

**Matica srpska**  
Section des arts

**Recherches**  
**sur**  
**l'art**

**Novi Sad**  
**1 9 7 8**

**Матица српска**

**Одељење за ликовне уметности**

**Зборник**

**за**

**ЛИКОВНЕ**

**УМЕТНОСТИ**

**14**

**Нови Сад**

**1 9 7 8**

Уредништво:

**Др Светозар Радојчић**

Др Миодраг Коларић

Др Сретен Петковић

Др Дејан Медаковић

Др Динко Давидов



Главни уредник

Др Дејан Медаковић



Секретар Уредништва

Др Динко Давидов



Технички уредник

Јован Недељковић



Лектор

Вера Стојић



Резимеа превели:

Мара Кордић (1, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 17)

Вера Стојић (5, 14)

Др Милош Борђевић (2)

Janez Höfler (4)



Коректор

Јелка Поморишац



Корице

Драгомир Тодоровић



Ова књига је редакцијски закључена

9. маја 1978. године.



Издавач Матица српска — Нови Сад

Штампа „Радиша Тимотић“, Београд — Јакшићева 9

## САДРЖАЈ — TABLE DE MATIERS

### РАСПРАВЕ

1. Оливера Марковић-Кандић: КУЛЕ ЗВОНИЦИ УЗ СРПСКЕ ЦРКВЕ XII—XIV ВЕКА Olivera Marković-Kandić: LES TOURS DE CLOCHER AUPRES DES EGLISES SERBES DU XII <sup>e</sup> AU XIV <sup>e</sup> SIECLE . . . . .	3 72
2. Иван Ђорђевић: О ФРЕСКО ИКОНАМА КОД СРБА У СРЕДЊЕМ ВЕКУ . . . Ivan Djordjević: DIE FRESKOIKONEN DES MITTELALTERS BEI DEN SERBEN . . .	77 96
3. Јанко Радовановић: ИКОНОГРАФСКА ИСТРАЖИВАЊА МИЊХЕНСКОГ СРПСКОГ ПСАЛТИРА Janko Radovanović: IKONOGRAPHISCHE UNTERSUCHUNGEN DES MÜNCHNER SERBISCHEN PSALTERS . . . . .	99 123
4. Јанез Хофлер: К СТИЛНИ ПОДОБИ СТЕНСKEГА СЛИКАРСТВА 15. СТОЛЕТЈА НА СЛОВЕНСКОМ Janez Höfler: ZU DEN STILISTISCHEN ERSCHEINUNGSFORMEN DER WANDMALEREI DES 15. JAHRHUNDERTS IN SLOWENIEN . . . . .	131 150
5. Радомила Матејчић: УДИО ГОРИЌКИХ I FURLANSКИХ МАЈСТОРА У БАРОКНОЈ УМЈЕТНОСТИ РИЈЕKE Radmila Matejčić: ANTEIL DER GÖRZER UND FRIAULER MEISTER AN DER BAROCKEN KUNST IN RIJEKA . . . . .	153 172
6. Каталин Геллер: ILLUSTRATIONS HONGROISES DANS LES COURANTS DE L'ART NOUVEAU HONGROIS . . . . .	175

### ПРИЛОЗИ

7. Бранислав Тодић: НОВООТКРИВЕНЕ ПРЕДСТАВЕ ГРЕШНИКА НА СТРАШНОМ СУДУ У ГРАЧАНИЦИ . . . . . Branislav Todić: LES FIGURES DE PECHEURS NOUVELLEMENT DECOUVERTES DANS LE JUGEMENT DERNIER DE GRACANICA . . . . .	193 204
8. Мара Харисијадис: СРПСКИ РУКОПИСИ У АТИНСКОЈ НАРОДНОЈ БИБЛИОТЕЦИ Mara Harisiadis: LES MANUSCRITS SERBES DANS LA BIBLIOTHEQUE NATIONALE D'ATHÈNES . . . . .	205 212
9. Бранислав Вуловић: ПРОБЛЕМ РЕСТАУРАЦИЈЕ МАНАСТИРА ДРЕНЧЕ . . . Branislav Vulović: LES RUINES DU MONASTERE DE DRENCA . . . . .	213 233
10. Радомир Станић: ИКОНОСТАС МАНАСТИРА ЦРНЕ РЕКЕ . . . . . Radomir Stanić: L'ICONOSTASE DU MONASTERE DE CRNA REKA . . . . .	235 259
11. Свито Фисковић: АЛБАРИНИЈЕВЕ РЕЗБАРИЈЕ У ХВАРУ . . . . . Cvito Fisković: LA SCULPTURE SUR BOIS D'ALBARINI A HVAR . . . . .	261 276
12. Вера Борчић: ТРИ ИКОНЕ ИЗ ХРВАТСКЕ . . . . . Vera Borčić: TROIS ICONES DE CROATIE . . . . .	277 282

13. Милан Ивановић: НЕКОЛИКО НАТПИСА ИЗ МЕТОХИЈЕ . . . . .	283
Milan Ivanović: QUELQUES INSCRIPTIONS TROUVEES EN METONIA . . . . .	297
14. Војислав Матић: ЗВОНИК МАНАСТИРА ВЕЛИКЕ РЕМЕТЕ И ЊЕГОВИ КТИТОРИ	299
Vojislav Matić: GLOCKENTURM DES KLOSTERS VELIKA REMETA UND DESSEN	
STIFTER . . . . .	322
15. Павле Васић: ЗОГРАФ СТАНОЈЕ И ЊЕГОВО ДЕЛО . . . . .	325
Pavle Vasić: LE ZOGRAPHE STANOJE ET SON OEUVRE . . . . .	337
16. Дејан Медаковић: О ЈОСИФУ ВЕСЕЛИЋУ . . . . .	339
Dejan Medaković: JOSIF VESELIC . . . . .	325
17. Љубомир Никић: О СЛИКАРУ ЂОРЂУ ТРИФУНОВИЋУ . . . . .	353
Ljubomir Nikić: LE PEINTRE DJORDJE TRIFUNOVIĆ . . . . .	359

С Е Р А Њ А

18. Добрила Стојановић: КОРИНА НИКОЛЕСКУ (1923—1977) . . . . .	361
--	-----

## **РАСПРАВЕ**

ОЛИВЕРА М. КАНДИЋ

## Куле-звоници уз српске цркве XII—XIV века

### УВОД

У истраживањима српске средњовековне архитектуре звоници су тек почели да заузимају место које им по значају припада. Доскора су у нашој историографији помињани само узгред, како у општим прегледима старе српске архитектуре тако и у оквиру проучавања појединих споменика. Међутим, још недостаје потпун, систематски преглед звоника, њихова хронологија и разлози због којих су у Србији грађени.

У овом тексту обухваћене су куле-звоници грађене као додаци цркава.\* Скупина звоника „на преслицу“, звоници који се налазе у саставу манастирских бедема, у црквеним портама, као и улазне куле, представљају посебну тему. Споменици овде обрађивани подигнути су уз цркве православног култа у Србији, у раздобљу од краја XII до средине XIV века. Тада су уобличени типови звоника чији се основни видови плана и начина грађења касније понављају, преиначавани према оновременим схватањима архитектуре.

Прве овакве грађевине јављају се на почетку стварања српске феудалне државе. После осамостаљења српске црквене организације ове цркве са звонцима већином су постале седишта епископа. У том

---

\* Ова тема је била мој магистарски рад који сам одбранила на Одељењу за историју уметности Филозофског факултета у Београду, јануара 1970. године, под насловом „Куле-звоници уз цркве православног култа у средњовековној Србији од XII до XIV века“. У току припреме за штампу текст је нешто измењен и допуњен, јер је у међувремену објављено неколико књига и чланака који су у вези са овом материјом.

Овом приликом се најтоплије захваљујем члановима комисије професори-ма др Светозару Радојчићу, др Војиславу Ј. Бурићу, а посебно мом ментору др Војиславу Кораћу, који су ми својим саветима и подршком много помогли у раду.

периоду граде се двојни звоници на прочељу, док се после Жиче подиже обично један звоник пред западном фасадом цркве, а касније изнад предворја. Облик и обрада звоника зависили су од општих праваца којима се кретала српска архитектура и уметност у целини, све до турских освајања. Многи њихови елементи јављали су се на западним деловима цркава у Деспотовини, а и у архитектури из времена под Турцима.

За мали број споменика установљено је тачно време настанка. Овде је учињен покушај да се утврди редослед њиховог грађења и — колико је било могуће — њихов изглед.<sup>1</sup> Узимана су у обзир само западна постројења цркава — звоници и делови који су у функционалној или конструктивној вези са њима. О целинама су изнети само општи подаци.

Не зна се време када је почела употреба звона у хришћанским црквама нити када су она добила место у кулама. Литургијска употреба металних предмета чији су звуци оглашавали службу почиње на Западу од V или VII века.<sup>2</sup> У исто време граде се и куле уз цркве, али је спорно да ли су то били звоници или су оне служиле само за смештај степеништа. Претпоставља се да је кула пред црквом св. Мартина у Туру служила као звоник. У тексту Сулиција Севера каже се да је св. Мартин са врха звоника позивао вернике, а Григорије из Тура у неколико махова говори о некој врсти звона, која назива *signum*, а која су објављивала службу.<sup>3</sup> Равенски звоници нису старији од VIII века, а узор за ломбардијске звонике је Сан Сатино у Милану из 876. године.<sup>4</sup> На плану Сен Галена из IX века приказане су две округле куле испред западног дела цркве. У њима су били олтари двојице арханђела.<sup>5</sup>

Куле су особеност архитектуре на Западу и обично су најистакнутији део цркве. За најранију скупину кула сматра се каролиншки „*Westwerk*“, западно постројење цркве са уздигнутим квадратом на средини и две куле са стране. Имале су га велике катедрале и опатијске цркве каролиншког и отонског времена, а њихов утицај се продү-

<sup>1</sup> Ова разматрања су обављена само на основу података из историјских извора и литературе, јер већина споменика није археолошки испитана. За цртеже у тексту искоришћени су углавном објављени снимци.

<sup>2</sup> T. Rivoira, *Le origini della Architettura Lombarda*, Milano 1905, 50; R. de Lasteyrie, *L'architecture religieuse en France à l'époque romane*, Paris 1929, 377; F. Benoît, *L'architecture l'occident médiéval*, Paris 1933, 18, сматра да је употреба звона почела у VII веку, а звоници се не подижу пре VIII века.

<sup>3</sup> Подаци по R. de Lasteyrie, нав. дело, 377, 382.

<sup>4</sup> T. Rivoira, нав. дело, 57.

<sup>5</sup> R. de Lasteyrie, нав. дело, сл. 124; M. Eschapsse, *L'architecture Bénédictine en Europe*, Paris 1963, 71; A. Choisy, *Histoire de l'architecture II*, Paris 1954, 150.



жава до раних готичких катедрала.<sup>6</sup> Намена вестверка није потпуно утврђена, али је служио и за царске посете, којом приликом је владар са престола постављеног на западној галерији присуствовао служби. Негде је изнад галерије постојала царска дворана, а на врху торња висила су звона.

Многе ранороманичке цркве имају једну кулу на западној фасади или изнад трема. У романици су број и место кула различити.<sup>7</sup> Једна кула се гради над трансептом, над хором испред апсиде, или на једној страни цркве. Значајније цркве имају две или три куле од којих је средња већа. Две куле су или на западној фасади обе, или је једна изнад фасаде а друга над трансептом. Три куле такође могу имати различита места, а у то време, нарочито у Немачкој, граде се цркве са четири или више кула које наглашавају идеју о цркви као „божјој тврђави“. Одлика нормандијских цркава XI и XII века су две куле на западној фасади, а њихов утицај проширио се и на југ Италије, у којој су иначе звоници обично одвојени од цркве. У готичким катедралама овакав положај звоника је најчешћи. Просторије у звоницима имале су различиту намену. Осим простора на врху, где су окачена звона, често су постојале капеле, а негде и велике дворане, чак и на два спрата. Њихова првобитна намена није позната.

У Далмацији и Поморју многе цркве, а нарочито катедрале, почевши од XI века имале су по један звоник пред западном фасадом, или уз један од углова цркве. Црква св. Трипуна у Котору је једини пример са два звоника на ширем подручју јадранске обале. Узор звоницима на овом тлу је Запад, а доспели су ту посредством Италије.<sup>8</sup>

Звона се на Истоку јављају и пре VI века, употребљена у различите сврхе: за гоњење демона, у војним логорима и у олтарима цркава.<sup>9</sup> До IX века при богослужењу су употребљавана клепала. Касније се поред њих повремено користе и звонима која преовладавају тек после XIII века.<sup>10</sup> У типичима XII века описане су врсте клепала, начин и време њихове употребе,<sup>11</sup> а помињу се и звона. Место за кле-

<sup>6</sup> Е. Кубах, *Каролинска и отонска уметност*, Нови Сад 1973, 54—82, где је и најважнија литература.

<sup>7</sup> R. de Lasteyrie, нав. дело, 383—404; Е. Кубах, *Романска уметност*, Нови Сад 1974, 14—16.

<sup>8</sup> М. Васић, *Архитектура и скулптура у Далмацији од почетка IX до почетка XV века. Цркве*, Београд 1922, 107—112, 143—147; В. Кораћ, *Градитељска школа Поморја*, Београд 1965, 126—128, 187; Исти, *Првобитна архитектонска концепција которске катедрале XII века*, Зборник за ликовне уметности 3 (Нови Сад 1967), 21.

<sup>9</sup> Н. Barla, *Μορφή και εξέλιξις τῶν βυζαντινῶν κωδωνοστασιῶν*, Atina 1959, 3—4.

<sup>10</sup> G. Sotiriu, *Χριστιανική και βυζαντινή ἀρχαιολογία I*, Atina 1942, 236; Исти, *Ἀνασκαφαί ἐν τῇ παλαιᾷ Σπάρτῃ*, *Πρακτικά τῆς Ἀρχαιολογικῆς ἐταιρείας* (1939), 115.

<sup>11</sup> Опширније о томе в. G. Millet, *Recherches au Mont-Athos, Phiale et simandre à Lavra*, BCH 29 (1905), 126—128.

пала и звона у манастирима било је у некој врсти звоника пред црквом.<sup>12</sup> Изгледа да је први звоник подигао аутократор Михаило III пред ексонартексом Св. Софије у Цариграду 865. године, да би у њему обесио дванаест звона која је добио од венецијанског дужда Orsa Patriciаса.<sup>13</sup> У Лаври на Светој Гори чува се натпис из 1060. године, где се у стиховима 7. и 8. каже да је игуман Јован сазидео једно здање да би у њему окачио звоно са клатном, чији је звук сличан трубама које уз песме разбијају снаге демона.<sup>14</sup> Типик манастира Космосотирас из 1152. године такође говори о клепалима и звонима у звонику овог манастира.<sup>15</sup> Из текста солунског архиепископа Јевстатија о паду Солуна 1185. године сазнајемо да су у цркви св. Димитрија постојала у то време звона, док се у Саборној цркви служило клепалима.<sup>16</sup>

Према манастирским прописима звуци клепала и звона означавали су поједине молитве,<sup>17</sup> позив за одлазак монаха у трпезарију,<sup>18</sup> или почетак богослужења.<sup>19</sup> Међутим, у овим прописима нема правила о тачном месту на коме би звона и клепала морала да стоје, као ни о положају грађевине у којој се налазе, у односу на цркву. Сачувани споменици потврђују да за звоник и није постојало устаљено место, јер га налазимо у различитом односу према цркви: као потпуно самосталну грађевину у манастирском дворишту, приљубљену уз једну од страна или углава цркве, на средини pročеља цркве и изнад портика

<sup>12</sup> A. Orlandos, *Μοναστηριακή αρχιτεκτονική*, Atina 1958, 126.

<sup>13</sup> Текст је наведен према коментару извора код R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin, Les églises et les monastères*, III, Paris 1953, 473. Извор коментаришу и: H. Varla, нав. дело 4, 40; G. Sotiriu, *Χριστιανική και βυζαντινή αρχαιολογία*, 236.

<sup>14</sup> G. Millet — J. Pargorie — L. Petit, *Recueil des Inscriptions chrétiennes de l'Athos*, Paris 1930, 107, бр. 333

..... Ἰωάννης ὁ ἱερός ποιμενάρχης  
ἐγείρας ἅμα καὶ τὸν δόμον ἐκ βάρων  
δόνακος λαμπροῦ ἀσφαλῆ κρεμαστῆρα  
σάλπιγγος δίκην ἀλαλάζοντος μέγα  
πρὸς τοὺς ὕμνους τε τοὺς ὀπλίτας τοῦ λόγου  
ἀγγέροντος ἐν καιρῷ ψαλμωδίας  
τὴν παράταξιν τῶν δαιμόνων ὀλλόντος  
σύντονον ἀρέμαστον μέλποντος ἄσμα  
ἰνδικτιῶνος εἰς ἔτους, ςφξη' + (=1060).

<sup>15</sup> ... , τοὺς ἀντὶ σημάτων ἀναχρηθέντας παρ' ὑμῶν γε περὶ τὸν πύργον μετεωρότερον φημὶ δύοκάδωνας, καὶ πρῶτον τούτων τὸ ξύλινον κρούεσθαι σημαντρον, ... L. Petit, *Typikon du monastère de la Kosmosotira près d'Enos (1152)*, Bulletin de L'Institut archéologique Russe à Constantinople 13 (Sofija 1908), 23.

<sup>16</sup> Ст. Станојевић, *Била, клепала и звона код нас*, Глас СКА СЛИИ други разред 77, (Београд 1933), 84.

<sup>17</sup> G. Millet, *Recherches au Mont-Athos*, 126—139.

<sup>18</sup> Ф. Гранић, *Црквеноправне одредбе Хилендарског типика Св. Саве*, Светосавски зборник 1, СКА Посебна издања СХIV Друштвени и историјски списи 47, (Београд 1936), 88—90 где су наведени и извори.

<sup>19</sup> Исто, 80.

или нартекса.<sup>20</sup> У Византији звоник није имао тако истакнуто место у ликовном изразу, нити значај као на Западу. Осим тога, мали број споменика је сачуван, па се развој звоника тешко може пратити.

О пореклу звоника постоје различита мишљења. Г. Мије сматра да се звона у Византији нису употребљавала пре доласка крсташа, иако су Византијци знали за њих и у XI веку.<sup>21</sup> По њему, звоник је латинска идеја, донета од крсташа, који су подигли и звоник пред Св. Софијом у Цариграду и призидали слична здања уз неке друге старе цркве. Према томе, звоници почињу да се граде тек од XIII века, следећи узоре са Запада.<sup>22</sup> Грчки научници А. Орландос,<sup>23</sup> Г. Сотирју<sup>24</sup> и Х. Барла<sup>25</sup> оспоравају западњачко порекло звоника. Према њиховом мишљењу само су звона била донета са Запада, док су куле биле традиција наслеђена из хеленистичког периода, када су зидане уз базилике и служиле за смештај степеништа или за одбрану. Само би њихов положај у односу на цркву могао бити под утицајем западњачких звоника.<sup>26</sup>

У Св. Софији цариградској први византијски звоник, са наменом да се у њему окаче звона, остварен је посредством Запада. Вероватно је идеја о звонцима пренета на тле Византије раније, јер се они, судећи по изворима, граде на овом подручју и пре доласка крсташа. Исто тако изгледа да Запад није имао великог утицаја ни на њихов каснији развој. Двојни звоници, на пример, нису се уопште градили у Византији, чак ни онда када су на Западу били уобичајени. Звоници уз руске саборне цркве XI века грађени су по угледу на Запад,<sup>27</sup> као и двојни звоници у Србији. Ипак, природно је да су градитељске идеје остварене у Цариграду посредно или непосредно стизале и у удаљене крајеве Византијског Царства. Звоници Самарине у Месини<sup>28</sup> или Св. Борба код Касторије<sup>29</sup> могу бити само далеки одјек остварења у Цариграду.

Основу за развој српске црквене организације чинило је устројство византијске цркве, тако да су и први прописи о богослужењу у

<sup>20</sup> Н. Barla, нав. дело, 9—15.

<sup>21</sup> G. Millet, *Recherches au Mont-Athos*, 123.

<sup>22</sup> Исти, *L'école grecque dans l'architecture byzantine*, Paris 1916, 135.

<sup>23</sup> A. Orlandos, нав. дело, 126—128.

<sup>24</sup> G. Sotiriu, нав. дело, 235.

<sup>25</sup> Н. Barla, нав. дело, 3—7.

<sup>26</sup> A. Orlandos, нав. дело, 128.

<sup>27</sup> А. Некрасов, *Очерки по истории древнерусского зодчества XI—XVII века*, Москва 1936, 24, 40.

<sup>28</sup> A. Blonet, *Expedition scientifique de Morée*, Paris 1831, 21, сл. 19; Н. Barla, нав. дело, 12, 41.

<sup>29</sup> E. Stikas, *Une église des Paléologues aux environs de Castoria*, *Byzantinische Zeitschrift* LI (1958), 105.

Србији доношени по узору на византијске. Зато је разумљиво што у најранијим манастирским типцима у Србији наилазимо на прописе о употреби бјла и клепапа.<sup>30</sup> Они се помињу у Хиландарском, односно Студеничком типнику, јер је Сава Немањић за ове манастире превео пролог Евергетидског типика, који садржи прописе о ударању у симандре приликом богослужења.<sup>31</sup> У истом тексту Сава је превео израз метални симандер као звоно.<sup>32</sup> Ст. Станојевић сматра да је то резултат лошег превода са грчког.<sup>33</sup> Са великом резервом може се помишљати да је Сава намерно употребио реч звоно ако га је предвидео за своје манастире. Таква одредба се не би косила са обичајима источне цркве. Звоно се поред симандра помиње и у типнику манастира Космосотирас, који је врло сличан евергетидском, јер је његов аутор севастократор Исак Комнен неке делове чак преписао.<sup>34</sup> Врло је вероватно да је Сава био упознат са овим, као и са осталим текстовима о византијској црквеној организацији, који су му користили у теолошком образовању.

Кроз цео XIII век немамо сачуваних извора у којима се говори о звонима. Доментијан<sup>35</sup> и Теодосије<sup>36</sup> у биографијама светог Саве помињу обичај ударања у било којим се монаси позивају у цркву. У Никодимовом типнику налазимо прописе „како треба клепати сваког дана“.<sup>37</sup> Од XIV века звона се, изгледа, редовно употребљавају у манастирима Србије. Из текста архиепископа Данила у биографији краља Милутина сазнајемо да су постојала у Бањској, где су звонила после знамења на Милутиновом гробу.<sup>38</sup> Данилов настављач описује пиргеове са „доброгласним звонима“ у Пећкој патријаршији<sup>39</sup> и у Дечанима<sup>40</sup>.

<sup>30</sup> В. Ђоровић, *Списи Св. Саве*, СКА Зборник за историју, језик и књижевност 17, Београд 1928, 36, 41, 43.

<sup>31</sup> А. Димитриевскиј, *Συναξαριον συν θεω ητοι Τυπικον εκκλησιαστικης ακολουθίας της ευαγους μονης της υπεραγίας Θεοτόκου της εвергетидος*, Описание литургических рукописей I, Киев 1895, 256.

<sup>32</sup> ... τὸν μέγα σημαντήρα διασημάνας, πρόσ δέ καί τὸν χαλκοῦν, ... μετά γάρτοι τῆν τοῦ χαλκοῦ σημαντήρας ἐπίκρουσιν. ...

... толи же великог клепапа клепеть, толи же и лѣдѣног ... по звоньномъ же оударени ... (В. Ђоровић, *Списи Св. Саве*, 43).

<sup>33</sup> Ст. Станојевић, нав. дело, 85. У овом тексту су наведени и извори о звонима код нас.

<sup>34</sup> L. Petit, нав. дело, 18. Севастократор Исак је био врло образован и путовао је по земљама Мале Азије. У Палестини је и градио. В. Θ. Успенскиј, *Константинопольский серальский кодексъ Восемикнижия*, Известия русскогo археологическагo института въ Константинополе 12 (София 1907), 31.

<sup>35</sup> *Живот Светога Симеона и Светога Саве, написао Доментијан*, ед. Б. Даничић, Београд, 1865, 125.

<sup>36</sup> *Живот Светога Саве, написао Теодосије*, ед. Б. Даничића, Београд 1860, 15, 85, 213.

<sup>37</sup> Фотокопија рукописа у Народној библиотеци у Београду, бр. П 406/1.

<sup>38</sup> Архиепископ Данило, *Животи краљева и архиепископа српских*, изд. Б. Даничић, Загреб 1866, 159—160.

<sup>39</sup> Исто, 371.

<sup>40</sup> Исто, 206.

Изглед ових звона познат нам је само преко цртежа на моделу кти-торске композиције у Пећи,<sup>41</sup> јер је најстарије сачувано звоно у Србији тек из 1379. године.<sup>42</sup>

На основу ових података и сачуваних звоника било је настојања у литератури да се одговори на питања уз које се цркве и због чега граде звоници у непосредној вези са храмом, који су разлози утицали на њихов положај и одакле је узет прототип за њихове облике. Та литература није обимна. У општим прегледима српске архитектуре о звоничима се говори мало, обично уопштено, са краћим задржавањем на проблему порекла облика неких од њих.<sup>43</sup> Сви истраживачи напомињу да се звоници појављују као последица утицаја архитектуре Запада. О међусобном односу звоника расправљало се само у оквиру појединих групација споменика.<sup>44</sup> Неки од њих помињу се и у низу чланака са другом проблематиком.<sup>45</sup>

Б. Бошковић је први посебно писао о звоничима. Анализирајући звонике изнад нартекса изнео је три претпоставке о њиховом пореклу и путу развоја: или је трансформацијом кула пред нартексом постао у јужној Србији тип звоника изнад нартекса, одакле је пренет у моравску архитектуру, а затим у Бугарску, или је цео низ ових споменика настао под утицајем Св. Софије, па је пут био Цариград—Бугарска—јужна Србија—моравска област, или су пак све ове цркве опо-

<sup>41</sup> М. Шупут, *Архитектура пећке припрате*, Зборник за ликовне уметности 13 (Нови Сад 1977), 52.

<sup>42</sup> С. Ненадовић, *Богородица Љевишка*, Београд 1963, 153. О црквеним звонима и њиховој употреби уп. А. Богдановић, *О црквеним звонима*, Босанско-херцеговачки изворник 9, Сарајево 1893, 377—381; *Православная богословская энциклопедия*, том V (Петроград 1904), под звон.

<sup>43</sup> G. Millet, *L'ancien art Serbe*, Paris 1919, 52, 62; А. Бреје, *Српске цркве и романска уметност*, *Старинар* 1 (1923), 37; М. Васић, *Жича и Лазарица*, Студије из српске уметности средњег века, Београд 1928, 6, 22, 25, 44—46, 50, 59, 123, 125; G. Millet, *Etude sur les églises de Rascie, L'art byzantin chez les Slaves*, Paris 1930, 159—166; К. Јиречек-Радоњић, *Историја Срба I*, Београд 1952<sup>2</sup>, 296—297; Б. Бошковић, *Архитектура средњег века*, Београд 1957, 276; А. Дероко, *Монуменална и декоративна архитектура у средњевековној Србији*, Београд 1962, 38, 62, 71, 127; В. Кораћ, у: *Историја Црне Горе II/1*, Београд 1970, 142—151.

<sup>44</sup> Тако G. Millet за звоник у Пећи налази сличности у звонику Жиче (G. Millet, *L'ancien art Serbe*, 62), а М. Васић детаљније разматра облике звоника у Пећи и закључује да је звоник Лазарице имао узоре у Жичи, Сопоћанима и Пећи (М. Васић, *Жича и Лазарица*, 125).

<sup>45</sup> А. Дероко, *На светим водама Лима*, Гласник Скопског научног друштва 11 (Скопље 1932), 123—125; *Исти, Црква Св. Петра у Бијелом Пољу*, Гласник Скопског научног друштва 7—8 (Скопље 1930), 141; С. Fisković, *О итјетничким споменицима града Kotora*, САН Споменик 103, н. с. 5 (Београд 1953), 78; Р. Љубинковић, *Хумско епархијско властелинство и црква Светога Петра у Бијелом Пољу*, *Старинар* н. с. 9—10 (Београд 1959), 110—112; М. Кашанин — Б. Бошковић — П. Мијовић, *Жича*, Београд 1969, 58, 78—80; Д. Панић — Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, Београд 1975, 34—35; В. Кораћ, *Студеница Хвостанска*, Београд 1976, 118—124; М. Шупут, нав. дело, итд.

нашале неке старије узоре којих данас нема.<sup>46</sup> Аутор се највише залаже за прву мисао и њу најопширније образлаже.

Пишући о цркви св. Николе код Куршумлије Б. Вуловић говори и о звоницима. Не упуштајући се у разлоге за њихово подизање, он налази сличности са звоницима Св. Трипуна у Котору и Св. Петра у Бијелом Пољу, а наводи и низ примера из Апулије и Нормандије.<sup>47</sup>

Груписање звоника у три скупине са набрајањем најважнијих споменика извршио је С. Ненадовић, анализирајући облике звоника Богородице Љевишке. Он наводи да група са две куле пред нартексом води порекло од сиријских споменика V и VI века, који су преко романичке и готичке архитектуре Запада доспели на наше подручје. Положај и облици једног звоника испред цркве пренети су, по њему, из Далмације, док је звоник Богородице Љевишке зидан под утицајем византијске архитектуре. Овај звоник би био узор и за слична решења у моравској архитектонској школи.<sup>48</sup>

Доводећи у везу подизање кула у Св. Николи код Куршумлије са оснивањем топличке епископије, Б. Стричевић је приметио да су цркве уз које су призидане спољне припрате са кулом биле епископска седишта.<sup>49</sup>

В. Бурић је дошао до закључка да су одлике катедралних цркава у Србији звоници и посебна тематика живописа у припрати. На основу тога он доказује и катедрални карактер Сопоћана. Подизање најстаријих звоника везује за време добијања самосталности српске цркве, када је Сава Немањић успоставио низ епископија.<sup>50</sup>

О звоницима је међу последњима писао В. Кораћ. Посматрајући планове звоника Св. Борба у Расу, Св. Николе у Куршумлији и Св. Петра у Бијелом Пољу, он закључује да је овај облик два звоника са галилејом између њих преузет од звоника которске катедрале.<sup>51</sup>

Неки од звоника на нашем подручју помињу се у студијама о византијским звоницима. Х. Барла их увршћује у систематски преглед византијских звоника. О звоницима у Богородици Љевишкој и Велесу говори као о византијским остварењима насталим по угледу на Св.

<sup>46</sup> G. Boscovic, *Note sur les analogies entre l'architecture serbe et l'architecture bulgare au Moyen-Age — Le problème du clocher au — dessus du narthex dans l'architecture des Balkans*, Actes du IV<sup>e</sup> congrès international des études byzantines, Bulletin de l'institut Archéologique Bulgare 10 (1936), 73—75.

<sup>47</sup> Б. Вуловић, *Црква св. Николе код Куршумлије*, Зборник Архитектонског факултета 3 (Београд 1957) 7—16.

<sup>48</sup> С. Ненадовић, нав. дело, 135—142.

<sup>49</sup> Б. Стричевић, *Средњовековна рестаурација рановизантијске цркве код Куршумлије*, САН Зборник радова XLIX Византолошки институт 4 (Београд 1956), 206—207. Он напомиње да ову тему проучава В. Бурић.

<sup>50</sup> В. Ј. Бурић, *Сопоћани*, Београд 1963, 40—49.

<sup>51</sup> В. Кораћ, *Првобитна архитектонска концепција которске катедрале XII века*, 23—27.

Софију у Цариграду, што се односи и на звонике над нартексима у моравској Србији. У горњим деловима звоника у Жичи и Сопоћанима, као и групи двојних звоника, види очигледан утицај Запада.<sup>52</sup> Х. Халенслебен сматра да је тип двојних звоника, као и онај са једном кулом на pročељу, доспео у Србију са јадранске обале, а облик звоника над нартексом из Епира.<sup>53</sup> Оба аутора нису довољно познавала српске споменике и њихову хронологију, па су им закључци о пореклу облика планова ових споменика недовољно убедљиви.

Сигурно је да о звонцима у Србији ни у овоме тексту није све речено и да закључци нису коначни. Ова тема захтева упоредну обраду података из више научних области. Многи објекти нису археолошки испитивани, па су и нека предложена решења условна. Исто тако, појава звоника и њихова намена везани су за питања литургије, која још нису расветљена. Без тих елемената тешко је донети сигуран суд.

## СПОМЕНИЦИ

### БУРБЕВИ СТУПОВИ У РАСУ

Цркву св. Борџа подигао је Стефан Немања на брегу изнад Новог Пазара и посветио је заштитнику витезова св. Борџу, у славу победе над браћом после избављења из тамнице у Расу, где је био заточен. Прве податке о њој налазимо код Немањиних биографа Саве,<sup>54</sup> Стефана Првовенчаног<sup>55</sup> и Доментијана<sup>56</sup>. Према натпису који се налазио на надвратнику главног портала црква је подигнута 1170/71. године.<sup>57</sup>

Неколико старих докумената потврђују велики значај овог манастира и поштовање које су му указивали Немањини потомци. У Жичкој повељи помиње се као један од краљевских манастира чијег игумана поставља краљ и благосиља архиепископ.<sup>58</sup> У Студеничком типикју он је први од шест манастира чији игуман присуствује избору

<sup>52</sup> Н. Вагла, нав. дело, 12—17.

<sup>53</sup> Н. Hallensleben, *Byzantinische Kirchtürme*, Kunstchronik, 10, Nürnberg 1966, 309—311.

<sup>54</sup> *Живот Стефана Немање од Св. Саве*, Старе српске биографије, превод М. Башића, Београд 1924, 5.

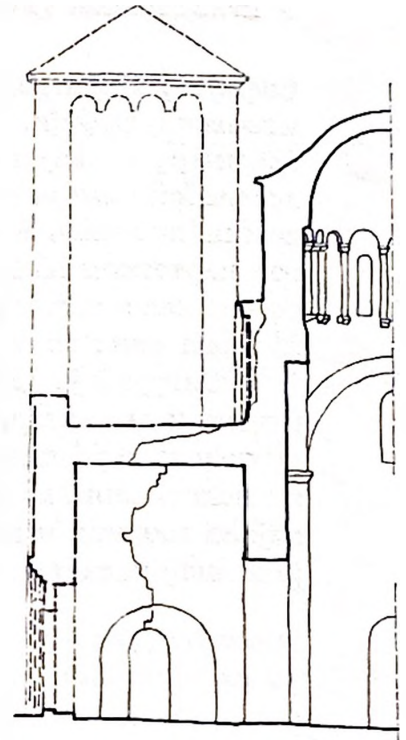
<sup>55</sup> *Житије Симеона Немање од Стевана Првовенчаног*, ед. В. Боровић, Светосавски зборник 2, Извори, СКА Посебна издања СХХV Друштвени и историјски списи 50 (Београд 1938), 25.

<sup>56</sup> Доментијан, *Живот светога Саве и светога Симеона*, превео Л. Мирковић, Београд 1938, 235.

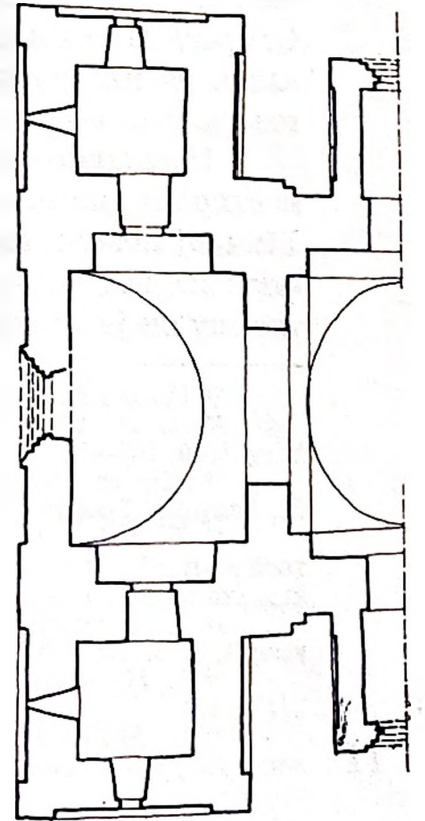
<sup>57</sup> Ј. Нешковић, *Бурбевци Ступови у Расу*, Рашка баштина 1 (Краљево 1975), 156.

<sup>58</sup> F. Miklosich, *Monumenta Serbica, spectantia historiam Serbiae, Bosniae, Ragusii*, Vienna 1858, 14.

Црт. 1. Бурђеви Ступови у Расу. Основа западног дела цркве и подужни пресек (према: Ј. Нешковић, *Бурђеви Ступови у Расу*, 153, 154)



Црт. 2. Бурђеви Ступови у Расу. Попречни пресек кроз куле





студеничког старешине.<sup>59</sup> Архиепископ Данило приписује краљу Драгутину улогу ктитора.<sup>60</sup> Он је, међутим, после дежевског сабора 1282. године манастир само обновио, а кулу на улазу у манастир преправио у капелу, где је и сахрањен.<sup>61</sup> Манастир је доста рушен, нарочито у првом и другом светском рату.

Црква св. Борба припада најранијој скупини споменика рашке школе. План грађевине наставља пут којим је започет развој овог типа у Св. Николи код Куршумлије, али начин грађења и спољни облици откривају непосредан утицај романике. Западни део цркве чинила су два звоника са припратом између њих, која се надовезују на наос (цртежи бр. 1 и 2).

Основе звоника су квадратне, са масивним зидовима који на угловима споља имају плитке пиластере. Приземља су према припрати имала врата засведена полукружним луцима. Над припратом је постојао полуобличаст свод, постављен између звоника, слично Св. Трипуну у Котору. Горњи делови звоника нису сачувани, тако да су разматрања могућа само у оквиру претпоставки. Имајући у виду облик сачуваног звоника цркве св. Петра у Бијелом Пољу, чији се начин грађења и мере основе готово подударају са звоницима Св. Борба, може се претпоставити да су они и у вишим деловима слично решени.<sup>62</sup>

Звоници су као и црква зидани од притесаног камена, тако да су фасаде вероватно биле омалтерисане. Зидови приземља су пуни, са по једним узаним прозором. Међуспратне конструкције биле су равне. На вишим спратовима су могли постојати већи отвори, можда двојни, као код већине звоника. Пиластри су вероватно подухватали низ аркадица под кровним венцем, како је то било изведено и на фасадама цркве, на начин уобичајен у романичкој архитектури. Судећи по томе и завршеци звоника имали су романичке облике.<sup>63</sup>

Ни у једном од старијих извора у којима се говори о градњи цркве не помињу се звоници. Каснији родослови и летописи говоре о цркви светог Георгија ѡ два стълпа.<sup>64</sup> О већ оштећеној грађевини писао је познати путописац Гиљфердинг, називајући је манастиром светог

<sup>59</sup> К. Јиречек, *Типик Св. Саве за манастир Студеницу*, Гласник СУД 40, 155.

<sup>60</sup> *Животи краљева и архиепископа српских од архиепископа Данила II*, превео Л. Мирковић, Београд 1935, 41.

<sup>61</sup> Исто, 41; Љ. Стојановић, *Стари српски родослови и летописи*, СКА Зборник за историју, језик и књижевност српског народа 16 (Београд — Ср. Карловци 1927) бр. 458, 465, 487, 505.

<sup>62</sup> Ј. Нешковић, нав. дело, 152—153.

<sup>63</sup> В. Кораћ, *Првобитна архитектонска концепција которске катедрале*, 25.

<sup>64</sup> Љ. Стојановић, *Родослови и летописи*, бр. 8, 43, 423, 448, 458, 465, 487, 505, 521, 528, 560.

Георгија о двухъ столпахъ.<sup>65</sup> Као један од најранијих Немањиних споменика црква је добила место у свим прегледима српске средњовековне архитектуре<sup>66</sup> и у многим расправама. При томе су се истраживачи сукобљавали са два питања: временом настанка кула и њиховим пореклом. Док је за В. Петковића западни део цркве св. Борба сличан оријенталним споменицима,<sup>67</sup> Н. Окуњев сматра да је западњачког порекла и датује га заједно са црквом у време око 1168. године.<sup>68</sup> А. Дероко налази да је зидан истовремено са црквом, али под утицајима који су из Мале Азије дошли преко Приморја, јер се и у нешто старијем Св. Трипуну у Котору налази слично решење.<sup>69</sup> М. Васић приписује звонике Драгутиновој обнови, грађене по узору на приморске цркве.<sup>70</sup> В. Кораћ се међу последњима бавио тим проблемом и објаснио улогу Св. Трипуна у Котору, а можда и његових зидара, при обликовању ове грађевине.<sup>71</sup> Ј. Нешковић је приликом радова на конзервацији потврдио да су звоници и храм зидани истовремено.<sup>72</sup>

По просторном распореду, облицима и техници грађења западни део цркве св. Борба веома је сличан архитектонској замисли оствареној у которској катедрали. Он се уклапа у идеју византијски организованог простора главног дела цркве, чији је програм проистекао из потреба богослужења у православним храмовима, чинећи један спој који каснија градитељска остварења средњовековне Србије одваја у посебан уметнички правац.

У византијској архитектури нису познате цркве са двојним звоничима. У цркви св. Борба је први познати такав пример и на подручју Србије. Овде нам није јасна ни њихова права улога. Још остаје отворено питање да ли су ови облици само последица формалног угледања на најрепрезентативнији споменик у близини граница Србије, катедралу св. Трипуна, или су настали и из посебних литургијских потреба.

На последњим спратовима кула Св. Борба вероватно су била окачена нека врста звона. У византијској литургији клепала, а касније и

<sup>65</sup> Собрание сочинений А. Гильфердинга, *Босния, Герцеговина и Старая Сербия*, Петербургъ 1873, 96.

<sup>66</sup> G. Millet, *L'ancien art Serbe*, 59; М. Васић, *Жича и Лазарица*, 18—27; Б. Бошковић, *Архитектура средњег века*, 274—275; В. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд 1950, 113—115; А. Дероко, *Монументална и декоративна архитектура у средњовековној Србији*, 50, 63—64.

<sup>67</sup> V. Petković, *Studien zur Kunst des Ostens*, Wien 1923, 163.

<sup>68</sup> Н. Окуневъ, *Столпы святого Георгия*, *Seminarium kondakovianum I* (1927), 225.

<sup>69</sup> А. Дероко, *Мисао* 1922, 1676.

<sup>70</sup> М. Васић, *Жича и Лазарица*, 25.

<sup>71</sup> В. Кораћ, *Првобитна архитектонска концепција которске катедрале*, 23—25.

<sup>72</sup> Ј. Нешковић, *Бурђеви Ступови у Расу*, 152—153.

звона, имала су значајну улогу. Исто тако веровало се да њихов звук, са песмама свештеника, има моћ да одагна демоне.<sup>73</sup> У натпису из 1060. године у Лаври на Светој Гори упоређује се звоњење са бојним трубама Христових војника у сукобу с непријатељем.<sup>74</sup> Ако се узме у обзир да је црква св. Борба подигнута као споменик којим се слави победа и да је за патрона цркве узет свети ратник и заштитник витезова, може се помишљати да су куле-звоници овде имале и симболично значење.

### БОГОРОДИЦА ГРАДАЧКА НА МОРАВИ

Манастир се налазио у данашњем Чачку, а познат је и под именом Моравски Градац, за разлику од Градца на Ибру. Цркву је подигао Немањин брат Страцимир.<sup>75</sup> О времену грађења у старим изворима нема никаквих података. У родословима и летописима помиње се да страцимиръ създа црковь прѣсветые богородице градаць ѿ два стълпа при рѣци моравѣ.<sup>76</sup> Како је Страцимир умро 1190. године,<sup>77</sup> то би време била горња граница настанка цркве.

Манастир је био веома поштован од Немањића и његови игумани се помињу међу првима у рангу. Средином XV века у Градцу је било седиште моравичког митрополита.<sup>78</sup> У периоду под Турцима црква је три пута претварана у џамију и неколико пута преправљана.<sup>79</sup> Највеће промене су извршене на куполи, њеним ослонцима и западном делу цркве. Према писаним подацима из XIX века, после ослобођења од Турака порушено је минаре, 1837. године је саграђена припрата, а између 1855. и 1859. године озидани су звоници.<sup>80</sup> Црква је обновљена и између два рата, а пре двадесетак година поново је омалтерисана.

Богородица Градачка није археолошки истраживана тако да се не може ништа одређеније закључити о хронолошком односу њених зидова, конструкцији горњих делова и архитектонској обради фасада. Према казивању очевидаца последњих преправки, стари зидови су сачувани на неким местима до висине од око 1,5 m и изгледа да су сви грађени у исто време.

<sup>73</sup> G. Millet, *Recherches au Mont Athos*, 140.

<sup>74</sup> В. напомену 14.

<sup>75</sup> Љ. Стојановић, *Светогорски акти*, Споменик СКА 3 (1890), 100.

<sup>76</sup> Љ. Стојановић, *Стари српски родослови и летописи*, 9, 44, 448.

<sup>77</sup> Љ. Ковачевић, *Неколика питања о Стевану Немањи*, Глас СКА LVIII (1900), 49.

<sup>78</sup> С. Новаковић, *Два прилога к српским старинама*, ГСУД 41 (1875), 354.

<sup>79</sup> Д. Ранковић-Вучићевић, *Прилог проучавању Богородице Градачке*, Зборник радова Народног музеја 1 (Чачак 1969), 19—22.

<sup>80</sup> Исто, 20—21.

Олтарски простор цркве има три апсиде, а средњи њен део покрива велика купола, која је вероватно из периода када је постала цамија. На прочељу има две куле, споља квадратног а изнутра кружног облика, са затвореним тремом између њих, кроз који се улази у цркву (цртеж бр. 3). Зидана је од камена и омалтерисана. У прозорима олтара видљиви су делови старе пластике.

Црква Богородице Градачке није много обрађивана у литератури. В. Петковић даје само кратке вести које пружају извори.<sup>81</sup> В. Марковић је мислио да се део најранијих извора о цркви односи на манастир Градац на Ибру.<sup>82</sup> У новијој литератури помиње се само узгред, без упуштања у питања временског односа између средњег дела цркве и кула. К. Јиречек,<sup>83</sup> Б. Вуловић<sup>84</sup> и И. Здравковић<sup>85</sup> говоре о цркви са звонницама као целини, грађеној једновремено, док В. Бурић помишља да је Страцимирова црква добила звонике накнадно, у време када је постала седиште митрополије.<sup>86</sup>

Д. Ранковић-Вучићевић је прва опширније писала о овом споменику, на основу писаних историјских извора, али ни она није покушала да раздвоји првобитне делове грађевине од каснијих. Она сматра да је од старе цркве из Страцимировог времена сачуван олтарски простор и добар део зидова под куполом. За звонике само претпоставља да су можда изграђени на старим темељима.<sup>87</sup> Облик основе цркве изгледа да то већим делом потврђује.

Положај и облици три апсиде на истоку упућују на троделно решење олтарског простора какав су имале прве рашке цркве Св. Никола код Куршумлије, Бурђеви Ступови у Расу и Студеница, док је поткуполна конструкција свакако измењена. Однос кула према цркви подсећа на решења двојних звоника каква су у Бурђевим Ступовима у Расу, Св. Петру у Бијелом Пољу и Бурђевим Ступовима у Иванграду. Зато се чини да је у западном делу храма приликом обнове поновљен стари просторни распоред. Облици су могли бити промењени. Унутрашњи кружни облик звоника је изузетан на нашем подручју у средњем веку. Није познат ни у каснијем периоду. И у византијској архитектури се ретко јавља и тада служи за смештај степеништа.<sup>88</sup>

<sup>81</sup> В. Петковић, *Преглед црквених споменика*, 72.

<sup>82</sup> В. Марковић, *Православно монаштво и манастири у средњевековној Србији*, Сремски Карловци 1920, 66.

<sup>83</sup> К. Јиречек-Радоњић, *Историја Срба I*, 297.

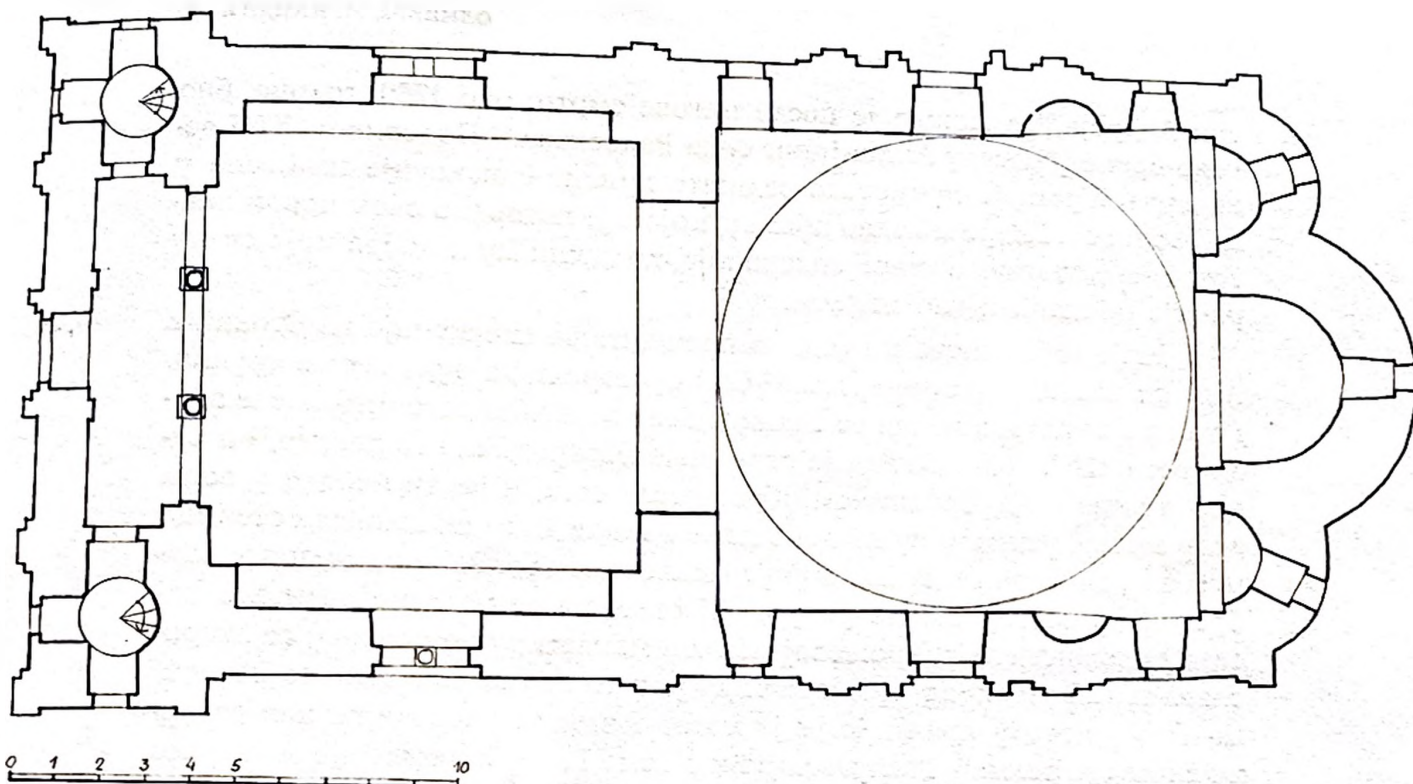
<sup>84</sup> Б. Вуловић, нав. дело, 16.

<sup>85</sup> И. Здравковић, *Резултати архитектонских испитивања на цркви Св. Апостола Петра у Бијелом Пољу*, Старине Црне Горе 1 (Цетиње 1963), 83.

<sup>86</sup> В. Ј. Бурић, *Сопћани*, нап. 54.

<sup>87</sup> Д. Ранковић-Вучићевић, нав. дело, 17—23.

<sup>88</sup> Н. Вагла, нав. дело, 17—19.



Црт. 3. Богородица Градачка на Морави. Основа

Време изградње звоника и њихов оригинални облик не може се утврдити без детаљнијих археолошких истраживања зидова и темеља цркве. Како писани извори не говоре о доградњи западног дела цркве у средњем веку, могло би се прихватити становиште да је већ Страцимирова црква имала две куле чији је однос према цркви био сличан данашњем.

### СВ. ПЕТАР У БИЈЕЛОМ ПОЉУ

Једини извор о подизању цркве св. Петра је натпис у линети њеног западног портала.<sup>89</sup> Он казује да је цркву сазидао син Завидин Стјепан Мирослав кнез хумски и да је посвећена апостолу Петру, али не бележи и годину њеног подизања. У сваком случају то је било у последњој деценији XII века.<sup>90</sup> Манастир је наследио Мирослављев

<sup>89</sup> В. Ђоровић, *Питања о хронологији у делима Светог Саве*, Годишњица Николе Чулића 49, (Београд 1940), 23, нап. 1.

<sup>90</sup> За В. Ђоровића *terminus ante quem* је 1198. година, када је Мирослав умро. Уп.: В. Ђоровић, *Хисторија Босне I*, 1940, 222. Ова граница се може померити у зависности од тумачења текста Урошеве Лимске повеље у којој се помиње Мирослављева оснивачка повеља манастиру, са потписом Стефана Првовенчаног, а коју су однели Бугари 1254. године, пљачкајући цркву. Уп.: Љ.

син Андреја,<sup>91</sup> а можда је после његове смрти, око 1250. године, био неко време у поседу Андријиног сина Радослава.<sup>92</sup> Половином XIII века краљ Урош је преместио седиште хумске епископије из Стона у манастир св. Петра и издао повељу, којом је потврдио овом новом центру већи део имања старе епископије, додавши му и добра која су му раније припадала као манастиру.<sup>93</sup>

Није забележена ни година премештања епископије из Стона на Лим ни разлози тих померања.<sup>94</sup> Они су морали да буду веома крупни. Готово сви истраживачи се слажу да се то морало догодити после земљотреса 1252. године када је страдао и Богородичин манастир,<sup>95</sup> а сукоб Уроша са Дубровником убрзо после тога, и чести нереди у овом делу земље, утицали су на доношење одлуке да се епископска столица пребаци са граница дубље у унутрашњост земље. За ново седиште изабран је манастир св. Петра у чијој околини се налазио већи део поседа епископије.<sup>96</sup> У Урошевој повељи манастиру не помињу се Мирослављеви наследници, што значи да је у то време манастир са имањима био у поседу краља, који је могао њиме да располаже као са државном својином.<sup>97</sup> Расправљајући о томе Р. Љубинковић је закључио да је врло вероватно имовина кнеза Радослава, унука Мирослављевог, била одузета 1254. године а са њом и манастир св. Петра, када је он, у сукобу Уроша са Дубровником, стао на страну Урошевих непријате-

---

Стојановић, *Стари српски хрисовуљи*, Споменик СКА 3 (Београд 1890), 8. М. Динић сматра да је потпис Стефана Првовенчаног овде поменут само због његовог ауторитета. Он није могао издати повељу Мирославу јер још није дошао на власт 1190. године када је Мирослав протеран из Хума, а његову земљу добио на управу Растко Немањић. Уп.: М. Динић, *Три повеље из списка Ивана Лучића*, Зборник Филозофског факултета 3 (Београд 1955), 84—85. Према томе црква је морала бити довршена до 1190. године. Р. Љубинковић, међутим, помишља да су од 1190. године Мирослав и Растко заједно управљали Хумом или се Мирослав после Савиног бекства у Свету Гору вратио у Хум, те је завршио цркву у време владавине Стефана Првовенчаног. У том случају црква св. Петра је најраније могла бити подигнута 1195. године, када је Немања препустио престо своје сину. Уп.: Р. Љубинковић, нав. дело, 97—98.

<sup>91</sup> Кнез Андреја је добио на управу Хум као очевину, од Стефана Првовенчаног, после победе над кнезом Петром, и сматран је за Мирослављевог наследника. Том приликом је Андреја вероватно наследио и ктиторска права над властелинством Св. Петра. Уп.: В. Ђоровић, *Историја Босне*, 222; К. Јиречек-Радоњић, нав. дело, 172; Р. Љубинковић, нав. дело, 98.

<sup>92</sup> Р. Љубинковић, нав. дело, 98.

<sup>93</sup> М. Динић, нав. дело, 79.

<sup>94</sup> Године 1239. се последњи пут помиње црква у Стону као боравиште хумских епископа.

<sup>95</sup> В. Ђоровић, *Значај хумске епископије*, Споменица епархије захумско-херцеговачке, Ниш 1929, 55; М. Динић, нав. дело, 79.

<sup>96</sup> Готово у исто време и из сличних разлога пресељено је архиепископско седиште из Жиче у Пећ, што се можда може довести у везу. Уп.: К. Јиречек-Радоњић, нав. дело, 179; М. Динић, нав. дело, 79.

<sup>97</sup> Ктиторско право могло је престати на два начина: или поклоном владара, или се губило у случају издаје државе. Уп.: С. Троицки, *Ктиторско право у Византији и Немањићкој Србији*, Глас СКА 163 (Београд 1955), 103—104, 130.

ља. Тада је, по њему, и црква св. Петра постала катедрала хумских епископа.<sup>98</sup>

Као седиште епископије манастир је уживао велики углед. Положај хумског епископа заузимале су веома истакнуте личности у Немањинској држави. У њему су, између осталих, столовали каснији архиепископи Сава II<sup>99</sup> и Данило II.<sup>100</sup> Краљ Милутин је обдарио манастир новим поседима.<sup>101</sup> Као епископија помиње се последњи пут у повељи Стефана Дечанског 1330. године.<sup>102</sup> Изгледа да је укинута после освајања ових крајева од стране Стевана Котроманића.<sup>103</sup> Године 1442. црква св. Петра се помиње као седиште хумске митрополије,<sup>104</sup> а крајем XVII столећа била је претворена у цамију.<sup>105</sup>

У старијим писаним изворима нема података о облицима цркве. Једино се касније у родословима и летописима помиње као црква са два стълпа.<sup>106</sup> Међутим, на северном делу западног зида приправе налази се ктиторска композиција на којој је представљен владар како приноси модел цркве патрону св. Петру. Живопис је доста општећен, али се на моделу могу разазнати основни облици грађевине са екснартексом и кулама са стране.<sup>107</sup>

Иако је црква током времена више пута обнављана на њој се могу одвојити поједине етапе грађења.<sup>108</sup>

Првобитна црква св. Петра је грађевина скромних димензија, блиска споменицима ранороманичког периода.<sup>109</sup> Уз њену западну фасаду дозидане су са стране две масивне, веома високе куле, са отвореним тремом између њих засведеним полуобличастим сводом (црте-

<sup>98</sup> Р. Љубинковић, нав. дело, 99—100.

<sup>99</sup> Љ. Стојановић, нав. дело, 8.

<sup>100</sup> *Животи краљева и архиепископа српских*, превод А. Мирковића, 275.

<sup>101</sup> С. Новаковић, *Законски споменици српских држава средњег века*, СКА Посебна издања 37 (1912), 597—598.

<sup>102</sup> Исто, 598.

<sup>103</sup> Р. Љубинковић, нав. дело, 103 закључује да је пре 1343. године црква поново постала независан манастир, којем Душан издаје повељу не помињући хумску епископију.

<sup>104</sup> Изгледа да је била у саставу босанске државе и да се гаси са пропашћу босанског краљевства. Уп.: Р. Љубинковић, нав. дело, 103.

<sup>105</sup> Исто, 104.

<sup>106</sup> Љ. Стојановић, *Стари српски родослови и летописи*, бр. 448, 465, 522, 559.

<sup>107</sup> О моделу и његовом односу према цркви уп.: А. Дероко, *Црква Апостола Петра у Бијелом Пољу*, Гласник Скопског научног друштва VII—VIII Одељење друштвених наука 3—4 (Скопље 1930), 141—146; G. Millet, *Etudes sur les églises de Rascie*, 152; Б. Мано-Зиси, *Извештај о стању и раду задужбине Луке Беловића од године 1933*, 138; И. Здравковић, нав. дело, 84; Ј. Нешковић, *Конзерваторско реставраторски радови на цркви Св. Петра у Бијелом Пољу*, *Старине Црне Горе* 1 (Цетиње 1963), 99—100; Р. Љубинковић, нав. дело, 104—112.

<sup>108</sup> Р. Љубинковић, нав. дело, 104—114; Ј. Нешковић, нав. дело, 97—101.

<sup>109</sup> Ј. Нешковић, нав. дело, 109.

жи бр. 4 и 5). Изнад трема је вероватно постојао пролаз за куле мада је тај део на сачуваним остацима прилично нејасан. Кров је био двоводни, дрвене конструкције, како је то приказано на моделу а што се могло утврдити на самој грађевини.<sup>110</sup> Куле су квадратних основа, масивних зидова. Од јужне куле остали су само темељи, али се може претпоставити да је она у горњим деловима изгледала као северна, која је сачувана скоро потпуно. Имала је шест спратова. Приземље је пресведено полуобличастим сводом док су остале међуспратне конструкције дрвене равне таванице. Над последњим спратом, где су смештена звона, била је сводна конструкција, од које сада постоји само лежиште. Нови свод је обновљен на већој висини. Кула се вероватно завршавала четвороводним кровом од дрвета, покривеним каменим плочама као и кровови цркве.<sup>111</sup>

Пуне зидове кула олакшавају на последњем спрату дводелни отвори са сваке стране и испод њих још по један данас зазидан прозор. Архитектонски украс фасада чини низ аркада под кровним венцем, који се наставља на плитке пиластре на угловима.

Однос скромне величине цркве према монументално обликованим звоницима у таквом је нескладу да је то био један од главних разлога због којег су ранији испитивачи помишљали да су у питању два периода грађења. Археолошка истраживања потврдила су ту претпоставку: уз углове западног зида старије цркве дозидани су звоници са засведеним тремом између њих. Главни портал храма са натписом смештен је у западни зид цркве. Нешто касније трем је зазидан према западу и имао је три уздужна отвора од којих је средњи служио за улаз. Убрзо су два бочна отвора зазидана, а зидови тако обликоване припрате су осликани. Претварајући цркву у џамију Турци су срушили јужну кулу и извршили више измена на цркви.

У погледу времена зидања ових грађевинских делова истраживачи су различитих мишљења. В. Петковић, Б. Мано-Зиси, А. Дероко и Г. Мије претпостављају да је ктитор старије цркве кнез Мирослав који је и представљен у припрати као донатор са моделом. Р. Љубинковић сматра да је црква изграђена у време од 1195—98. године а подизање кула везује за моменат када је манастир постао седиште хумске епископије, 1254. године.<sup>112</sup> Он изводи своје закључке на основу

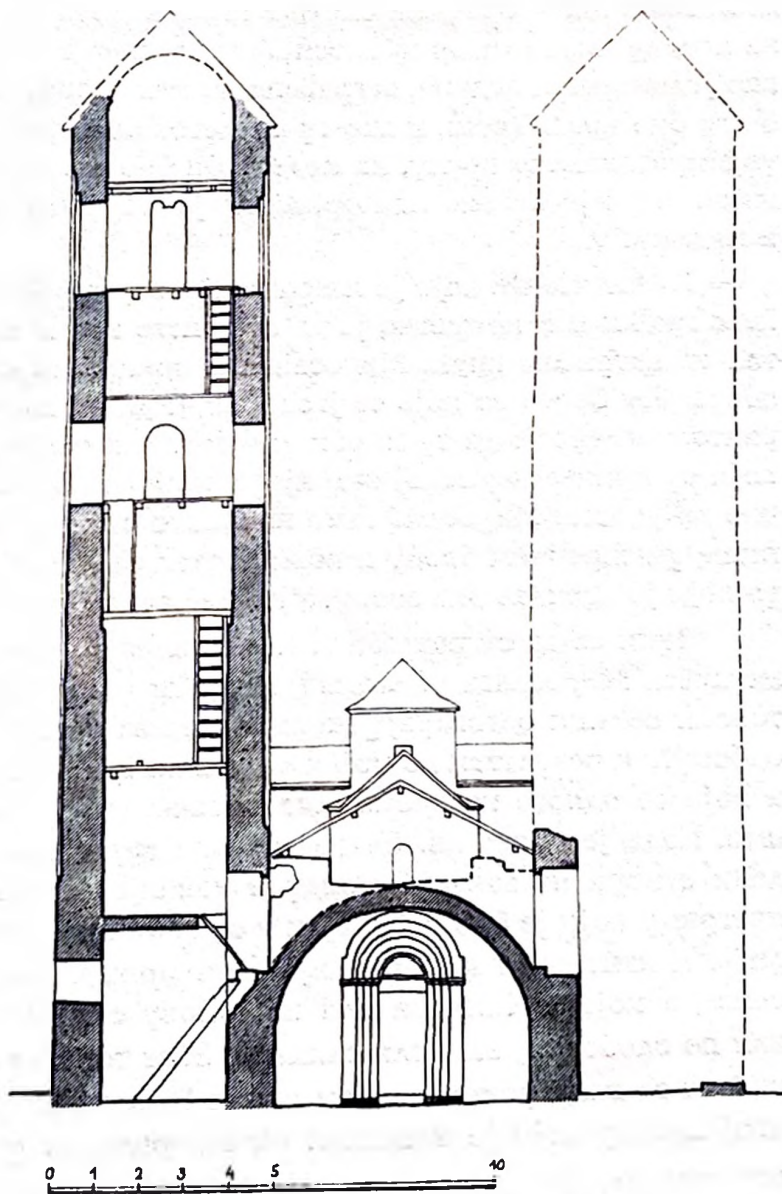
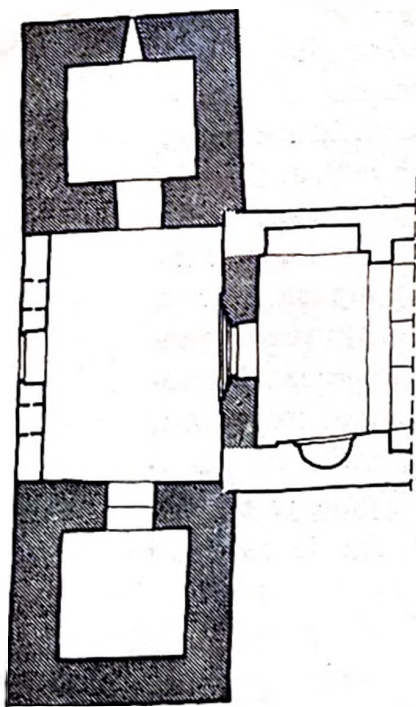
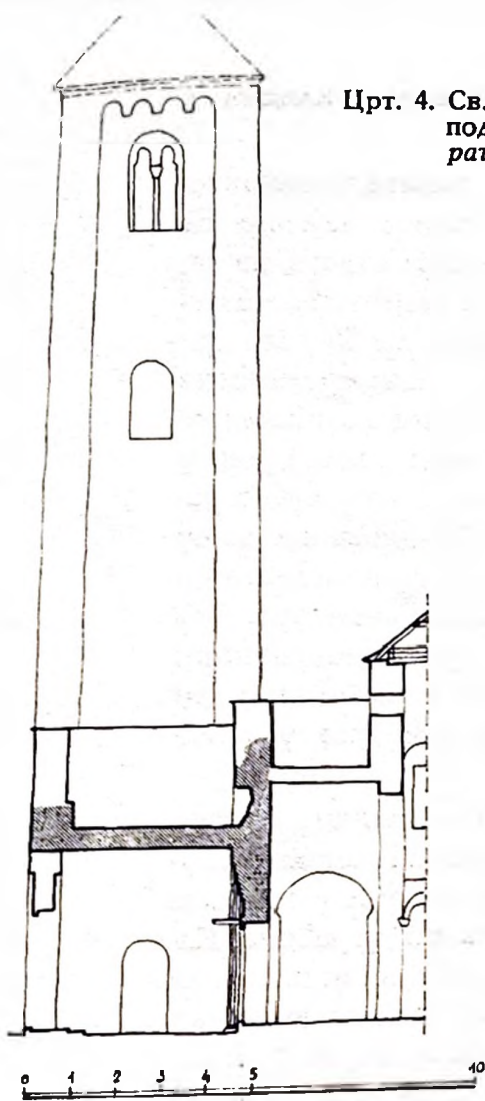
<sup>110</sup> Приликом радова на рестаурацији цркве Ј. Нешковић је установио да је овај простор вероватно био покривен. Уп.: Ј. Нешковић, нав. дело, 100, мада је било и мишљења да се он завршавао као равна тераса. Уп.: И. Здравковић, нав. дело, 85.

<sup>111</sup> Ј. Нешковић, нав. дело, 104.

<sup>112</sup> Р. Љубинковић, нав. дело, 112. В. Бурјић мисли да су звоници изграђени када је црква постала катедрала. Уп.: В. Ј. Бурјић, *Сопотани*, 41, а живопис у припрати као и у цркви датује у 1320. годину. Уп.: *Исти, Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 52 и нап. 56 где је и ранија литература.



Црт. 4. Св. Петар у Бијелом Пољу. Основа западног дела цркве и подужни пресек (према: Ј. Нешковић, *Конзерваторско реставраторски радови на цркви Св. Петра у Бијелом Пољу*, 102, 103)



Црт. 5. Св. Петар у Бијелом Пољу. Попречни пресек кроз куле (према: Ј. Нешковић, *Конзерваторско реставраторски радови*, 106)

само доњи део композиције, поготово ако је тачна претпоставка Р. Љубинковића да би владарка поред њега могла бити краљица Јелена.<sup>116</sup>

Положај звоника цркве св. Петра у Бијелом Пољу, распоред простора, конструкција и романички облици, упућују непосредно на решење познато у Немањиним Бурђевим Ступовима у Расу или у Которској катедрали, која је могла да буде заједнички образац за оба споменика.<sup>117</sup> Зато је мало вероватно да је између њиховог грађења био већи временски размак. Архаичност облика звоника у Св. Петру и њихова једноставност само потврђују претпоставку да они припадају градитељским остварењима епохе првих Немањића.

#### СВЕТА БОГОРОДИЦА У СТОЊУ

У Стонском пољу, близу Стона налази се Богородичина црква позната као Госпа у Лужинама. Црква је у више махова презиђивана и поправљана,<sup>118</sup> али је установљено да је на том месту био средњовековни Богородичин манастир који је св. Сава одредио за седиште хумског епископа.

Није познато време постанка цркве а ни њен ктитор. По спису фра Г. Вињалића из 1772. године оснивач Богородице Стонске био је кнез Мирослав, брат Немањин, а касније је „улепшао“ његов син Андреја.<sup>119</sup> По Орбинију, кнез Андреја је овде и сахрањен око 1250. године.<sup>120</sup> Ако би његови подаци били тачни, црква је сазидана пред крај XII века. Потврди Орбинијевог казивања ишло би у прилог мишљење да је кнез Андреја овде могао бити сахрањен једино у случају ако је био њен ктитор или наследник ктитора,<sup>121</sup> с тим да у време његове смрти овде више није било седиште епископа. Право на сахрањивање у епископским црквама имали су по правилу само епископи и свештеници који су у њима служили.<sup>122</sup> Андреја је могао то право стећи пре него што је црква постала катедрала, наследивши је од оца, а користити се њиме када је седиште епископије премештено у цркву св. Петра у Бијелом Пољу.

Извесно је да је Богородичина црква постојала 1219. године, када је Сава у њој устоличио хумског епископа. Најранији писани извор

<sup>116</sup> Р. Љубинковић, нав. дело, 119.

<sup>117</sup> В. Кораћ, *Првобитна архитектонска концепција которске катедрале XII века*, 26; Исти, у *Историја Црне Горе II/1*, 146.

<sup>118</sup> Исти, *Градитељска школа Поморја*, 54—57 где је и сва старија литература.

<sup>119</sup> Н. Милаш, *Стон у средњим вјековима*, Дубровник 1914, 117—121.

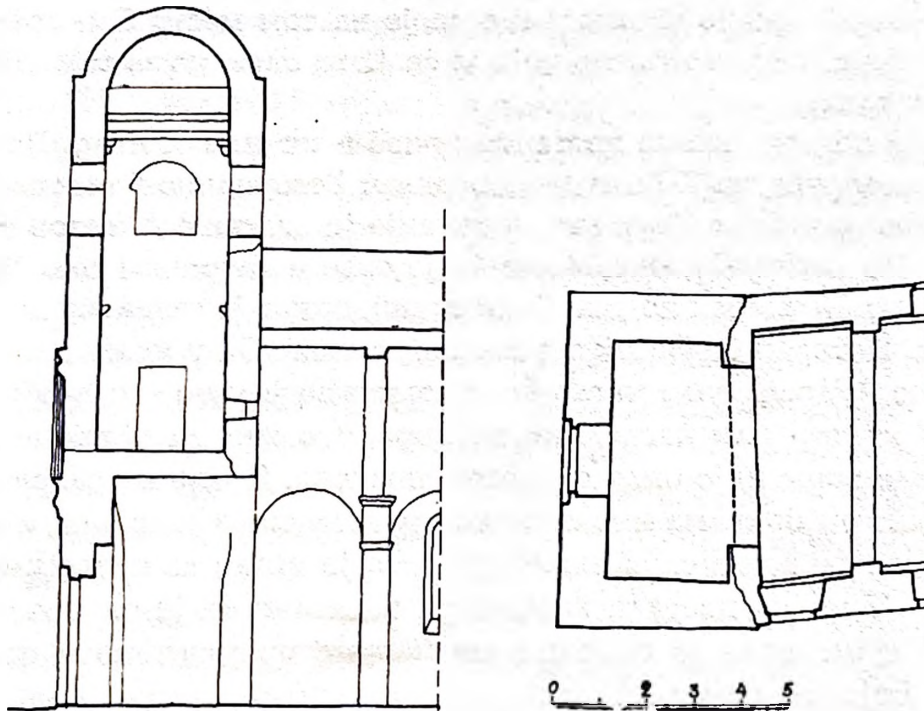
<sup>120</sup> В. Боровић, *Хисторија Босне*, 228; К. Жиречек-Радоњић, нав. дело, 171.

<sup>121</sup> Р. Љубинковић, нав. дело, 100.

<sup>122</sup> С. Троицки, нав. дело, 122.

где налазимо податке о њој је Стонска повеља краља Уроша, којом се потврђују имања дата овом епископском центру од стране Стефана Првовенчаног и архиепископа Саве I.<sup>123</sup> Епископија се премешта у Бијело Поље вероватно после 1252. године када је Стон много страдао од земљотреса, а том приликом и Богородичин манастир.<sup>124</sup> Он је вероватно убрзо обновљен, јер је краљ Душан 1333. године, приликом уступања Стона Дубровнику, поставио услов да у овом манастиру остане српски поп.<sup>125</sup> По Фарлатију и Бјеловучићу манастир је обновила краљица Јелена већ 1260. године.<sup>126</sup> Од XIV до XVIII века није могуће пратити живот манастира према до сада познатим изворима. Крајем XVIII столећа на њему су извршене обимне преправке.

Црква има облик неправилног правоугаоника на чијој се западној страни налази звоник (цртеж бр. 6). Кроз његово приземље улази се у цркву. Основа звоника је правоугаона. Приземље захвата ширину брода цркве, а на спрату је простор сужен готово на квадратну осно-



Црт. 6. Св. Богородица у Стону. Основа западног дела цркве и подужни пресек (В. Кораћ, *Градитељска школа Поморја*, 55)

<sup>123</sup> С. Новаковић, *Законски споменици српских држава средњег века*, 600—602.

<sup>124</sup> Р. Љубинковић, нав. дело, 99—100.

<sup>125</sup> F. Miklosich, нав. дело, 103—105; В. Боровић, *Значај хумске епископије*, 61—62; К. Јиречек-Радоњић, нав. дело, 266.

<sup>126</sup> N. Bjelovučić, *Povijest poluotoka Rata*, Split 1921, 48; према В. Кораћу (*Градитељска школа Поморја*, 54), Farlati, *Illyricum Sacrum* IV, Venetiis 1751, 327.

ву. Изнад приземља је неправилан преломљен свод, а над последњим спратом је изграђена калота. На сваком зиду последњег спрата налази се по један широк прозорски отвор. Зидови су споља обложени тесаним каменом, а изнутра малтерисани.

Звоник је крајем XVIII века обновљен<sup>127</sup> и извршене су такве преправке да се његови првобитни облици тешко могу пратити. Тада је проширен и отвор на западном зиду цркве, а врата премештена на западни зид звоника. Северна и јужна страна звоника надзидане су до крова цркве а његов средњи део у горњем спрату потпуно је президан.

М. Васић сматра да је звоник изграђен приликом обнове прероманичке цркве у XII или XIII веку.<sup>128</sup> В. Кораћ помишља да је првобитна црква већ могла имати звоник сличан оном у цркви св. Михајла у Стону, који нам је познат са модела на ктиторској композицији.<sup>129</sup> Приземље звоника у Св. Михаилу било је отворено предворје цркве. На спрату су велики прозорски отвори а звоник се завршавао дрвеном конструкцијом четвороводног крова. Звоник у Богородичиној цркви има исти положај у односу на цркву. Овакво место и облик звоника није изузетак у том подручју. Осим цркве св. Михајла сличан звоник имала је и црква „Ступови“ у Бискупји код Книна.

За реконструкцију првобитних облика звоника нема поузданих података. Извесно је да се кроз његово приземље улазило у цркву са западне стране. Чини се врло вероватном претпоставка В. Кораћа да би овај звоник могао бити сличан ономе у цркви св. Михајла који му је територијално најближи.

Тешко је утврдити хронолошки однос звоника према цркви јер су зидови изнутра омалтерисани а споља обложени каменом. Док се не изврше детаљнија археолошка и друга испитивања објекта, не могу се доносити поуздани закључци. Ако је звоник накнадно призидан, то се могло догодити у време када је црква постала седиште хумског епископа, 1219. године.<sup>130</sup>

#### СВ. НИКОЛА КОД КУРШУМЛИЈЕ

Најраније вести о цркви налазимо у биографији Стефана Немање од св. Саве, где се помиње као први у низу манастира којима је Немања био ктитор.<sup>131</sup> Биографија је написана у првој деценији XIII

<sup>127</sup> П. Глунчић, *Из прошлости града Стона XIV до XIX вијека*, Споменик САНУ СХ (1961), 93—96; В. Кораћ, *Градитељска школа Поморја*, 57.

<sup>128</sup> М. Васић, *Архитектура и скулптура у Далмацији*, 26—27.

<sup>129</sup> В. Кораћ, *Градитељска школа Поморја*, 57.

<sup>130</sup> В. Ј. Бурчић, *Сопоњани*, 41.

<sup>131</sup> В. Ђоровић, *Списи Св. Саве*, 153.

века, као увод у Студенички типик.<sup>132</sup> Стефан Првовенчани такође је наводи као једну од првих Немањиних задужбина.<sup>133</sup> Оба извора само помињу име манастира и место на коме се налази. У другој половини XIII века Доментијан у Житију св. Симеона говори о постојању једног звоника пред црквом: и прѣдъ црѣквию столѣпоу на высоѣу невесѣноуу спѣкуштоу.<sup>134</sup> Тек у Пајсијевом родослову, писаном пре 1642. године,<sup>135</sup> помињу се два стълпа спрѣда.<sup>136</sup> Доктор Браун је 1669. године такође видео ову цркву са „две врло лепе куле“.<sup>137</sup> У манастиру је било седиште топличке епископије, коју је 1219. године основао св. Сава.<sup>138</sup> Само једна кула је очувана, док је друга срушена готово до темеља. Реставраторским радовима који се последњих година изводе обновљен је део срушене куле и свод који је повезује са другом кулом.

О цркви св. Николе више пута је писано, јер се она хронолошки налази на почетку периода зидања монументалних цркава у српској средњовековној држави. Опште податке о њој налазимо у свим прегледима старе српске архитектуре<sup>139</sup> и у многим чланцима и студијама у којима је тек у последње време звоницима посвећено више пажње. Најопширније је о њима писао Б. Вуловић у монографији цркве предлажући и реконструкцију њихових облика.<sup>140</sup>

Уз старију једнобродну куполну цркву дозидана је припрата са два симетрично постављена звоника на њеним западним угловима (цртежи бр. 7 и 8). Између њих је био засведен трем. Звоници су квадратне основе, зидани од притесаног камена и опеке, у доброј зидарској техници. Имали су свакако три спрата. Осим јужне куле сачуван је и део полуобличастог свода трема. О северној кули као и о спољној припрати можемо судити само на основу остатака зидова приземља.

Из трема се улазило у приземља кула и у спољну припрату. Приземља кула су, изгледа, служила као капеле, јер су им унутрашње по-

<sup>132</sup> Исто, XV.

<sup>133</sup> В. Боровић, *Житије Симеона Немање од Стевана Првовенчаного*, Светосавски зборник 2, Извори, САН Посебна издања СХХV Друштвени и историјски списи 50 (Београд 1938), 21.

<sup>134</sup> *Живот Светога Симеона и Светога Саве*, написао Доментијан, ед. Б. Даничић, Београд 1865, 7.

<sup>135</sup> Љ. Стојановић, *Стари српски родослови и летописи*, X.

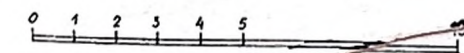
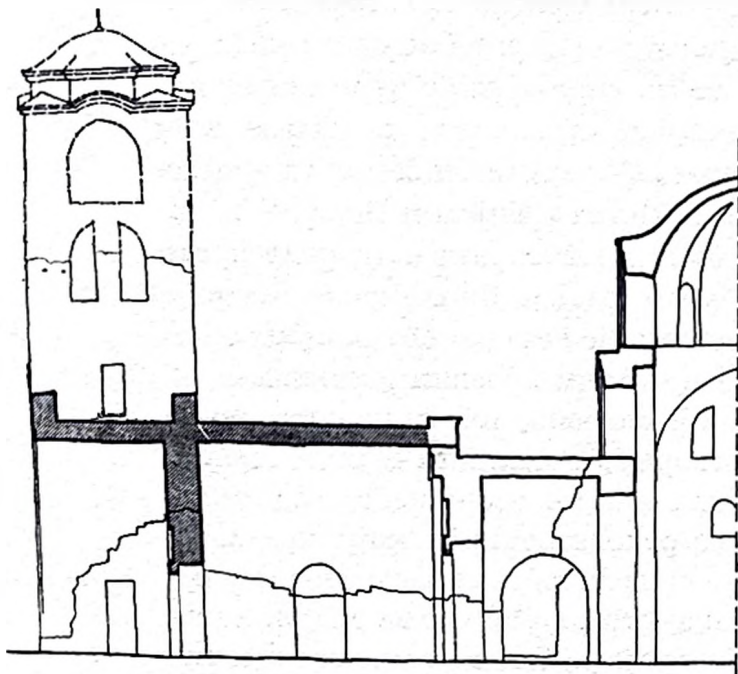
<sup>136</sup> Исто, 19.

<sup>137</sup> С. Новаковић, *Белешке доктора Брауна из српских земаља од године 1669*, Споменик 9 (1891), 41.

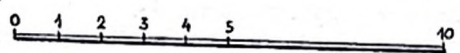
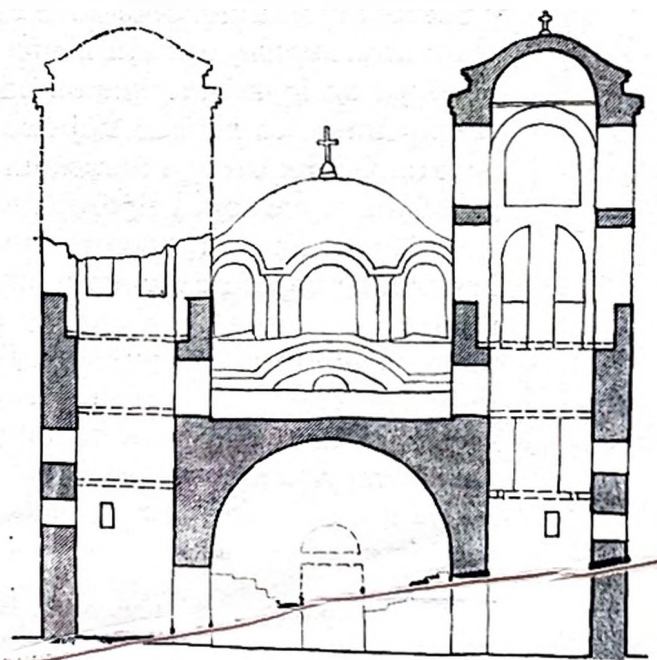
<sup>138</sup> М. Пурковић, *Српски епископи и митрополити средњег века*, Хришћанско дело год. III, св. 5 (Скопље 1937), 330.

<sup>139</sup> G. Millet, *L'ancien art Serbe*, 52—54; В. Марковић, нав. дело, 60; М. Васић, *Жича и Лазарица*, 16—18; В. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, 214; Б. Бошковић, *Архитектура средњег века*, 276; А. Дероко, *Монументална и декоративна архитектура у средњовековној Србији*, 62.

<sup>140</sup> Б. Вуловић, *Црква Светог Николе код Курумлије*, Зборник Архитектонског факултета 3, Београд 1957.



Црт. 7. Св. Никола код Куршумлије. Основа западног дела цркве и подужни пресек (Б. Вуловић, Црква Св. Николе код Куршумлије, 6)



Црт. 8. Св. Никола код Куршумлије. Попречни пресек кроз куле (према: Б. Вуловић, Црква Св. Николе, 12)

вршине зидова биле живописане.<sup>141</sup> Међуспратне конструкције биле су дрвене равне таванице, док је последњи спрат био засведен калотом. Б. Вуловић претпоставља да се на спрат јужне куле прилазило дрвеним степеницама са спољне источне стране, где се налази већи отвор, који је могао да служи за врата.<sup>142</sup> Можда би се могло предложити и решење слично звонницама Св. Петра у Бијелом Пољу.<sup>143</sup> У том случају би се веза између приземља и првог спрата остварила преко степеништа смештеног у северној кули, одакле би се преко галерије долазило на спрат јужне куле. Вероватно је веза између осталих спратова у свакој кули била омогућена посебним дрвеним лествицама.

Зидови приземља кула су пунни и масивни, док су на спратовима зидна платна олакшана великим отворима дводелним и једноделним. На последњем спрату су свакако била окачена звона испод калоте којом је засведен овај простор. Према реконструкцији коју предлаже Б. Вуловић зидови који носе калоту су сужени са спољне стране у односу на делове испод линије ослонца, стварајући споља лажан осмоугаони тамбур. Кровни покривач је, изгледа, био од оловног лима постављеног непосредно преко калоте.

Треба имати у виду да су куле дозидане уз већ завршену цркву па се градитељ трудио да нађе решење које би се и стилски уклопило у постојећу целину. Због тога се реконструкција Б. Вуловића чини вероватном. Лучној линији венца од опеке која прати кривине прозора тамбура на куполи цркве одговарао би на исти начин решен завршетак звоника, са венцем који се повија над луцима отвора последњег спрата. Облик отвора на звонницама и начин њиховог зидања подсећа на облик и распоред прозора на цркви.

Хронологија грађења цркве св. Николе уочљива је на самој грађевини. Припрата са кулама прислоњена је уз западну фасаду старије цркве, тако да је на месту где се са њом везује остала видљива спојница. Осим тога материјал за градњу и техника зидања цркве разликују се од дозиданог дела. Међутим, питање времена грађења спољне припрате са кулама није тачно утврђено. Испитивачи се слажу у томе да је овај део цркве настао после довршења которске катедрале чији им је положај звоника у односу на цркву можда и послужио као узор.<sup>144</sup>

<sup>141</sup> Б. Вуловић, нав. дело, 19—20; Исти, *Конзервација рушевина Св. Николе у Куришумлији*, Саопштења Завода за заштиту и научно проучавање споменика културе НР Србије 1 (Београд, 1956), 65—66; В. Ј. Бурџић, *Византијске фреске у Југославији*, 34.

<sup>142</sup> Б. Вуловић, *Црква Св. Николе код Куришумлије*, 5.

<sup>143</sup> Ј. Нешковић, *Конзерваторско-реставраторски радови на цркви Св. Петра у Бијелом Пољу*, 100.

<sup>144</sup> М. Васић, *Жича и Лазарица*, 22; Lj. Кагаман, *O slijedu gradnje katedrale u Kotoru*, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 9 (1955), 11; Б. Вуло-

Б. Вуловић сматра да је куле сазидао Немања, уз цркву коју је затекао или раније подигао, јер је једну од њих видео Доментијан.<sup>145</sup> У приказу ове монографије Б. Стричевић примећује да Доментијанов текст не говори да је кула била саграђена у Немањино време, већ се из њега само може закључити да је она постојала у време Доментијана.<sup>146</sup> Исти аутор доводи у везу изградњу куле и спољне приправе са оснивањем топличке епископије 1219. године, знатно после смрти Немањине.<sup>147</sup> По В. Бурићу настанак кула треба тражити у времену између 1220. и 1230. године, из ког периода је и живопис.<sup>148</sup>

Из до сада познатих података у изворима изгледа да су припрема и звоници изграђени после 1216. године. Тада је Првовенчани завршио биографију свога оца.<sup>149</sup> Познато је да је на основу овога списка Доментијан написао Живот светог Симеона.<sup>150</sup> Како се у тексту Првовенчаног не помињу куле, значило би да је Доментијан, говорећи о кули пред црквом, унео своја запажања о грађевини. Немамо довољно података о Доментијановом животу. Родио се око 1210. године<sup>151</sup> у Србији и вероватно је био ученик св. Саве, кога је можда пратио на путовањима у свете земље. У Карејској ћелији завршио је Живот светог Саве 1253/54. године и одатле отишао за духовника братства манастира Хиландара. Живот св. Симеона написао је 1264. године у кули Преображења. Ако се узме у обзир да је обиман животопис св. Саве дуго писао и да је пре тога живео једно време у Хиландару,<sup>152</sup> може се претпоставити да је Србију напустио после смрти свога учитеља св. Саве и преноса његових моштију у Милешево 1236. године и није се више у њу враћао. Према томе, куле св. Николе могао је видети у раздобљу између 1220. и 1236. године, а то време би и одговарало периоду велике градитељске активности св. Саве, непосредно после проглашења независности српске цркве и оснивања нових епископских седишта, од којих је једно било и у манастиру св. Николе.

вић, *Црква Св. Николе код Куришумлије*, 14—16; А. Дероко, *Монуменална и декоративна архитектура у средњовековној Србији*, 62; В. Кораћ, *Првобитна архитектонска концепција которске катедрале XII века*, 24—26.

<sup>145</sup> Б. Вуловић, *Црква Св. Николе код Куришумлије*, 7, 14.

<sup>146</sup> Б. Стричевић, *Приказ монографије Б. Вуловића, Црква Св. Николе код Куришумлије*, Старице н. с. 12 (Београд 1961), 291—292.

<sup>147</sup> Б. Стричевић, *Средњовековна рестаурација рановизантијске цркве код Куришумлије*, 206—207.

<sup>148</sup> В. Ј. Бурић, *Сопћани*, 105 и нап. 48; Исти, *Византијске фреске у Југославији*, 34.

<sup>149</sup> В. Боровић, *Житије Симеона Немање*, 11.

<sup>150</sup> Ст. Станојевић, *Извори Немањиних биографа*, *Летопис Матице српске* 181 (1895) 102—105; В. Боровић, *Међусобни одношај биографија Стевана Немање*, *Светосавски зборник* 1, *Расправе, САН Посебна издања СХIV Друштвени и историјски списи* 47 (Београд 1936), 13.

<sup>151</sup> Б. Трифунковић, *Доментијан*, Београд 1963, 10, где је и старија литература.

<sup>152</sup> Исто, 11—15.



## БУРБЕВИ СТУПОВИ КОД ИВАНГРАДА

Цркву св. Борба код Иванграда, према запису у њој, подигао је Немањин синовац жупан Стефан Првослав, син жупана Тихомира.<sup>153</sup> Свети Сава је 1219. године одредио овај манастир за седиште будимљанских епископа, што је и остао до краја XVII века.<sup>154</sup> У изворима се црква ретко помиње.<sup>155</sup> После смрти митрополита Пајсија 1648. године Турци нису допуштали да се у Будимљи поставља епископ. Ни у једном извору није забележен опис цркве а звоници се помињу тек у каснијим летописима.<sup>156</sup>

Уз западну фасаду старије цркве призидана је спољна припрата са два симетрична звоника на њеним западним угловима (цртежи бр. 9 и 10). Простор између звоника био је пресведен полуобличастим сводом, отворен према западу тако да је имао улогу трема пред улазом у припрату.

Звоници су квадратне основе, пуних, масивних зидова. Пошто нису сачувани до првобитне висине не зна се колико су спратова имали.<sup>157</sup> Каснијим преправкама ови западни делови цркве потпуно су изменили своје облике. Горњи спратови звоника су порушени а над сводом између њих изграђен је један висок звоник.<sup>158</sup> Испред трема дозидана је још једна припрата. Г. Мије претпоставља да је свод између звоника и изнад припрате раније био нижи и да је над њим постојала катихумена која је везивала звонике са црквом. Велики дупли лук на источном зиду просторије између два звоника служио је као конструкција над улазом у катихумену.<sup>159</sup> Међутим, на западном зиду ове просторије постоји исти такав лук. Тако снажна конструкција није била потребна ако је требало да носи само обичан кров. Чини се да су то били олакшавајући луци, који су носили висока зидна платна каснијег звоника. Исто тако, изгледа да је садашњи свод изнад припрате и између звоника ипак првобитан, јер се на њему налази живопис доста оштећен, али се могу уочити карактеристике сликарства XIII века. Изнад овога свода могао је бити двоводни кров као у Бур-

<sup>153</sup> Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи I*, Београд 1902, 5—6.

<sup>154</sup> Šafarik, *Pamětki dřevního písemnictví Jihoslovánův*, Prag 1873, 54.

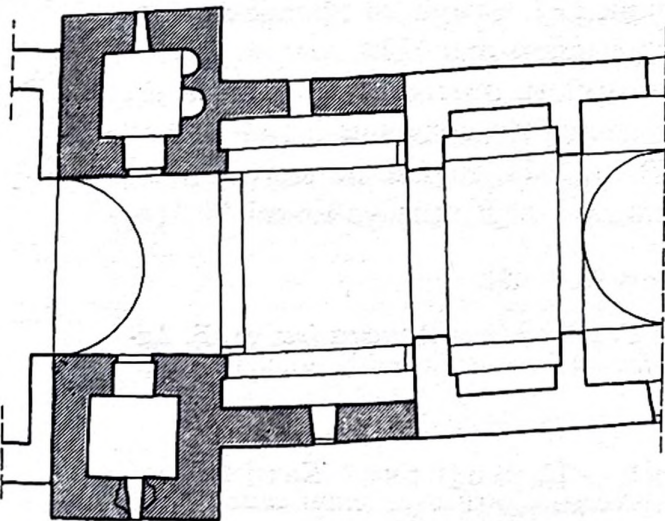
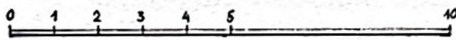
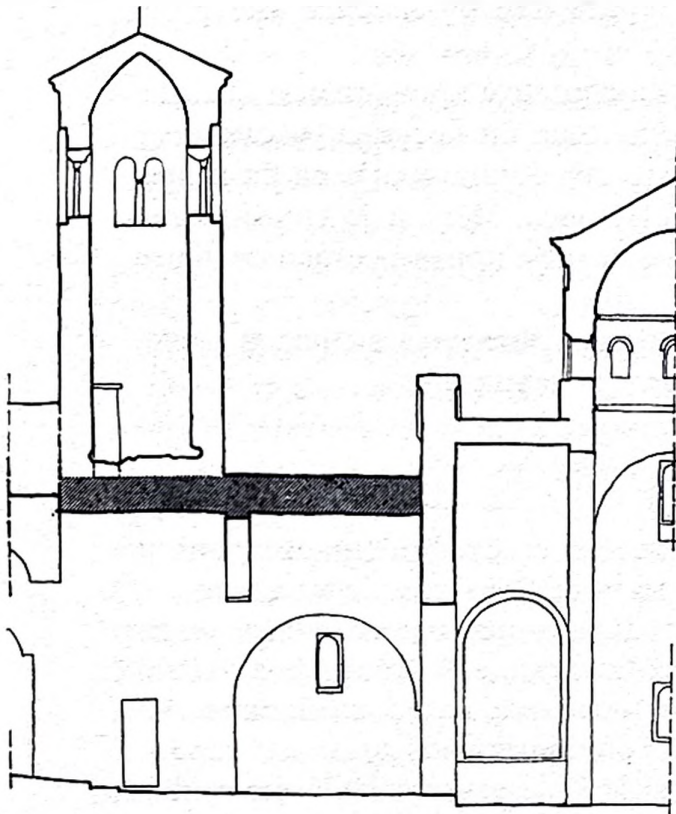
<sup>155</sup> Године 1252. помиње се епископ Теофил, а 1313. епископ Никола који учествује у избору Никодима за архиепископа.

<sup>156</sup> Љ. Стојановић, *Стари српски родослови и летописи*, бр. 448, 465, 487, 522, 559, где се помиње црква св. великомученика георгија ѓ два стаља

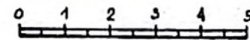
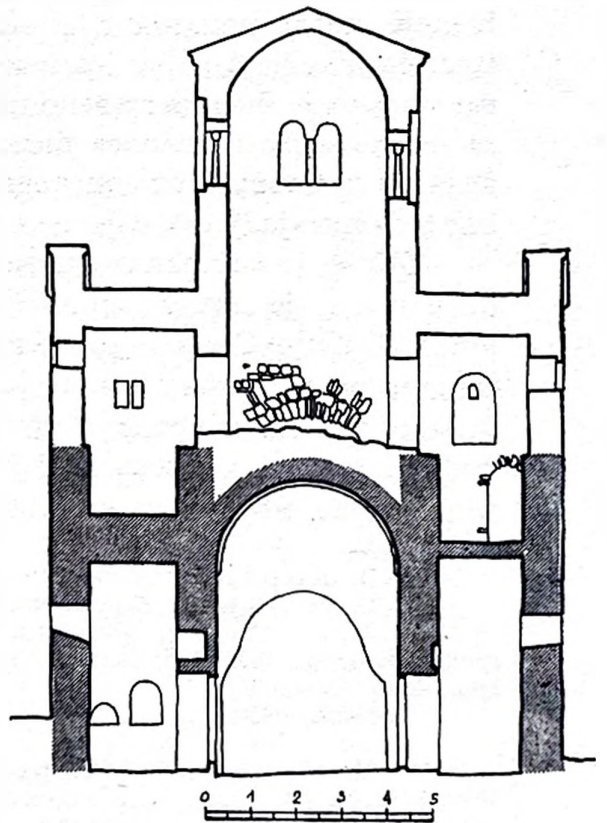
<sup>157</sup> Б. Бошковић, *Рад на проучавању и конзервирању средњевековних споменика*, Годишњак СКА 42 (1933), 293 сматра да су до висине од седам метара куле оригиналне.

<sup>158</sup> G. Millet, *L'ancien art Serbe*, 164—165; А. Дероко, *На светим водама Лима*, Гласник СНД 11 (Скопље 1932), 123—125.

<sup>159</sup> G. Millet, *L'ancien art Serbe*, 164.



Црт. 9. Бурђеви Ступови код Иванграда. Основа западног дела цркве и подужни пресек (према необјављеним цртежима М. Чанак-Медић)



Црт. 10. Бурђеви Ступови код Иванграда. Попречни пресек кроз куле (према необјављеном цртежу М. Чанак-Медић)

Ћевим Ступовима у Расу или равна тераса између звоника као у Св. Николи код Куршумлије.<sup>160</sup>

Западни део цркве у Иванграду са спољном припратом и два звоника испред ње, лево и десно од улаза, имао би несумњиву сличност са планом истог дела цркве св. Николе код Куршумлије па би и време његовог настанка било почетак XIII века. Можда је спољна припрата са звоничима саграђена у време када је црква постала седиште епископа.<sup>161</sup>

Разумљиво је да се без детаљнијих испитивања зидова и њихових међусобних односа не може донети коначни суд.

## ЖИЧА

Зидање Спасове цркве у Жичи почели су Стефан Првовенчани и његов брат Сава после 1208. године, када се Сава вратио из Свете Горе.<sup>162</sup> Он је из Грчке довео са собом зидаре и мраморнике и надгледао зидање Жиче док је био архимандрит Студенице.<sup>163</sup> Црква је живописана око 1219. године, после Савиног повратка као архиепископа из Никеје, којом приликом је повео из Константиновог града сликаре и мраморнике.<sup>164</sup> До тога времена црква је била озидана.<sup>165</sup> Њено грађење морало је бити завршено најмање две до три године раније, јер су за постављање живописа били потребни суви зидови. Мраморници који су са Савом дошли вероватно су клесали само неке делове црквеног намештаја.<sup>166</sup>

Жича је постала седиште прве српске архиепископије 1219. године и у њој је архиепископ Сава крунисао Стефана за првовенчаног краља Србије. Стефан је са сином Радославом око 1220. године издао манастиру повељу којом му је доделио многа имања и одредио да се у њему крунишу краљеви српски и постављају архиепископи.<sup>167</sup> Препис ове повеље исписан је између 1309. и 1316. године на зиду у приземљу куле, која је са спољном припратом дозидана уз цркву.<sup>168</sup> Из-

<sup>160</sup> В. Кораћ, у: *Историја Црне Горе* II/1, 151.

<sup>161</sup> В. Ј. Бурџић, *Сопоњани*, 41.

<sup>162</sup> *Живот Светога Симеона и Светога Саве*, написао Доментијан, ед. Б. Даничић, Београд 1865, 125; *Живот Светога Саве од Теодосија*, ед. Б. Даничић, Београд 1860, 139—140.

<sup>163</sup> Исто, 98.

<sup>164</sup> Исто, 141.

<sup>165</sup> М. Кашанин — Б. Бошковић — П. Мијовић, *Жича*, Београд 1969, 8 (у даљем тексту ова монографија ће се наводити са именом само једног од аутора на чији се део текста напомена односи).

<sup>166</sup> V. J. Djurić, *La peinture murale serbe au XIII<sup>e</sup> siècle, L'art byzantin du XIII<sup>e</sup> siècle*, Београд 1967, 155.

<sup>167</sup> F. Miklosich, нав. дело, 13.

<sup>168</sup> М. Кашанин, *Жича*, 36; В. Ј. Бурџић, *Византијске фреске у Југославији*, 50.

гледа да је на Жичи рађено и у време краља Радослава. Сава је, по Доментијану, после повратка са првог путовања по Истоку боравио у Жичи, посматрајући како се остварују његова дела и завршава оно што је започето. То је било време владавине краља Радослава, који је и представљен у трему куле.<sup>169</sup>

У најезди Кумана манастир је страдао, а црквено седиште пренето је у Пећ. Од тада је Жича више пута обнављана, а српски архиепископи су, изгледа, још неко време столовали наизменично у њој и у Пећи. Велике преправке извршене су у Жичи већ крајем XIII века у време архиепископа Јевстатија II. По речима Даниловог настављача мѣсто то поновлено вѣстѣ нѣ не сѣвршено, ꙗкоже вѣ не прѣва.<sup>170</sup>

Можда сви радови нису били завршени, јер је убрзо после тога архиепископ Никодим нешто на њој обнављао,<sup>171</sup> а касније и Данило II. О Даниловим радовима опширно нас обавештава његов биограф. Он је цркву обновио, покрио је оловом, поново подигао трпезарију и стълпѣ такожде сѣзданыи вѣ мѣстѣ томѣ вољше и вѣ висотѣу въздвиже назданиемѣ.<sup>172</sup> Жича је поправљана и касније у XVI, XVIII и XIX веку.<sup>173</sup> Велики радови изведени су на њој 1925—35. године. Тада су спрат ексонартекса и завршетак звоника обновљени прилично произвољно. Доњи делови звоника до трећег спрата сачувани су у првобитном облику. Црква је поправљена и омалтерисана 1953. године када је добила изглед који и данас има.<sup>174</sup>

Значај Жиче и њених ктитора као и догађаји који су се у њој одиграли оставили су више трагова у историјским изворима. Њено подизање и збивања у њој забележили су савремени и каснији писци: Доментијан, Теодосије, Данило II и његов настављач. Опис Жиче налазимо и у путописима XIX века од којих је најисцрпнији дао Ј. Вујић.<sup>175</sup> Сви ови текстови, као и подаци које пружа сам споменик, били су основа за многе студије и расправе о Жичи, а због утицаја који је она имала на развој српске уметности наша се у свим прегледима старог српског градитељства и сликарства.<sup>176</sup>

<sup>169</sup> П. Мијовић, *Жича*, 122.

<sup>170</sup> *Животи краљева и архиепископа српских од архиепископа Данила*, издање Б. Даничића, Загреб 1866, 371.

<sup>171</sup> Исто, 154.

<sup>172</sup> Исто, 372.

<sup>173</sup> В. Петковић, *Жича*, Старинар н. р. 2 (Београд 1908), 132—146; М. Кашанин, нав. дело, 47—48.

<sup>174</sup> Б. Бошковић, *Жича*, 61; С. Ненадовић, *Рестаураторски радови на Жичи за последњих сто година*, Саопштења Републичког завода за заштиту споменика I (Београд 1956), 36—37.

<sup>175</sup> Ј. Вујић, *Путешествије по Србији I*, Београд 1901, 181—190.

<sup>176</sup> Најзначајнија литература о Жичи је: В. Петковић, *Жича*, Старинар н. р. 1 (1906); Исто, *Жича*, Старинар н. р. 2 (1907); Исто, *Спасова црква у Жичи*, Архитектура и живопис, Београд 1912; G. Millet, *L'ancien art Serbe*, 56; М. Васић, *Жича и Лазарица*, 33—49; Б. Бошковић, *Архитектура средњег*

По свом плану, црква у Жичи је коначно обликован рашки тип споменика. То је једнобродна грађевина са куполом над средњим травејем, са две певнице и две капеле са стране. Уз њено западно лице призидана је велика спратна спољна припрата и испред ње кула-звоник (цртежи бр. 11 и 12). Приземље звоника је обликовано као трем кроз који се улазило у пространу спољну припрату, издељену стубовима на девет поља, засведених крстастим сводовима. Имала је спрат у коме је била катихумена покривена тробродном кровном конструкцијом.<sup>177</sup> Под катихумене био је у висини западног прозора цркве тако да се могла пратити служба у њој. По речима архиепископа Данила, св. Сава је посматрао свог будућег наследника на архиепископском престолу — Арсенија — из „своје катихумене“ док је овај чинодејствовао у цркви.<sup>178</sup> По облицима и начину зидања, спољна припрата Жиче припада типу затворених припрата XIII века, мирних фасада и једноставне обраде.

Звоник је имао најмање три спрата. У последњем, који је морао имати веће отворе, вероватно су била окачена звона. Трећи спрат је обновљен 1925—35. године али се и на старијим деловима сачуваним изнад другог спрата примећује разлика у зидању у односу на ниже делове. То су вероватно остаци обнове куле из времена Данила II.<sup>179</sup> На другом спрату налази се капела. Она је са три стране осветљена дводелним прозорима, док се на источном зиду са јужне стране налази олтарска ниша, а са северне су мала врата за излаз на степениште, које је било прислоњено уз источни зид куле и водило до пода катихумене. Капела је засведена крстастим сводом са ребрима правоугаоног пресека. Није нам познат патрон капеле. Живопис на њеним зидовима је нагорео и веома оштећен особито у горњим зонама. Од преосталих фресака, на источном зиду је сачувана допојасна фигура Христа у олтарској ниши, а са стране су архиђакон Стефан, цар Константин и царица Јелена. У другој зони је била композиција Распећа. На јужном зиду се, као сликане иконе, налазе попрсја Саве Јерусалим-

века, 280—281; В. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, 119—120; А. Дероко, *Монументална и декоративна архитектура у средњевековној Србији*, 68; С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 38—39; V. J. Djurić, *La peinture murale serbe du XIII<sup>e</sup> siècle*, 154—155, 162—163; Г. Суботић, *Жича*, Београд 1968<sup>2</sup>; М. Кашанин — Б. Бошковић — П. Мијовић, *Жича*; В. Ј. Бурић, *Византијске фреске у Југославији*, 33—34, 50; В. Кораћ, *Студеница Хвостанска*, 95—101, 109—126.

<sup>177</sup> Према цртежу А. Дерока М. Васић је претпоставио да је припрата имала два спрата (уп.: М. Васић, *Жича и Лазарица*, 40, сл. 23 и 24). На сл. 29 А. Дероко представља припрату са једним спратом. Б. Бошковић је на основу анализе трагова који су били видљиви на грађевини, коначно утврдио њен облик. Уп.: Б. Бошковић, *Жича*, 76—83.

<sup>178</sup> *Животи краљева и архиепископа српских*, ед. Б. Даничића, 244.

<sup>179</sup> Б. Бошковић, *Жича*, 78—80, 84.

ског и Теодора Студита, а на западном и северном су Јован Златоусти, Григорије Богослов и други свети оци.<sup>180</sup>

Звоник и ексонартекс Жиче били су споља омалтерисани, као и црква, црвеним малтером.<sup>181</sup> Има трагова који указују да су фасаде биле сликане, вероватно приликом обнове у време Данила II, када је и на Пећкој патријаршији остварено слично решење.<sup>182</sup>

Начин зидања, елементи конструкције и пластични украс прозора на звонику у Жичи упућују на романичка решења која налазимо у Приморју, посебно у Котору.<sup>183</sup>

У историографији Жиче више пута је расправљано о намени западних дозиданих просторија храма и времену њихове изградње и обликовања.

В. Петковић је закључио, према подацима из манастирских типика, да су припрате грађене за одређене литургијске обреде и за одржавање црквених и других сабора.<sup>184</sup> На основу списка Данила II у којем се помиње катихумена сматрао је да су ексонартекс и кула у Жичи постојали у време св. Саве и да су вероватно саграђени на брзину за обављање миропомазања Стефана Првовенчаног.<sup>185</sup>

По мишљењу М. Васића западно здање у Жичи подигнуто је најраније у доба архиепископа Саве III у времену између 1309. и 1316. године, када је, после Никодимовог превода Јерусалимског типика, било устаљено правило да се панахиде поју у спољном нартексу.<sup>186</sup>

На основу сличности у конструкцији и облику ребара свода над капелом у кули Жиче са истим елементима у Св. Марији Колебати у Котору и Радослављевој припрати у Студеници из треће деценије XIII века, В. Кораћ је приметно да их је могла извести иста група мајстора, те да припадају истом периоду.<sup>187</sup>

У последњој монографији Жиче, М. Кашанин, Б. Бошковић и П. Мијовић сваки посебно говоре о времену градње и живописања ексонартекса и куле. М. Кашанин и П. Мијовић сматрају да се то догодило после Савиног повратка из Палестине, између 1230. и 1234. године. Б. Бошковић даје шири временски оквир, од 1219. до 1234. године, у

<sup>180</sup> Г. Суботић, *Жича*, Београд 1968<sup>2</sup>, 11, 13; П. Мијовић, *Жича*, 119—122; В. Ј. Бурџић, *Византијске фреске у Југославији*, 33—34.

<sup>181</sup> В. Петковић, *Жича*, *Старинар* н. р. 1 (1906), 141; М. Васић, *Жича и Лазарица*, 46; Б. Бошковић, *Жича*, 72—74.

<sup>182</sup> В. Ј. Бурџић, *Настанак градитељског стила моравске школе*, *Зборник за ликовне уметности* 1, Нови Сад 1965, 33—60; Б. Бошковић, *нав. дело*, 74.

<sup>183</sup> В. Кораћ, *О монументалној архитектури средњовековног Котора*, *Гласник САН VII*, 1 (1956), 78; *Исти*, *Студеница*, Београд 1968, 58; М. Кашанин — Б. Бошковић — П. Мијовић, *нав. дело*, 86—88, 96—98.

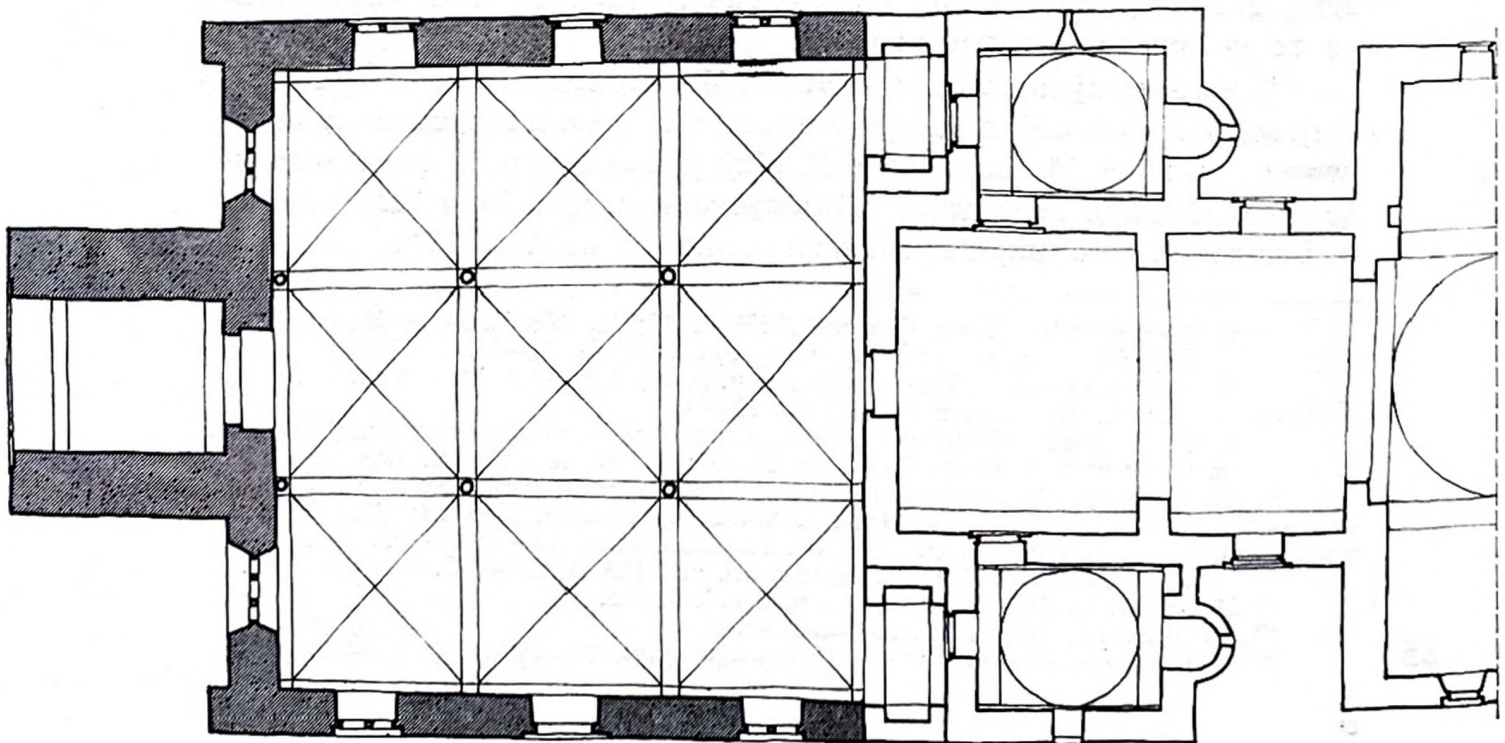
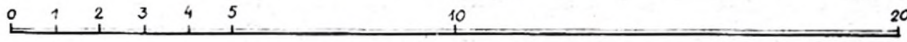
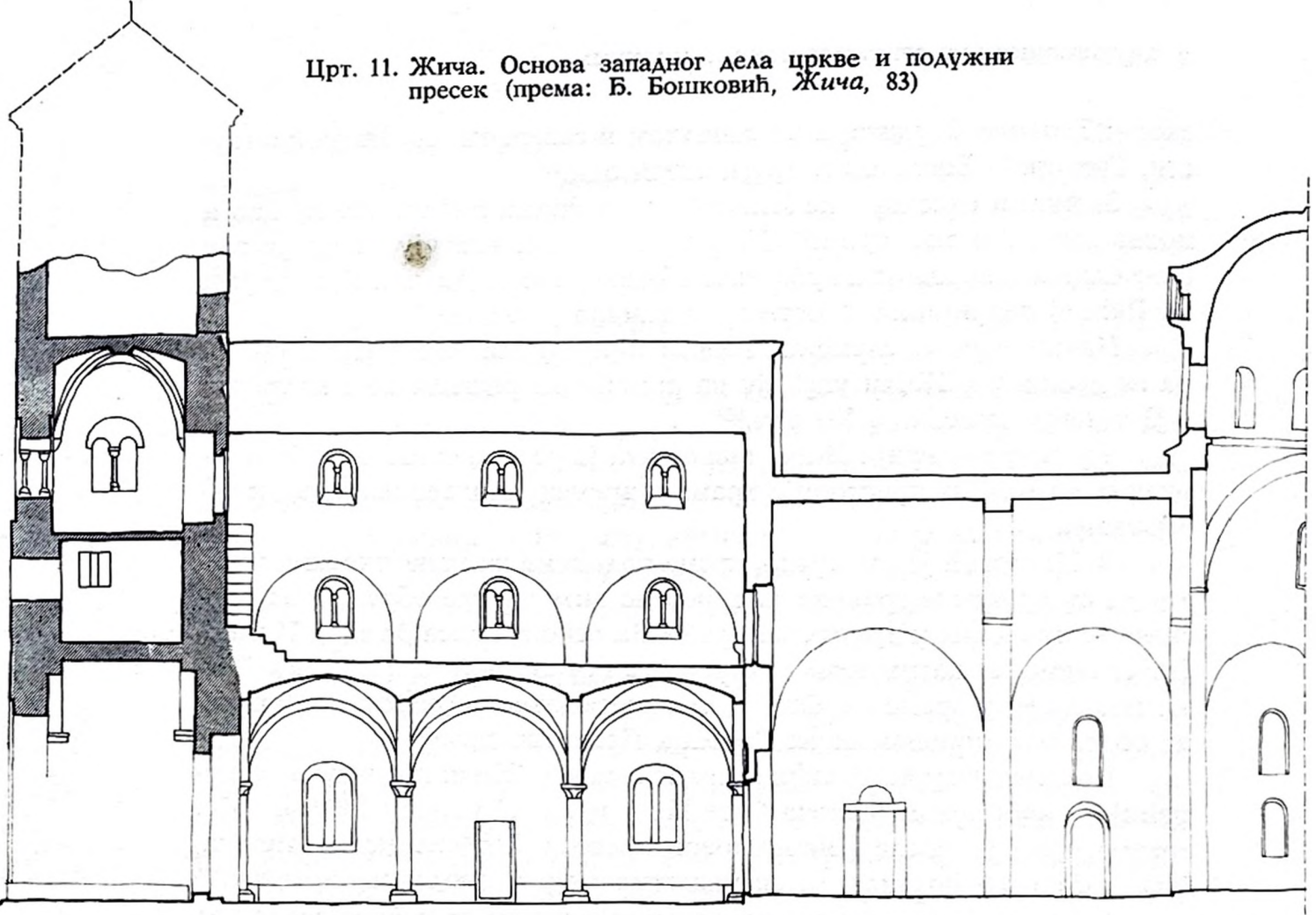
<sup>184</sup> В. Петковић, *Жича*, *Старинар* н. р. 1 (1906), 174—187.

<sup>185</sup> *Исти*, *Жича III*, *Старинар* н. р. 2 (1907), 118.

<sup>186</sup> М. Васић, *Жича и Лазарица*, 46.

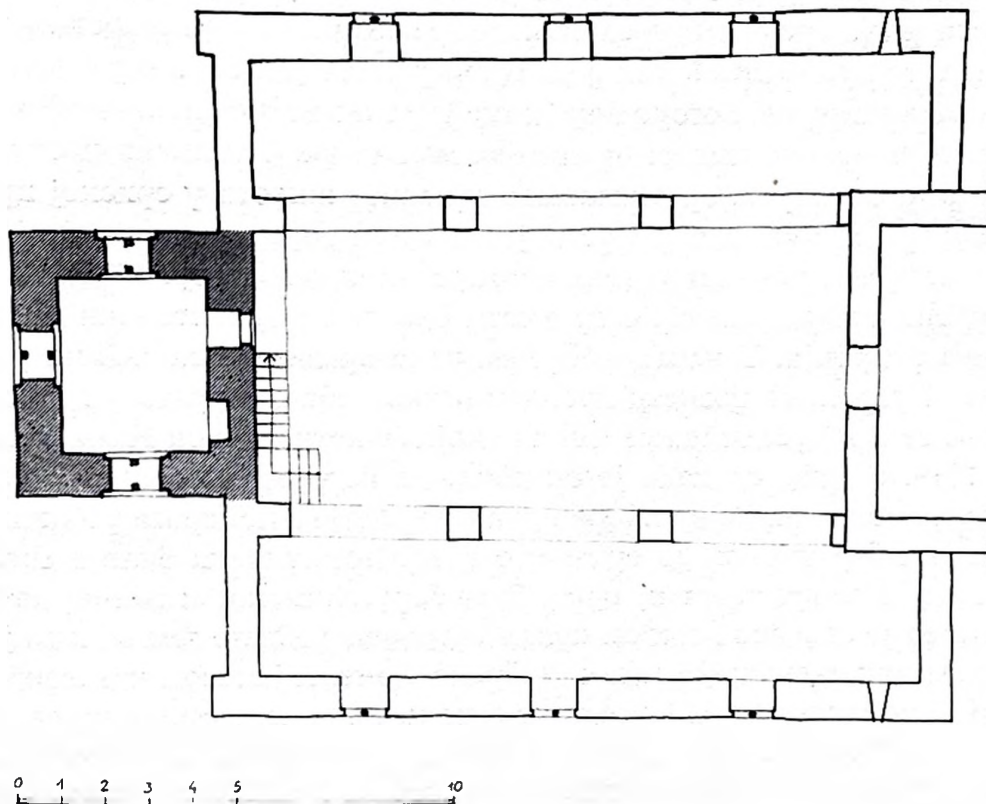
<sup>187</sup> В. Кораћ, *О монументалној архитектури средњовековног Котора*, 78.

Црт. 11. Жича. Основа западног дела цркве и подужни пресек (према: Б. Бошковић, Жича, 83)



сваком случају после оснивања архиепископије, када се појавила потреба за подизањем ексонартекса, где су се, поред верских обреда, могли одржавати велики црквени и државни сабори, и катихумене у којој је св. Сава можда имао и своје стамбене просторије.<sup>188</sup>

В. Бурић одређује живописање капеле звоника у време око 1220. године.<sup>189</sup>



Црт. 12. Жича. Основа спрата ексонартекса и куле (реконструкција Б. Бошковића у: *Жича*, 83)

Кула-звоник и спољна припрата са катихуменом у Жичи свакако су грађени према посебном програму који је настао после изградње главног дела цркве. Овај програм је условио додавање посебних просторија због одређених литургијских прописа везаних за намену цркве и жеље поручиоца. Свођењем података које пружају стари српски књижевници и сама грађевина, западни делови цркве су подигнути после проглашења независности српске цркве, када је Жича постала њено седиште, вероватно по замисли Саве Немањића док је седео на архиепископском престољу.

<sup>188</sup> М. Кашанин — Б. Бошковић — П. Мијовић, нав. дело, 20, 53, 87, 89, 122.

<sup>189</sup> В. Ј. Бурић, *Византијске фреске у Југославији*, 33.



Жички звоник испред спољне припрате, над којом је преко катикумене остварена веза између капеле у звонику и цркве, нема правих претходника на подручју оновремене српске државе. Одакле је Сава могао преузети идеју за градитељски програм и који му је споменик послужио као узор при одређивању облика западног здања у седишту његове архиепископије?

Теолошко образовање Сава је стекао на Светој Гори где се упознао са разноврсним богослужбеним књигама и манастирским типцима. У то време посећивао је и Цариград где је одседао у Евергетидском манастиру св. Богородице, коме је давао велике поклоне<sup>190</sup> и чији је део ктиторског типика превео за манастире Хиландар и Студеницу.<sup>191</sup> Као основу за организовање духовног живота у српској цркви, Сава је узео „васељенско“ устројство Цариградске патријаршије, држећи се комбинованог устава цариградских манастира.<sup>192</sup> Ови богослужбени прописи морали су имати одраза на градитељски програм црква у Србији. У њима, међутим, нема правила о службама у припрати. Први нама познати прописи о употреби припрате у литургији налазе се у Јерусалимском типичу, који је архиепископ Никодим превео 1319. године, од када је он почео да се употребљава у Србији и утиче на обликовање простора црква.<sup>193</sup> Спољна припрата у Жичи сведочи, између осталог, да су неке одредбе тога типика биле познате и св. Сави. Потпун текст правила Саве Јерусалимског и његову примену видео је свакако на свом првом путовању у Свете земље, што је на њега оставило снажан утисак.<sup>194</sup> Према Доментијановом казивању, св. Сава је по повратку из Палестине „поправио“ цариградски устав, који се дотле употребљавао у српској цркви, и употпунио га неким правилима из Јерусалимског типика. Сложивши оба најбоље, наредио је да се такав примењује у његовој архиепископији.<sup>195</sup> Тако је спајањем ца-

<sup>190</sup> *Живот Светог Симеона и Светог Саве, од Доментијана*, 180.

<sup>191</sup> В. Јагић, *Типик Хиландарски и његов грчки извор*, Споменик XXXIV, Други разред 31 (1898), 1—4.

<sup>192</sup> Р. Грујић, *Палестински утицаји на Св. Саву при реформисању монашког живота и богослужбених односа у Србији*, Светосавски зборник 1, Расправе, СКА Посебна издања CXIV, Друштвени и историјски списи 47 (1936), 5—7, 282. У цариградским манастирима био је у употреби богослужбени поредак Студитског манастира, који је близак пракси јерусалимске цркве, допуњен деловима цариградског катедралног богослужења. У Св. Софији, где у одређеним данима у служби учествује и цар, примењивало се катедрално богослужење, све до краја XII века када је почео да га потискује устав цариградских манастира. Уп.: П. Симић, *Рад светог Саве на осавремењавању богослужења у Српској цркви*, Свети Сава, Београд 1977, 192—194.

<sup>193</sup> М. Шупут, нав. дело, 62—67.

<sup>194</sup> Р. Грујић, нав. дело, 284. Не треба занемарити могућност да се Сава упознао са неким одредбама Јерусалимског типика већ у току свог боравка у Цариграду, где је овај устав, у то време, имао великог утицаја.

<sup>195</sup> *Живот Св. Симеона и Св. Саве, од Доментијана*, 282.

риградских и јерусалимских правила Сава створио закон за српску архиепископију.

Та комбинација Студитског и Јерусалимског типика наша је, изгледа, одјек и на фрескама у капели куле жичке архиепископије. Ту су, један поред другог, као иконе у оквирима, представљени оснивачи ова два текста, Теодор Студит и Сава Јерусалимски, најпоштованији организатори духовног живота на Истоку.

Добијањем независности српске архиепископије, Жича је, као њено духовно средиште, добила назив „велика црква“ или „мати црква“, као касније и Пећка патријаршија. Тај назив имале су и цркве у Јерусалиму и цариградска Света Софија.<sup>196</sup>

Оба ова хришћанска центра утицала су такође на украшавање и обликовање српских катедрала. Подражавање Сионског храма у живопису цркве св. Апостола у Пећи, остварено по жељи св. Саве, може се односити и на Жичу. С друге стране, обичај портретисања српских архиепископа у катедралним црквама преузет је, вероватно, из Свете Софије у Цариграду, где су у нартексу и на галерији били представљени византијски патријарси и владари.<sup>197</sup> (У Жичи сликарство спољне припрате није сачувано).

Цариград је био узор од почетка развоја уметности у доба Немањића, као што је то било византијско државно устројство и дворски церемонијал за српску средњовековну државу. Познато је да су нартекс и катихумена одлике цариградских цркава и помишља се да отуда, можда преко Атоса, воде порекло ове просторије у Жичи.<sup>198</sup> Цариградска Света Софија имала је и звоник. Ова црква је била симбол за многе генерације и уопште веома поштована у целом хришћанском свету.<sup>199</sup> За њу се каже да „ни један споменик није уживао толику пажњу, не само међу хришћанима него и код муслимана, па су Арапи и Турци покушавали да имитирају њене облике“.<sup>200</sup>

Све западне делове грађевине какви су постојали у Жичи — звоник пред улазом, припрату и катихумену, налазимо и у Светој Софији. Она је добила звоник са звонима још 865. године.<sup>200a</sup> Ова звона су једно време била замењена клепалом, по речима Антонија Новгородског,

<sup>196</sup> Тако су називане све цркве које су биле аутокефалне и могле саме да бирају архиепископе и епископе. Уп.: Б. Гардашевић, *Каноничност стицања аутокефалности српске цркве 1219. године*, Свети Сава, Београд 1977, 46—47 и даље. О овим називима српских цркава в. V. J. Djurić, *La peinture murale serbe au XIII<sup>e</sup> siècle*, 162—163.

<sup>197</sup> V. J. Djurić, *La peinture murale serbe au XIII<sup>e</sup> siècle*, 162, 166—167.

<sup>198</sup> В. Кораћ, *Студеница Хвостанска*, 113—115.

<sup>199</sup> С. Mango, *Byzantine architecture*, New York 1976, 107.

<sup>200</sup> К. Amantos, *Ἱστορία τοῦ Βυζαντινοῦ κράτους Α'*, 208.

<sup>200a</sup> G. Sotiriu, нав. дело, 236; А. Orlandos, нав. дело, 128; М. Barla, нав. дело, 4, 40.

који је обишао Цариград око 1200. године, али се она већ крајем XIII века поново помињу.<sup>201</sup> Звоник је много касније срушен. Његове облике знамо из цртежа Грелота.<sup>202</sup> Налазио се испред ексонартекса и кроз његово приземље се улазило у ексонартекс. Био је четвороугаоног облика и имао је два спрата. На првом су постојали једноставни отвори, засведени полукружним луцима, а на другом су отвори били дводелни. Овде су вероватно висила звона. Над нартексом је постојала катихумена. У њој су патријарси држали бдења и часове,<sup>203</sup> а према патријаршијском регистру из XIV века седишта синода била су у лесној катихумени.<sup>204</sup>

Као што је црквено устројство Византије послужило за углед при организовању духовног живота српске архиепископије, и делови типика Свете Софије преузети код састављања српских црквених правила, тако су и неки облици ове „велике цркве“ могли да буду надахнуће приликом доградње оних простора у Жичи који би подсећали на славну катедралу и омогућили извођење прихваћеног церемонијала. Наравно, западно здање Жиче није ни могло да буде директна копија ових просторија у Светој Софији, пре свега због различитих облика и величине главних делова тих двеју цркава. То је могло да буде само прихватање програма и основне идеје цариградске цркве, због посебне намене жичке катедрале, а облици простора и њихова обрада зависили су од других чинилаца.

Неоспорно је да се звоник у Жичи, по конструкцији сводова и пластичном украсу ослања на романичко градитељско подручје у западним деловима земље. Романичка обрада и византијски програм ни су необични у тадашњем градитељству Србије. То је била одлика рашке архитектуре од почетка њеног развоја, па је нашла одраза и при грађењу звоника.

Сви подаци указују на то да је Сава своју замисао о доградњи западних делова цркве у Жичи остварио пред крај живота, као образован теолог и свестран познавалац како црквених правила Цариграда и Јерусалима тако и архитектуре Византије и западних подручја. О томе говоре његови биографи, а и подаци који се уочавају на грађевини. Према Доментијану, Сава је после свог повратка из Палестине, поправио дотадашњи црквени устав сложивши најбоље одредбе Цариградског и Јерусалимског типика. Тада је, пише Доментијан, посматрао „сва своја дела која се творе у Дому Спасову, и испуњаваху

<sup>201</sup> G. Millet, *L'école grecque dans l'architecture byzantine*, Paris 1916, 136.

<sup>202</sup> J. Grelot, *Relation nouvelle d'un voyage de Constantinople*, Paris 1881, 155; E. Antoniadis, "Εκφρασις τῆς Ἀγίας Σοφίας Α", Leipzig 1907, 139—141, сл. 17, 21.

<sup>203</sup> G. Millet, *Recherches au Mont-Athos*, 92—94.

<sup>204</sup> W. Lethaby und H. Swainson, *The church of Sancta Sophia Constantinopole*, A Study of Byzantine Building, New York 1894, 194.

се недокончане (ствари), а веће заповедаше почињати, што требаше на лепоту Божју“. То се може односити на доградњу ексонартекса и звоника. Ове просторије су биле завршене пре Савиног другог путовања у Палестину, јер је он, како нас обавештава Теодосије, из катихумене посматрао Арсенија и одабрао га за свог наследника. Осим ових података, и сличност конструкције свода над капелом звоника у Жичи са сводовима над Студеничком припратом, изграђеном око 1230. године по жељи краља Радослава (чији је портрет насликан и у трему жичке куле), указује на време настанка западних делова цркве у Жичи. То је било око 1230—33. године, између два Савина путовања у Свете земље, када је он столовао у Жичи као архиепископ, док је на челу државе био краљ Радослав.

### СТУДЕНИЦА ХВОСТАНСКА

Манастир са црквом Успења Богородице изграђен је у трећој деценији XIII века, на старијим темељима, који су можда припадали византијском епископском седишту.<sup>205</sup> Архиепископ Сава је овде основао српску архиепископију 1219. године, и од тога времена она је седиште хвостанских епископа, касније митрополита.<sup>206</sup> Манастир је напуштен у XVII веку и разрушен скоро до темеља, тако да су од њега остали само трагови, доскора покривени земљом.

Ктитор цркве није познат, као ни тачно време њеног настанка. У историјским изворима од XIV до XVII века више пута се помињу епископи Богородице Хвостанске, али се о облицима цркве не говори.

Најстарији опис рушевина манастира оставио је крајем XIX века путописац М. Милојевић,<sup>207</sup> али са много произвољних детаља. Његовим подацима су се користили и касније. Први поуздан текст о манастиру, његовој историји, изворима и остацима архитектуре, уз предлог идеалне реконструкције цркве, дали су С. Смирнов и Б. Бошковић.<sup>208</sup> Дуго се после тога нико није бавио проучавањем овога комплекса, док није В. Кораћ, после археолошких ископавања, објавио монографију Студенице Хвостанске. У њој је саопштио све податке сакупљене у изворима, литератури и археолошким истраживањима овога манастира. На основу анализе свих података израдио је могућу рекон-

<sup>205</sup> В. Кораћ, *Студеница Хвостанска*, 97, 138—139.

<sup>206</sup> Исто, 140—141 где су наведени сви извори и литература.

<sup>207</sup> М. Милојевић, *Путопис дела праве (старе) Србије*, 2, Београд 1872, 165—167.

<sup>208</sup> S. Smirnov et Dj. Bošković, *L'église de la Mère-de-Dieu de Hvosno*, *Старинар III с. X—XI (1935—1936)*, 47—82.

струкцију основних облика цркве, одредио време градње и место у историји рашке архитектуре.

Црква Студенице Хвостанске је једнобродна куполна грађевина са припратом, зидана према схеми раних рашких цркава. По просторном распореду и решењу олтарског простора најсличнија је Жичи. Због тога се време њеног грађења одређује у раздобље после подизања жичке цркве а пре Милешеве.<sup>209</sup>

Уз припрату цркве дозидана су два параклиса са јужне и северне стране, а са западне пространа спољна припрата (цртеж бр. 13). На основу велике дебљине зидова параклиса В. Кораћ претпоставља да су ове просторије биле приземља високих кула-звоника. До спратова кула могло се доћи степеницама смештеним у узаним просторима између параклиса и цркве. Спољни облици звоника вероватно су имали романичке одлике као у Бурђевим Ступовима или Светом Петру.<sup>210</sup>

Спољна припрата је била засведена крстастим сводовима, што омогућује претпоставку да је на њеном спрату постојала тробродна катихумена. Слично решење налазимо у Жичи.<sup>211</sup> У том случају, прилаз катихумени био је могућ са спратова кула кроз посебно пробијене пролазе у њиховим угловима. Дозиђивањем спољне припрате и бочних параклиса употпуњено је решење које својим планом веома подсећа на Жичу са спољном припратом. Одступање је у месту звоника.

Положај хвостанских звоника у односу на спољну припрату разликује се и од познатих решења двојних звоника. У Бурђевим Ступовима у Иванграду и Св. Николи код Куршумлије звоници су постављени испред спољне припрате. У Студеници Хвостанској имамо једини пример са звонцима иза спољне припрате, са којом се везују само на источним угловима. Разлози за овакво померање нису познати, исто као што није јасно зашто овде није поновљено жичко решење са једним звоником пред ексонартексом. Вероватно су разлози били практичне природе. Простор на западној страни је био непогодан било због носивости тла или због близине других објеката.<sup>212</sup> И улаз у спољни нартекс није био на западу, већ на бочним странама. Тако у Студеници Хвостанској налазимо западно здање које је настало комбинацијом решења жичке спољне припрате и ранијих двојних звоника. Оно је вероватно изграђено када је црква постала катедрала хвостанских епископа, на крају треће деценије XIII века.<sup>213</sup>

<sup>209</sup> В. Кораћ, *Студеница Хвостанска*, 94—97.

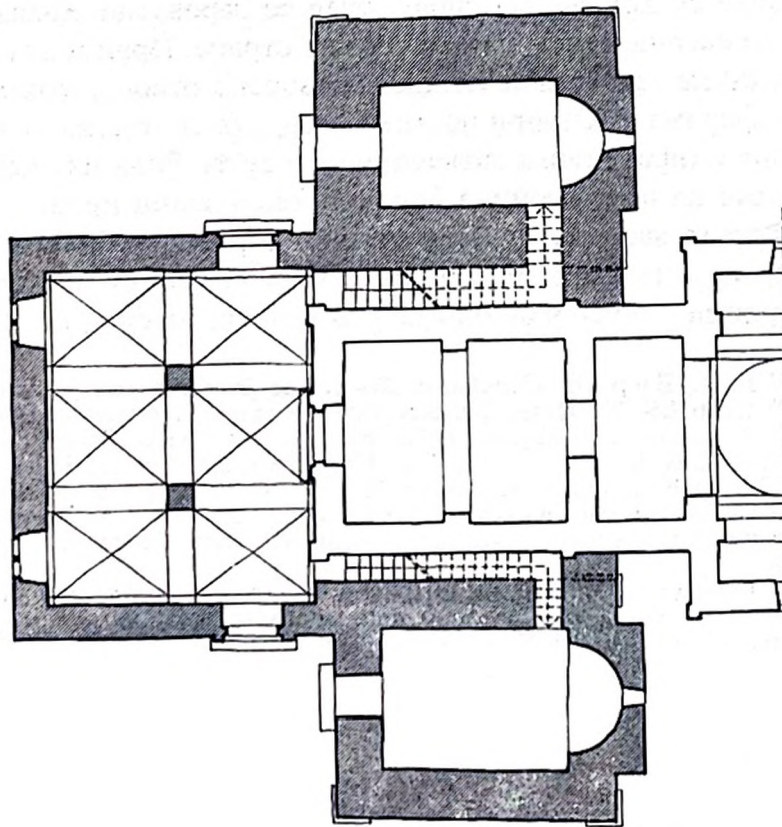
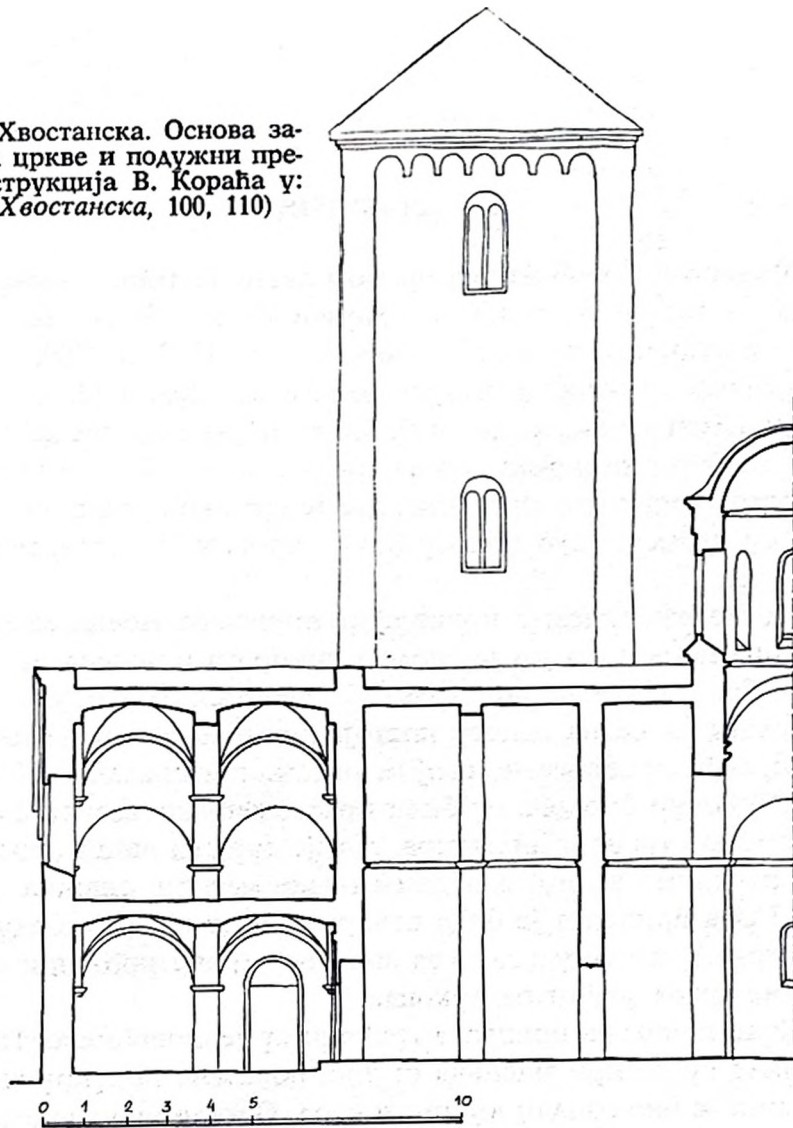
<sup>210</sup> Исто, 118—120.

<sup>211</sup> Исто, 121.

<sup>212</sup> Исто, 123.

<sup>213</sup> Исто, 125.

Црт. 13. Студеница Хвостанска. Основа западног дела цркве и подужни пресек (реконструкција В. Кораћа у: Студеница Хвостанска, 100, 110)



## СОПОБАНИ

Манастир Сопобани, са црквом свете Тројице — маузолеј краља Уроша — налази се на извору Рашке. За могућност изградње цркве узима се широк временски размак између 1245. и 1260. године,<sup>214</sup> док је најстарије сликарство завршено између 1263. и 1268. године.<sup>215</sup> Једнобродна грађевина, са два параклиса и две певнице са стране и широком апсидом на истоку, по плану је слична Жичи. Споља, међутим, има изглед тробродне базилике, где је средњи брод виши, а два нижа брода су настала тако што су бочне просторије подведене под један кров.

После живописања цркве и малтерисања њених спољних зидних површина призидана јој је спољна припрата и испред ње кула-звоник (цртеж бр. 14). Горња конструкција ове припрате није сачувана, али има услова да се на основу постојећих делова одреде њени основни облици, који су вероватно својим масама понављали тробродни облик цркве.<sup>216</sup> Бочни бродови су били пресведени крстастим сводовима ослоњеним на ступце и пиластере, док је средњи виши брод био покривен попречним сводом, озиданим преко четири снажна преломљена лука.<sup>217</sup> Ова припрата је била отворена, а по њеном ободу је био озидан банак. У њу се улазило са западне стране кроз приземље куле и са јужне испод једног од лукова.

Кула и спољна припрата грађени су једновремено. Приземље куле чинила су четири масивна ступца повезана полукружним луцима. Над њима је био озидан крстасти свод. Остале међуспратне конструкције биле су дрвене. На спрат куле се вероватно долазило степеништем из ексонартекса, или са спољне стране. Први и други спрат куле имали су на три стране велике прозорске отворе, можда са мермерним бифорама.<sup>218</sup> Отвори последњег спрата су издужени и по свој прилици нису били ничим затварани, јер су ту била окачена звона. Преко калоте на врху звоника био је четвороводни кров.

Фасаде звоника су једноставно обрађене. Зидање је изведено квадерима сиге који су чинили облогу за испуну од ситног камена. Над луцима у приземљу био је узани венац од сиге, који се настављао

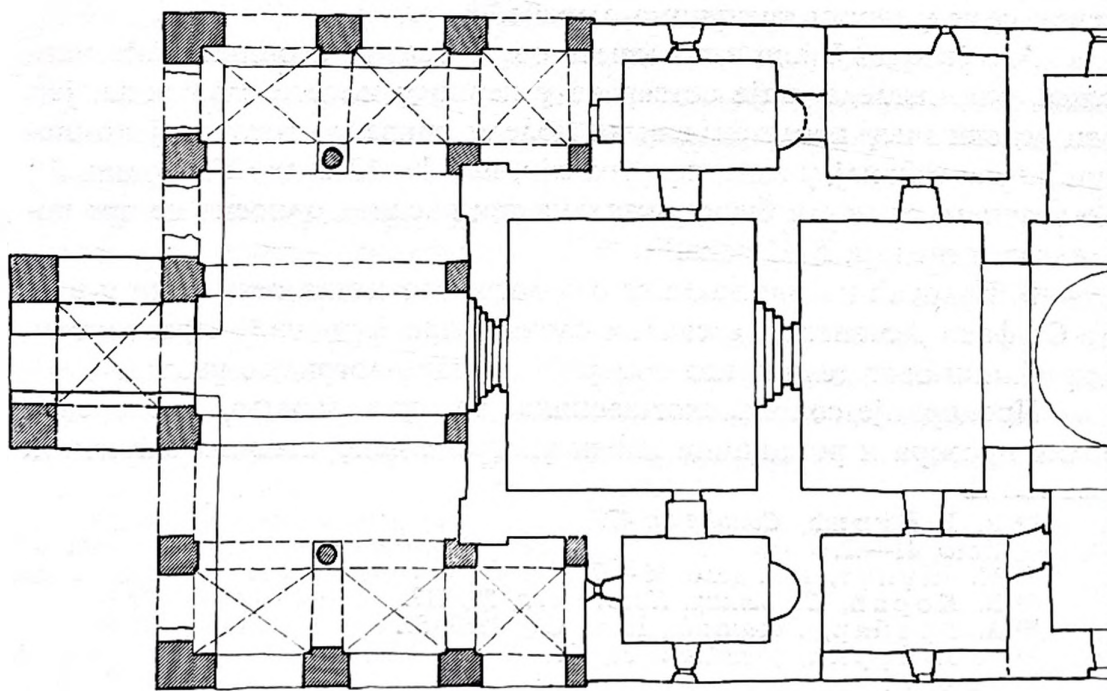
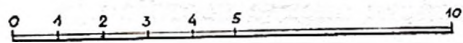
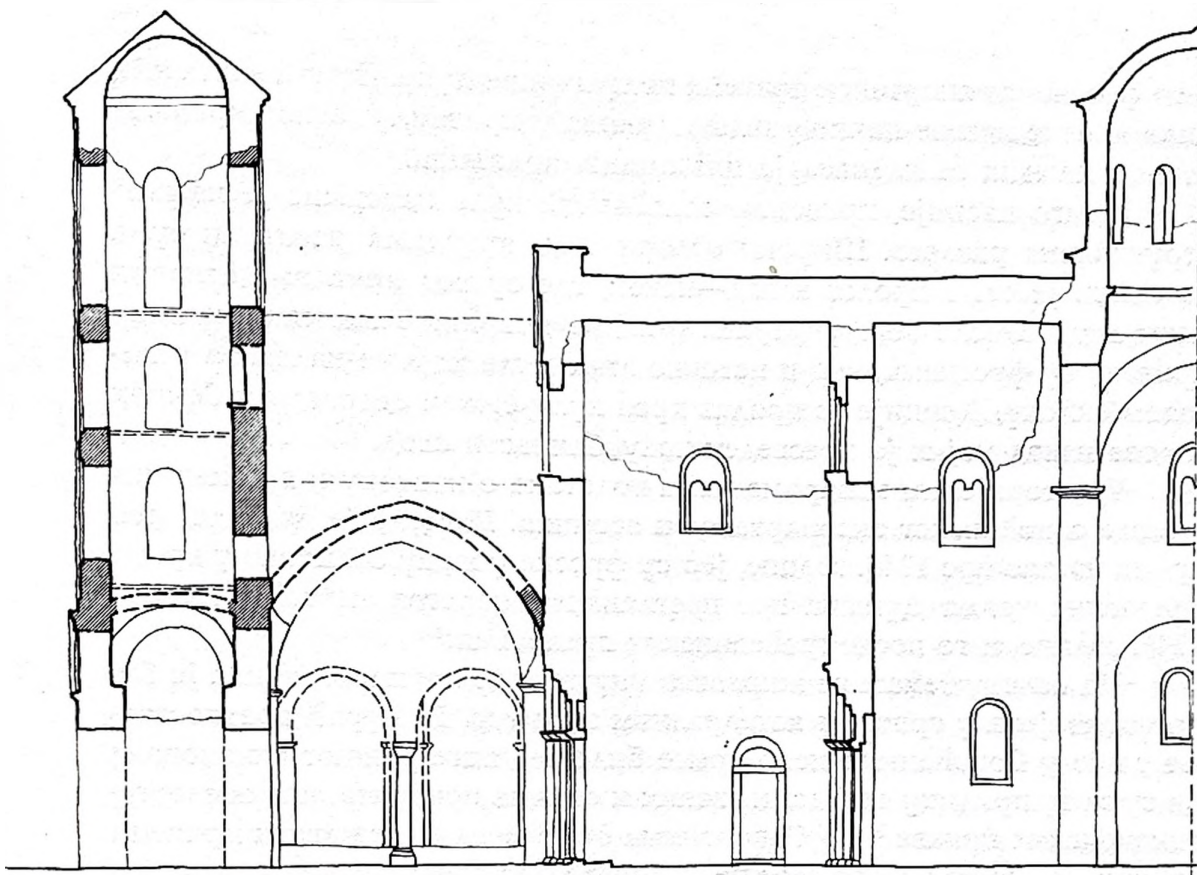
<sup>214</sup> В. Ј. Бурџић, *Сопобани*, 26—27 где је и сва ранија литература.

<sup>215</sup> Исто, 26—27; Исто, *Византијске фреске у Југославији*, 39—41.

<sup>216</sup> А. Дероко, Мисао, 1922, 1681; А. Дероко, *Покрет*, 1924, 245; Исто, *Les deux églises des environs de Ras, L'art byzantin chez les Slaves*, Paris 1930, сл. 52; М. Васић, *Жича и Лазарица*, 59—60; В. Ј. Бурџић, *Сопобани*, 40.

<sup>217</sup> О. Марковић, *Прилог проучавању архитектуре манастира Сопобани*, Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе 8, (Београд 1969), 94.

<sup>218</sup> Могуће је да тим бифорама припадају и два велика, доста оштећена капитела, који се данас налазе у капели цркве заједно са осталим деловима пластике.



Црт. 14. Сопоћани. Основа западног дела цркве и подужни пресек



и на фасаде ексонартекса пратећи полукружне луке. На угловима звоника плитке лезене почињу изнад лукова у приземљу, а под кровним венцем на њих се надовезује низ слепих аркадица.

Нешто касније, приземље сопоћанске куле измењено је из конструктивних разлога. Широки отвори под аркадама зазидани су, а остављен је само пролаз запад—исток, где су под аркадама озидани нови луци. После тога унутрашње зидне површине ексонартекса покривене су фрескама, као и источно лице куле која се налазила у његовом склопу. Доцније је пролаз кроз кулу сужен доградњом бочних зидова изнад којих је пресведен полуобличасти свод.

У историјским изворима нема података о ктитору и времену изградње сопоћанског ексонартекса и звоника. Извесно је да је тај део храма настао пре 1346. године, јер су фреске у њему осликане у време владавине краља Душана пре проглашења царства, између 1338. и 1346. године, и то после грађевинских преправки.<sup>219</sup>

На основу тематике живописа унутрашње приправе, каква је била уобичајена у српским катедралним црквама, В. Бурић претпоставља да је у Сопоћанима неко време било седиште рашког епископа и да су за ту прилику дозидани звоник и спољна припрата, као обележје епископских цркава.<sup>220</sup> У Сопоћанима су се могли одржавати црквени сабори, јер је уз зидове спољне приправе био озидан банак, као у Пећи<sup>221</sup> и Студеници Хвостанској<sup>222</sup>. Уз зид олтарске апсиде постојао је синтронос као у већини епископских цркава, где епископ са свештенством седи у неким тренуцима службе.<sup>223</sup>

Ако је краљ Урош и предвидео ову доградњу звоника и ексонартекса, она, изгледа, није остварена у периоду његове владавине, јер ови делови нису представљени на моделу цркве у ктиторској композицији насликаној у западном травеју, између 1270. и 1276. године.<sup>224</sup> То значи да су могли бити призидани тек касније, односно не пре последњих деценија XIII века.<sup>225</sup>

Б. Вуловић помишља да се ова доградња могла остварити у време Стефана Дечанског, у сваком случају пре Душана.<sup>226</sup> Архитектонски облици овог дела цркве померају границу доградње уназад.

Пропорције сопоћанског звоника, техника зидања, распоред и облик прозора и романички начин употребе декоративних елемената

<sup>219</sup> В. Ј. Бурић, *Сопоћани*, 47.

<sup>220</sup> Исто, 41—42.

<sup>221</sup> М. Шупут, нав. дело, 66—67.

<sup>222</sup> В. Кораћ, *Студеница Хвостанска*, 28, 117.

<sup>223</sup> А. Грабар, *Византија*, Нови Сад 1969, 59.

<sup>224</sup> В. Ј. Бурић, *Сопоћани*, 60, 87.

<sup>225</sup> Исто, 49.

<sup>226</sup> Б. Вуловић, *Раваница*, Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе 7 (Београд 1966), 73.

на фасадама указују да порекло ове архитектуре треба тражити у старијим и оновременим решењима звоника у западним деловима земље. И. Здравковић налази да би сличност у обради фасада могла да се нађе на територијално ближним звонницама цркве св. Петра у Бијелом Пољу.<sup>227</sup>

Посматрано у целини, просторно решење сопоћанског ексонартекса са звоником чини се да има непосредан узор у Жичи. Сличну замисао основе, са кулом испред ексонартекса, у коме је простор подељен ступцима који држе крстасте сводове, имала је и Жича.<sup>228</sup> Ранији истраживачи су већ указали на блискост ових градитељских захвата.<sup>229</sup> Положај сопоћанског звоника, базиликални облик ексонартекса и сводна конструкција над његовим приземљем, развијенија су и смелија остварења архитектонске замисли протомајстора Жиче. С друге стране, у систему конструкције ексонартекса и примени отворених arkada између стубаца на фасадама Сопоћани су ближи отвореним припрамама XIV века, какве почињу да се граде у Србији од обнове Богородице Љевишке 1306/1307. године.<sup>230</sup> Узимајући све ово у обзир, чини се да би настанак западног, призиданог дела сопоћанске цркве требало тражити у време када су ексонартекс и звоник Жиче већ били озидани а пре подизања Богородице Љевишке, односно у последњим годинама XIII века на почетку владавине краља Милутина.

Комбинација основних елемената архитектуре рашке школе са западњачким схватањима тектонике и обраде фасада једно је од обележја српске архитектуре друге половине XIII века, а на крају столећа остварено је и у Ариљу. Слично уклапање старе традиције изражене у плану, и западњачких елемената у обликовању звоника срећемо и на Сопоћанима, што наводи на помисао да су настали у време истих градитељских тежњи.

Период Милутинове владавине обележен је у грађевинарству обновом, доградњом и подизањем великог броја цркава, од којих већина има простране спољне припрате. Архиепископ Данило о томе каже: „и у држави свога отачаства многе божанствене манастире од самог основа подиже . . . , обнављаше стара рукоположења родитеља и прародитеља својих“.<sup>231</sup> Можда је учени Данило овом приликом мислио на Сопоћане, задужбину Милутиновог оца Уроша.

<sup>227</sup> И. Здравковић, *Резултати архитектонских испитивања на цркви Св. Петра у Бијелом Пољу*, 94—95. Ова сличност би се могла односити само на низ слепих arkada под кровним венцем.

<sup>228</sup> Б. Бошковић, *Жича*, 76—77.

<sup>229</sup> G. Millet, *L'ancien art Serbe*, 62; М. Васић, *Жича и Лазарица*, 123; А. Дегоссо, *Les deux églises*, 137; В. Ј. Бурин, *Сопоћани*, 49; Б. Вуловић, *Раваница*, 73.

<sup>230</sup> С. Ненадовић, *Богородица Љевишка*, 146.

<sup>231</sup> *Животи краљева и архиепископа српских*, превод А. Мирковића, 104.

Краљ Милутин се јавља као ктитор многих цркава и манастира тек на почетку XIV века.<sup>232</sup> Није остало забележено да ли је одмах по преузимању престола, у првом периоду владавине, предузимао какве веће градитељске подухвате. Архитектура тог другог периода је једна целина, настала под утицајем византијских остварења у Солуну и Арти,<sup>233</sup> која се у конструкцији, облицима и украшавању, разликује од стила рашке школе који је до тада владао у српској архитектури. Један од ретких изузетака направио је Милутин приликом зидања свог маузолеја, манастира Бањске, обликујући га по угледу на задужбине првих Немањића. Стога не би било чудно да је узоре старе традиције поштовао и при доградњи храма свога оца, нарочито ако је тај грађевински подухват остварио у првом периоду владавине, пре прихватања новог стила у архитектури. Могуће је да му је у томе помагала и краљица Јелена, која је доста пажње указивала Сопоћанима: поклонила је цркви један златан крст<sup>234</sup> и организовала пренос моштију архиепископа Јоаникија из Хума у Сопоћане, где је присуствовала и његовој сахрани.<sup>235</sup>

#### БОГОРОДИЦА ЉЕВИШКА

Цркву Богородице Љевишке у Призрену саградио је краљ Милутин 1307. године, на темељима старије базилике. Неколико натписа на фасадама цркве и на фреско малтеру у њеној унутрашњости говоре о години подизања цркве, протомајстору, ктитору и другим личностима заслужним за њено подизање, при чему је призренски епископ, каснији архиепископ Сава III, изгледа играо веома значајну улогу.

Стара базилика је била седиште призренске епископије у време византијске црквене управе. Остала је то и после проглашења независности српске цркве, јер је св. Сава 1219. године поставио у њој српског епископа. Готово цело столеће касније, Милутин је сазидао нову, репрезентативну катедралу, са спољном припратом и звоником (цртежи бр. 15 и 16). Црква је од 1346. године седиште митрополије.

Историјске податке и архитектонску анализу Богородице Љевишке дао је С. Ненадовић у књизи Богородица Љевишка.<sup>236</sup> Недавно су Д. Панић и Г. Бабић објавиле нову монографију цркве у којој је поред историјских извора и архитектуре исцрпно обрађен њен живопис.<sup>237</sup>

<sup>232</sup> С. Ненадовић, нав. дело, 17—18.

<sup>233</sup> Исто, 188.

<sup>234</sup> Љ. Стојановић, *Записи и натписи I*, 45.

<sup>235</sup> *Животи краљева и архиепископа српских*, 220—221.

<sup>236</sup> С. Ненадовић, нав. дело, 23—38.

<sup>237</sup> Д. Панић — Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, 38, 66—68.

За градњу Милутинове цркве, пратомајстор Никола је искористио темеље старе базилике, а део њених зидова уклопио у нову замисао петокуполне цркве са ексонартексом и звоником.

Приземље ексонартекса било је првобитно замишљено као отворени трем са масивним ступцима, повезаним полукружним луцима. У њега се улазило са све три слободне стране испод лукова. Убрзо су зазидани бочни пролази са западне стране, а остављен само средњи, који је и најшири. Те преправке су вероватно учињене из конструктивних разлога, да би се појачала маса зида која носи спрат. Овај простор је засведен са по два крстава свода са стране и једним у средини. Два бочна лука на која се наслања средњи свод, носе зидове звоника на спрату, где деле простор звоника од просторија лево и десно од њега. Ове просторије су засведене са по два полукружна попречна лука, а изнад средњег дела је дрвена таваница. Тај простор је степеништем везан са црквом, којим се из нартекса излазило на дрвени подест између нартекса и наоса. Горњу конструкцију звоника чине четири снажна ступца, повезана при врху полукружним луцима. Изнад другог спрата је дрвена таваница, а највиши спрат звоника је засведен куполом. Купола је споља у ослонцима утопљена у низак округао тамбур, а пандантифи су наглашени малим рогљевима.<sup>238</sup>

Зидање је изведено тесаницама сиге и опеке у наизменичним редовима, али не увек у истом ритму. Кровни покривач је од оловног лима, који је над ексонартексом постављен преко дрвене кровне конструкције двоводног крова, а над звоником непосредно преко калоте. Фасаде звоника су обogaћене луцима, нишама и отворима који су на другом и трећем спрату били дводелни, а на последњем заузимају скоро читаве површине зидова. Нарочиту живост фасадама даје орнаментика око отвора изведена танким опекама сложеним у траке.

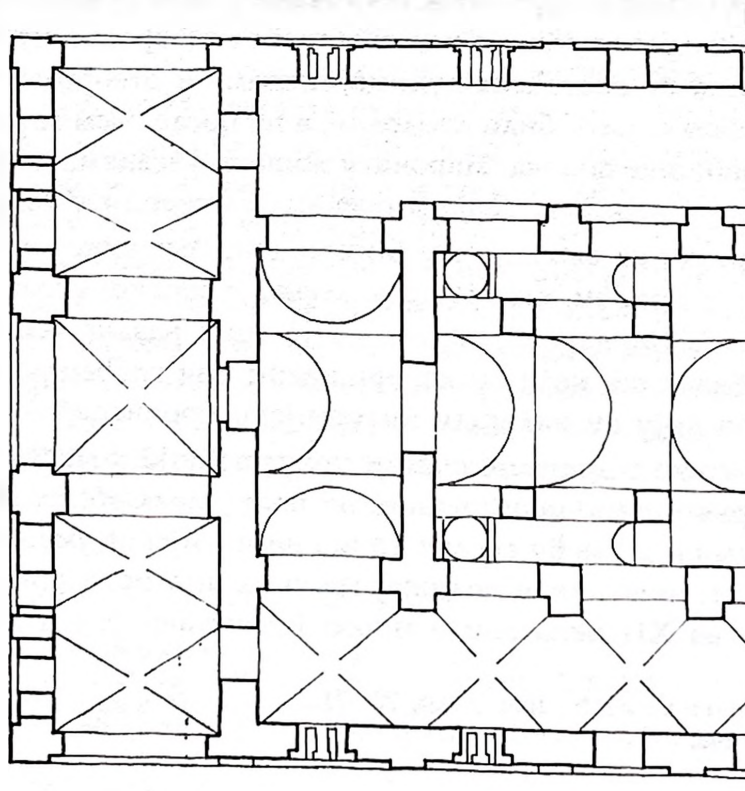
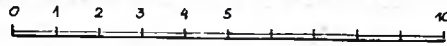
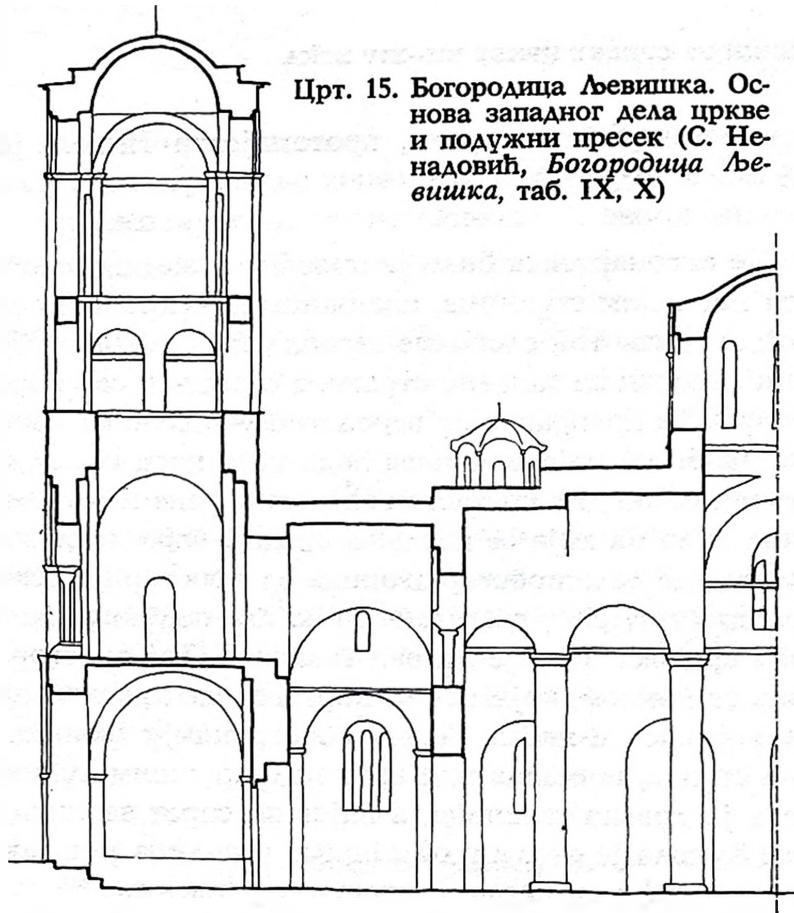
Ексонартекс са звоником у Богородици Љевишкој подигнут је истовремено са црквом, што је први случај у српској средњовековној архитектури. С. Ненадовић сматра да је томе разлог постојање старих темеља базилике који су искоришћени при грађењу нове цркве, као и потреба коју су налагали литургијски прописи.<sup>239</sup>

Архитектонска замисао, систем конструкције и место звоника у односу на цркву нема претходника на подручју Србије. Не могу се наћи прави узор ни међу споменицима византијског уметничког круга у целини. Истина, такав положај звоника има мала црква Самарине у Месини из XII века али у много једноставнијем и скромнијем

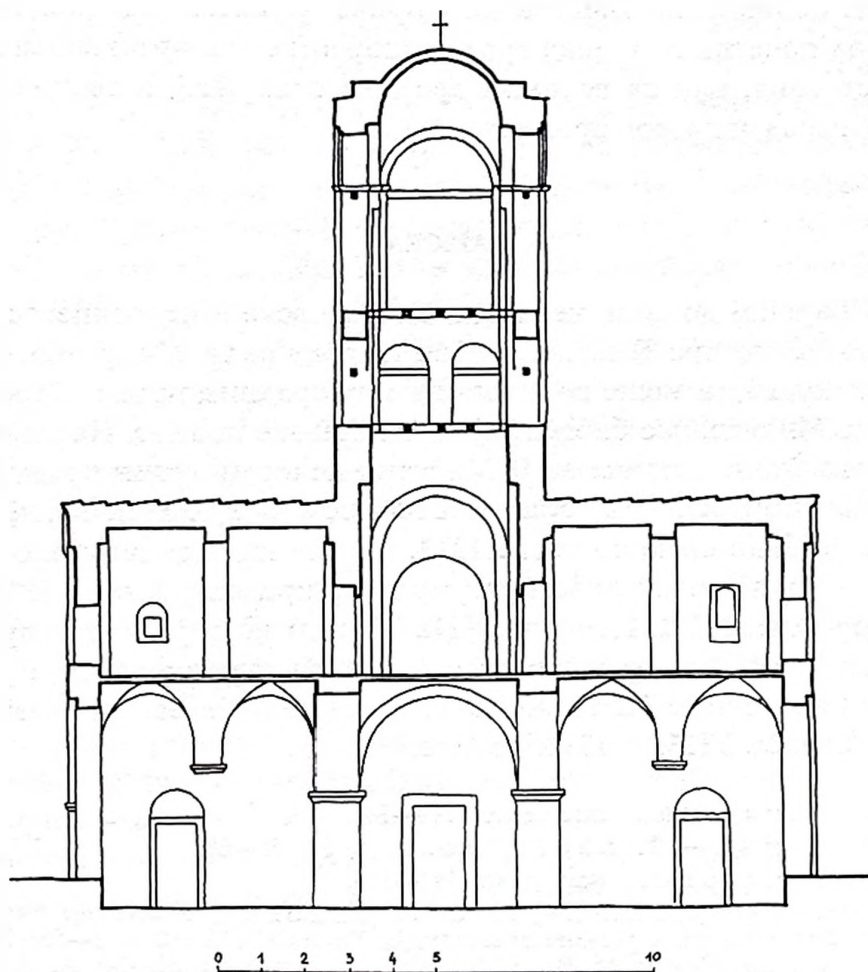
<sup>238</sup> С. Ненадовић, нав. дело, 70—71.

<sup>239</sup> Исто, 146.

Црт. 15. Богородица Лєвишка. Основа западног дела цркве и подужни пресек (С. Не-надовић, Богородица Лєвишка, таб. IX, X)



облику.<sup>240</sup> Сличан положај звоника налази се и у цркви у Станимаки.<sup>241</sup> У византијској архитектури XIV века звоници над тремом нису реткост.<sup>242</sup> Пре подизања Богородице Љевишке у Србији је већ било примера звоника изграђених испред отвореног ексонартекса, па се протомајстор Никола могао користити и домаћом традицијом. Звоник са отвореним ексонартексом у Сопоћанима био би временски најближи претходник Богородици Љевишкој. Ограничен постојећим темељима базилике, протомајстор Богородице Љевишке изградио је звоник из-



Црт. 16. Богородица Љевишка. Попречни пресек кроз ексонартекс и звоник (С. Ненадовић, *Богородица Љевишка*, таб. XVI)

<sup>240</sup> А. Blonet, *Expedition scientifique de Morée*, Paris 1831, 21; Н. Вагла, нав. дело, 12, 42, сл. 3а.

<sup>241</sup> М. Бичев, *Архитектура Болгарии*, София 1961, 41—43; К. Миятев, *Архитектурата в средновековна България*, София 1965, 171—173; С. Ненадовић, нав. дело, 137—138.

<sup>242</sup> Н. Вагла, нав. дело, 12—13.

над спољне припрате, укључивши га тако у њен организам. Архитектонска обрада звоника и начин зидања у духу су византијских схватања, као и црквена грађевина у целини.<sup>243</sup>

Богородица Љевишка је градска катедрала, за разлику од других познатих епископских седишта у Србији, која су се налазила у манастирима. Таквом карактеру и потребама прилагођен је и иконографски одбир сликане декорације.<sup>244</sup>

Спољна припрата Богородице Љевишке са звоником утицала је на систем обликовања ових делова цркве у каснијим споменицима. Тако се од почетка XIV века граде отворени ексонартекси, са луцима између стубаца, или са великим двојним отворима, а звоник се конструише изнад њиховог приземља.<sup>245</sup>

### БАЊСКА

У Ибарској долини, недалеко од Косовске Митровице, налазе се рушевине манастира Бањске, гробне цркве краља Милутина.<sup>246</sup> Година њеног подизања може се установити посредним путем. Одређују је подаци из Милутинове биографије и из Бањске повеље. Настављач архиепископа Данила прича да је Милутин почео да гради цркву у договору са мајком Јеленом, братом Стефаном и архиепископом Савом III.<sup>247</sup> То је било свакако после 1313. године када се помирио са братом.<sup>248</sup> У току зидања манастира умрли су краљица Јелена 1314. и архиепископ Сава III 1316. године. На повељи коју је манастир добио после завршетка радова потписао се и краљ Драгутин, који је умро 1316. године. Из тога би се могло закључити да је Бањска сазидана у периоду између 1313. и 1316. године.<sup>249</sup>

<sup>243</sup> С. Ненадовић, нав. дело, 141—143.

<sup>244</sup> Д. Панић — Г. Бабић, нав. дело, 38, 66—68.

<sup>245</sup> С. Ненадовић, нав. дело, 142—146.

<sup>246</sup> Најопширније о Бањској в.: С. Новаковић, *Манастир Бањска, задужбина краља Милутина у српској историји*, Глас СКА 32 (1892), 1—55; В. Марковић, нав. дело, 93—95; М. Васић, *Жича и Лазарица*, 64—74; А. Дероко, *Бањска*, *Старинар III с.*, 7 (1931), 107—109; В. Петковић, *Преглед црквених споменика*, 16; Б. Бошковић, *Пред радом на осигурању Бањске*, *Старинар III с.*, 13 (1938), 217—229; В. Кораћ, *Градитељска школа Поморја*, 102—106, 204—206; S. Radojčić, *Archbishop Danilo II and the Serbian architecture dating from the early 14<sup>th</sup> century*, *Serbian Orthodox church, its Past and Present*, v. II, 2, Belgrade 1966, 11—16. (Издање на српском: С. Радочић, *Архиепископ Данило II и српска архитектура раног XIV века*, Узори и дела старих српских уметника, Београд 1975, 195—210).

<sup>247</sup> *Животи краљева и архиепископа српских*, ед. Б. Даничића, 149.

<sup>248</sup> М. Динић, *Однос између краља Милутина и Драгутина*, *Зборник радова Византолошког института 3* (1955), 49—81.

<sup>249</sup> В. Кораћ, *Градитељска школа Поморја*, 102.

На овом месту је раније било седиште епископије, у цркви коју је Милутин порушио, да би изградио свој раскошни маузолеј. Бригу о подизању нове грађевине поверио је Данилу, који је у то време био бањски епископ.<sup>250</sup> По завршетку цркве Милутин је укинуо епископију при њој и рекохъ њего ннколише вѣти архиепископини ни митрополни ни епископини, тѣкмо игоуменин.<sup>251</sup> Имања која је манастиру дао краљ даровном повељом највећи су поклон који је до тада добио један манастир.

У првој деценији XV века манастир је паљен, али се одржао још неко време, да би половином столећа био разрушен и сасвим опустео.

За разлику од других цркава које је краљ Милутин подигао или обновио и где преовладава византијско схватање архитектуре, у Бањској, када гради за себе маузолеј, он се враћа традицији предака, узимајући за узор Студеницу, гробну цркву родоначелника династије.<sup>252</sup>

Бањска није једноставна копија Студенице. У обликовању централног дела цркве основни елементи плана и обраде изведени су по угледу на Немањину цркву, али са свим одликама до којих је дошла српска архитектура у свом развоју.<sup>253</sup>

Уз западни зид цркве озидан је нартекс са двама кулама, тако да се унутрашњи зидови кула настављају на подужне зидове цркве (цртеж бр. 17).<sup>254</sup> Већина старијих истраживача сматрала је да су куле касније призидане. Мада је тешко то поуздано установити због мало очуваних података, чини се ипак да су куле зидане истовремено са црквом.

Основе кула су квадратне, а дебљине зидова готово исте као и подужних зидова цркве. Зато би се могло претпоставити да куле нису биле много високе. Није јасно да ли је постојала веза између кула и цркве и каква је она била. Горњи делови западног здања, укључујући ту и куле, нису сачувани, а из остатака зидова не могу се реконструирати њихови облици, конструкција, распоред отвора и декорација.

Појава двеју кула у Бањској је необична, јер се у XIV веку подиже само једна, обично изнад припрате. Осим тога и њихов положај у односу на цркву разликује се од старијих двојних звоника. Разлози због којих су куле у Бањској изграђене, нису јасни. Оне су могле да буду архитектонски мотив, који доприноси свечаном изгледу цркве и наглашава њен значај, или су имале симболичну улогу. Можда би се

<sup>250</sup> О улози Данила у зидању Бањске в. С. Радојчић, *Архиепископ Данило II и српска архитектура раног XIV века*, Београд 1975, 196—203.

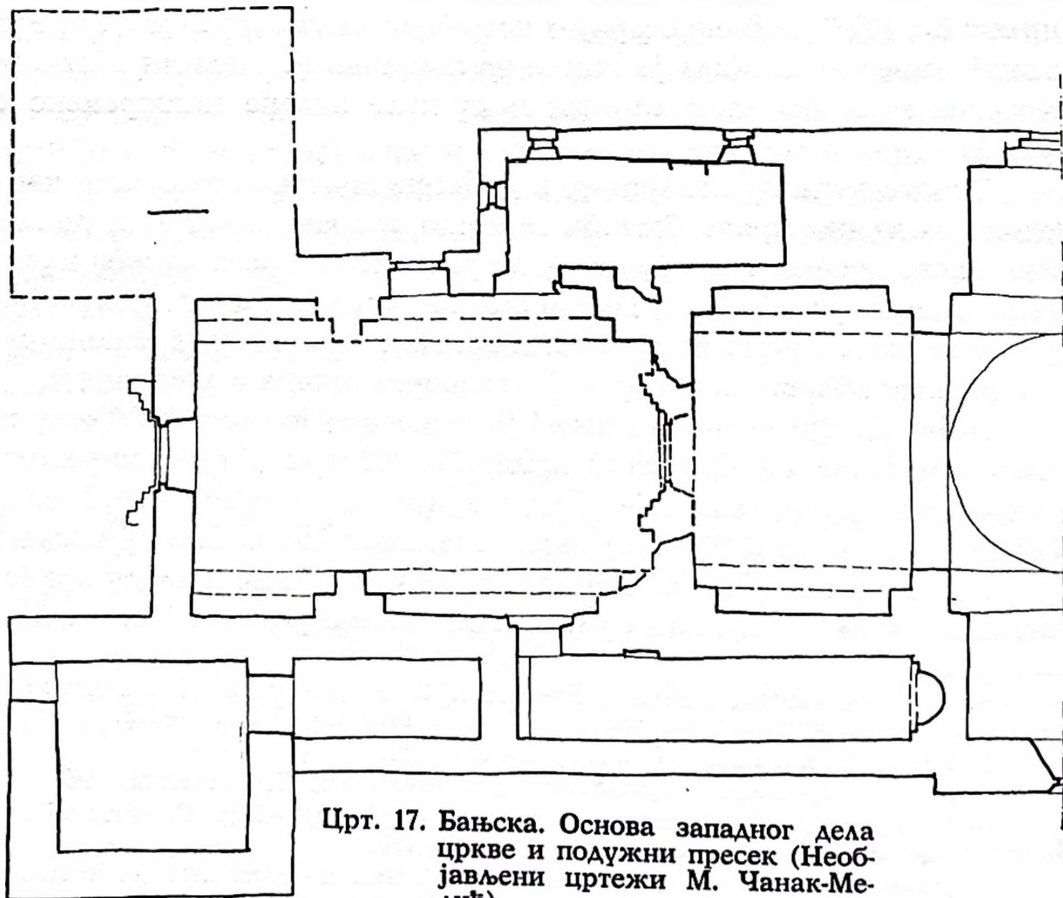
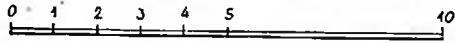
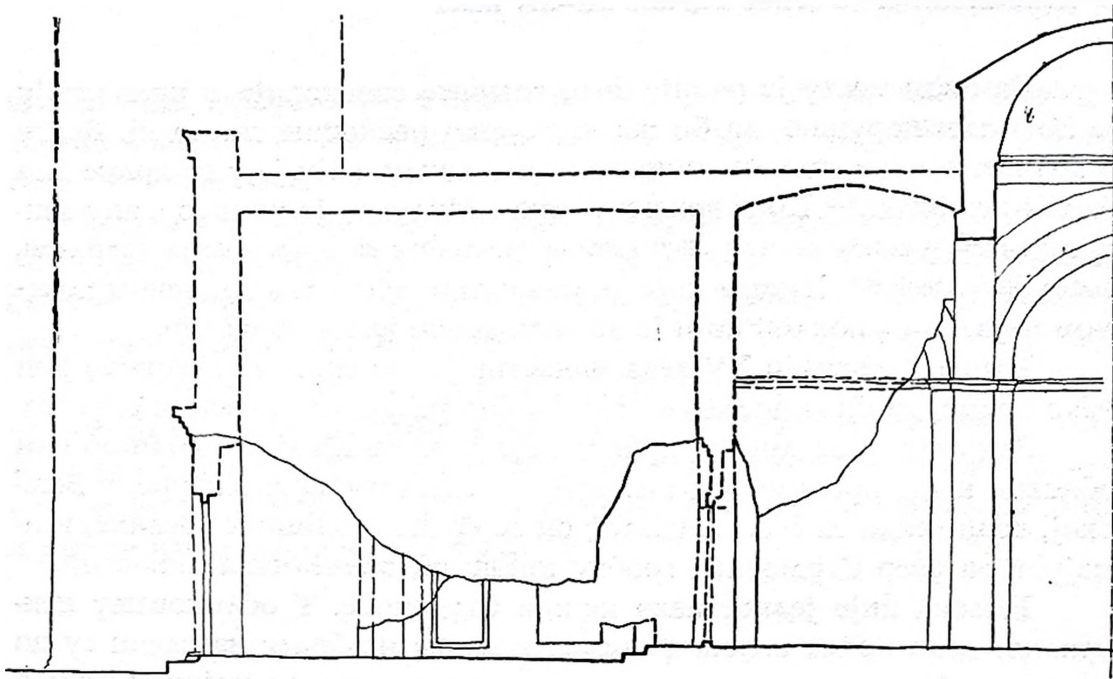
<sup>251</sup> С. Новаковић, *Манастир Бањска*, 10.

<sup>252</sup> *Животи краљева и архиепископа српских*, ед. Б. Даничића, 149.

<sup>253</sup> В. Кораћ, *Градитељска школа Поморја*, 204—205; С. Радојчић, *Архиепископ Данило II и српска архитектура*, 198.

<sup>254</sup> Најлепше се захваљујем колегиници М. Чанак-Медић што ми је дала на коришћење своје цртеже Бањске и Бурбевих Ступова у Иванграду.





Црт. 17. Бањска. Основа западног дела цркве и подужни пресек (Необјављени цртежи М. Чанак-Медић)

њихова појава могла објаснити и тиме што је Бањска била седиште епископије и у време зидања нове цркве. Међутим, краљ Милутин се пре почетка грађења одлучио, у договору са братом, мајком и архиепископом да зида себи надгробну цркву, а не епископску катедралу. Епископију је укинуо по завршетку зидања. Куле у Бањској су рушене и доста преправљане, тако да се не може утврдити ни њихов изглед, а ни намена.

Познато је да архитектура Бањске сједињује рашки план и западњачка, романичка и романоготичка решења облика и система украшавања.<sup>255</sup> Две куле уз бочне зидове припрате подсећају на решења задужбина првих Немањића. Тако би и овај део цркве био уклопљен у идеју ктитора Бањске да подигне свој маузолеј у градитељској традицији оснивача династије.

#### ПЕЋКА ПАТРИЈАРШИЈА

На уласку у Руговску клисуру сазидао је архиепископ Арсеније I по жељи св. Саве цркву св. Апостола.<sup>256</sup> Ту је из Жиче пренето архиепископско седиште српске цркве после 1253. године.<sup>257</sup> Од тада, са мањим прекидима, у Пећи столују српски архиепископи, касније патријарси. Већина их је ту и сахрањена. У другој деценији XIV века архиепископ Никодим призидао је са северне стране цркву св. Димитрија, а око 1330. године архиепископ Данило II дозидао је са јужне стране цркву св. Богородице Одигитрије и на западу обухватио све три цркве пространом припратом са звоником (цртеж бр. 18).<sup>258</sup> Скупину ових цркава Данило је уобличио,<sup>259</sup> а да би ускладио њихов спољни изглед, омалтерисао их је црвеним малтером, на коме су сликани цветни и геометријски украси.<sup>260</sup>

Због значаја који је имала, Пећка патријаршија је од XIII до XVII века више пута дограђивана и обнављана. Најзначајнија пре-

<sup>255</sup> В. Кораћ, *Градитељска школа Поморја*, 204—205.

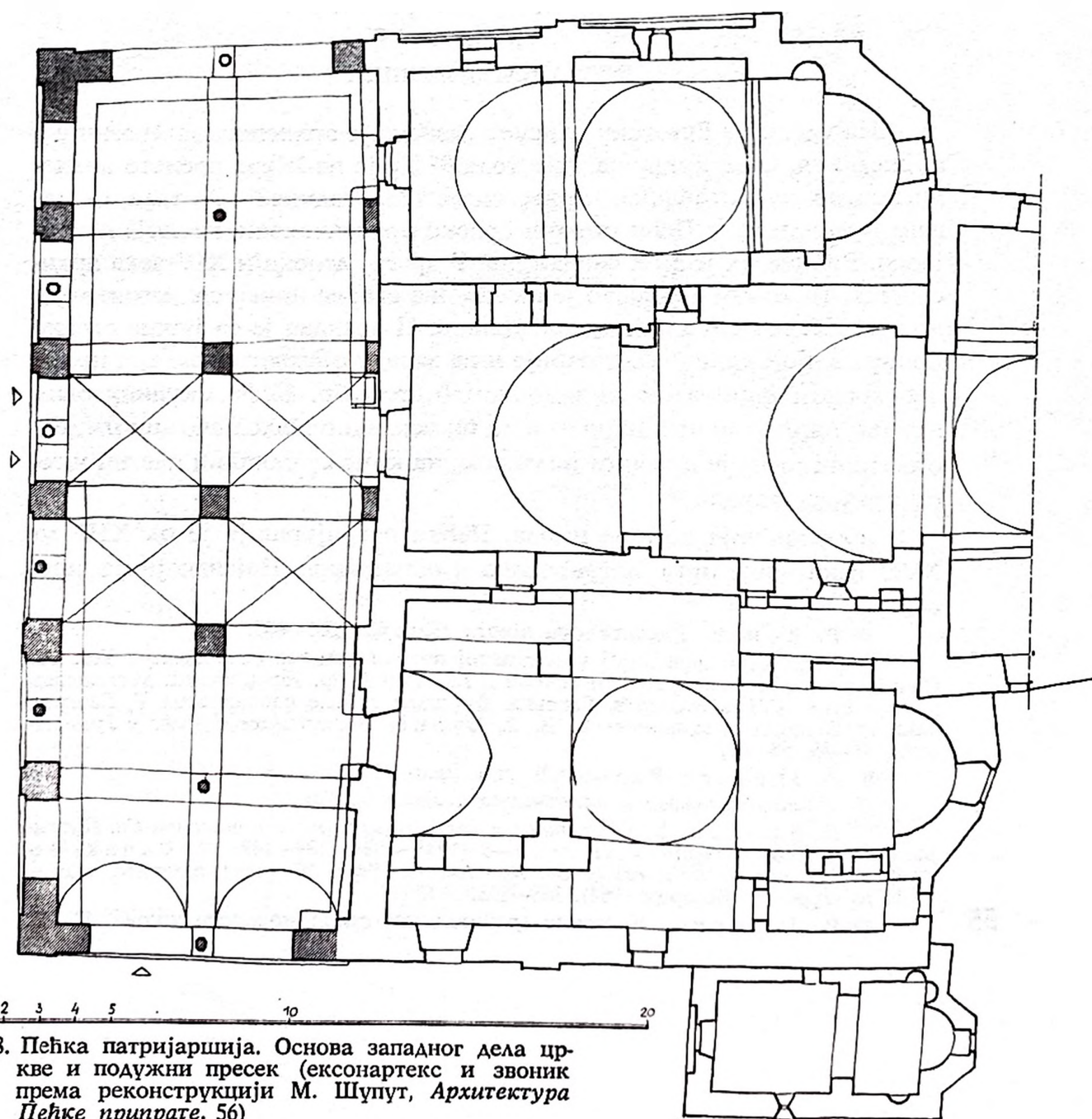
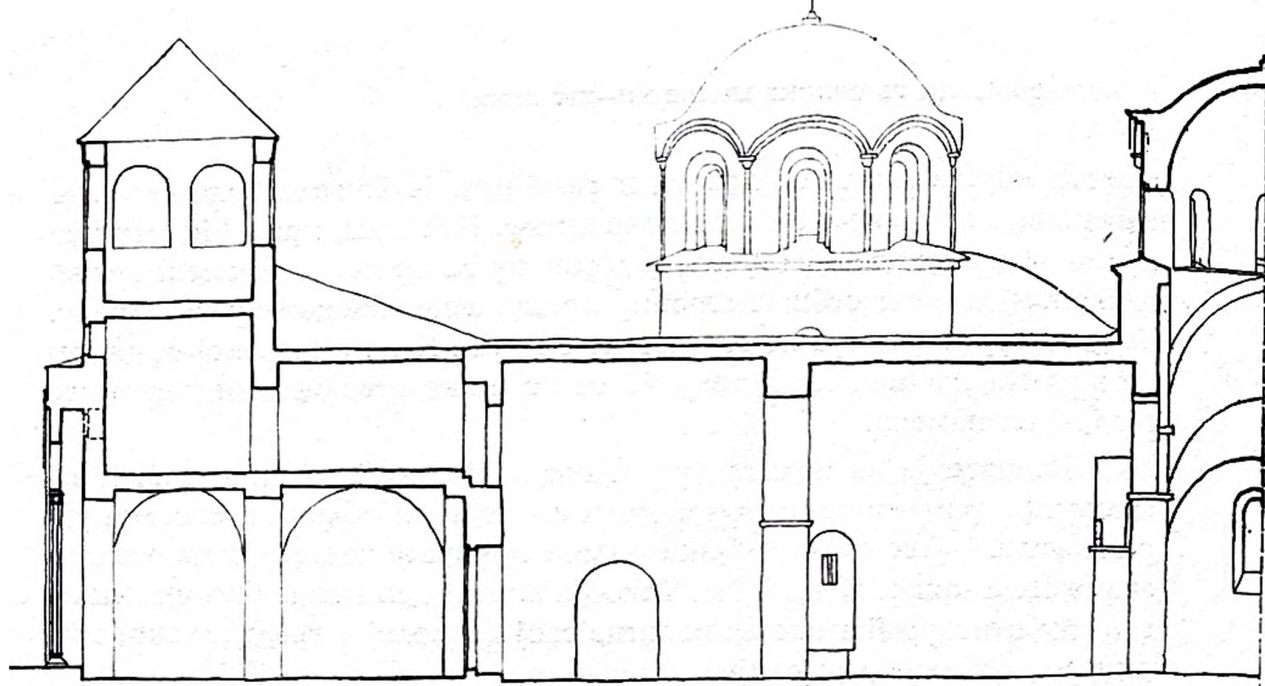
<sup>256</sup> У молитви исписаној у олтарској апсиди помиње се Арсеније. Уп.: Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи I*, бр. 15; Србски лѣтописац из почетка XVI-г столѣтја, *Гласник Друштва србске словесности V*, Београд 1853, 41. О цркви и живопису в. В. Ј. Бурѣћ, *Византијске фреске у Југославији*, 37—39, 58—60.

<sup>257</sup> К. Јиречек-Радоњић, нав. дело, 179.

<sup>258</sup> *Животи краљева и архиепископа српских*, 370.

<sup>259</sup> Б. Бошковић, *Осигурање и ресторација цркве манастира Св. Патријаршије у Пећи*, *Старинар III*, сер. 8—9 (1933—1934), 139—149; М. Сапак-Медић, *Prilog proučavanju crkve Sv. Apostola u Peći*, *Зборник заштите споменика културе 15* (Београд 1964), 165—173.

<sup>260</sup> В. Ј. Бурѣћ, *Настанак градитељског стила моравске школе*, 47—53.



Црт. 18. Пећка патријаршија. Основа западног дела цркве и подужни пресек (ексонартекс и звоник према реконструкцији М. Шупут, *Архитектура Пећке припрате*, 56)

правка извршена је за време патријарха Макарија, који је извео обимне радове на припрати 1561. године.<sup>261</sup> Том приликом је измењена њена горња конструкција, а унутрашње површине зидова изнова су живописане. Звоник тада није обновљен. О његовим облицима данас се може говорити само на основу модела храма насликаног у цркви св. Богородице и текста из живота архиепископа Данила II.<sup>262</sup>

Као седиште врховне црквене власти, чије је оснивање везано за личност Саве Немањића, изузетно поштованог од наследника, Пећка патријаршија се помиње у многим писаним сведочанствима, тако да су њена грађење и њена историја забележени детаљније од других споменика. Нарочито су значајни подаци који говоре о изградњи, облику и употреби оних делова цркве који данас више не постоје. То су спрат спољне припрате и звоник.

Данилов биограф је опширно описао изградњу припрате и звоника. Пре зидања Данило је прѣвѣе оумомъ своимъ размѣри . . . , а када су изграђени стубови и зидови тоу во припратоу великоу и прѣкрасноу въздвигъ, . . . тоу же и помость сътвори прѣвъ ню въ высоту неже именуемъ се катихоумени, по немъ же ити архидерею въ црковь вожьственоую; . . . тоу же въ домоу светыхъ апостолъ прѣдъ црквию създа пиргъ великъ и на врхоу его именована црковь светааго данила стълпника, и тоу оукраси овразы писания вожьствена; . . . сътворише кмоу въ приморни звона доврогласьна и та принесе съ многыми троуды, и постави на тоу. . .<sup>263</sup>

Овај опис и сликани модел цркве послужио је неколицини испитивача за одређивање облика западног здања у Пећи. Г. Мије сматра да је пећка припрата са кулом била изграђена по угледу на Жичу. Позивајући се само на део текста из Данилове биографије, где је речено да је на врху куле била црква Данила Столпника, он искључује постојање места за звона.<sup>264</sup> М. Васић исправља ову грешку и даје опис звоника критички упоређујући модел и текст Даниловог настављача. По његовом мишљењу звоници почињу да се граде после превода типика Саве Освећеног. Тако би претходници звоника у Пећи били звоници у Жичи и Сопоћанима, а пећки звоник је служио за узор протомајстору Лазарице.<sup>265</sup>

Б. Бошковић је 1931. године истраживао и делимично обновио Пећку патријаршију.<sup>266</sup> Тада је раздвојио првобитне остатке Данилове припрате од каснијих додатака. Пред њеним западним улазом открио

<sup>261</sup> Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи III*, бр. 5609; С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557—1614*, Нови Сад 1965, 49, 162—163.

<sup>262</sup> *Животи краљева и архиепископа српских*, ед. Б. Даничића, 370—371.

<sup>263</sup> Исто, нав. место.

<sup>264</sup> G. Millet, *L'ancien art Serbe*, 62.

<sup>265</sup> М. Васић, нав. дело, 123—125.

<sup>266</sup> Б. Бошковић, нав. дело, 90—162.

је темеље квадратне просторије, за коју се могло помислити да је остатак звоника, тим пре што Данилов биограф говори о звонику пред црквом.<sup>267</sup> М. Шупут, која је последња о овоме расправљала, показала је да овај текст не значи да је звоник био пред припратом, већ пред црквом св. Апостола. Истражујући проблем Данилове припрате, предложила је идеалну реконструкцију целог западног здања у Пећи, на основу многоструког разматрања свих података и тумачења писаних извора.<sup>268</sup>

Данилова спољна припрата је попречно постављена испред три цркве Пећке патријаршије. У приземљу је подељена низом стубова и стубаца на дванаест поља, покривених крстастим сводовима.<sup>269</sup> Била је замишљена као отворена припрата. На северном и јужном зиду постојали су велики двојни отвори са полукружним луцима који се по средини ослањају на камене стубове. На западној фасади била су четири слична дволучна отвора и по један једноставан са крајева. На спрату се, испред цркве св. Апостола налазио звоник, а између њега и цркве постојала је катихумена.<sup>270</sup> Звоник је био четворостран. На спрату, у равни катихумене, имао је капелу посвећену Данилу Столпнику, из које се преко катихумене ишло до западног прозора цркве. Ове просторије носили су ступци и крстасти сводови у приземљу припрате. На моделу цркве види се последњи спрат звоника са издуженим двојним отвором. Ту су се налазила звона. Кров је био висок, пирамидалан, покривен оловним плочама као и цркве. Лице звоника и припрата били су украшени сликаним цветним мотивима.

М. Шупут је установила да је припрата у Пећи изграђена за одржавање одређених литургијских служби, које су се обављале у српским црквама после Никодимовог превода Јерусалимског типика 1319. године. Она сматра да је облик западног здања у Пећи настао из жеље да се у архиепископском седишту оствари архитектура какву је имала и прва архиепископија.<sup>271</sup>

Архиепископ Никодим, у уводу превода Јерусалимског типика, каже да је св. Сава поручио онима који долазе после њега да окончају оно што он није стигао да уради. Припрата у Жичи наговештава да је неке одредбе Јерусалимског устава Сава увео у праксу српске цркве.<sup>272</sup> Исто тако, по његовој жељи саграђена је црква св. Апостола у Пећи и осликана представама догађаја који су се одиграли на Сно-

<sup>267</sup> Исто, 151, сл. 65—66.

<sup>268</sup> М. Шупут, нав. дело, 55—57, цртежи бр. 3, 4, 5, 6.

<sup>269</sup> Б. Бошковић, нав. дело, 145; М. Шупут, нав. дело, 53.

<sup>270</sup> М. Шупут, нав. дело, 54—59.

<sup>271</sup> Исто, 64, 67.

<sup>272</sup> Исто, 63—64.

ну.<sup>273</sup> Савини наследници на архиепископском престолу окончали су оно што је он започео. Никодим је превео Јерусалимски устав, а Данило II је уобличио архиепископско седиште у Пећи.

Градитељски програм за западно здање архиепископског седишта био је утврђен још у Жичи. Данилова спољна припрата са катихуменом и звоником показује да се у Пећи он није много изменио. У оба случаја звоник је саставни део цркве. Катихумена, која је везивала капелу у звонику са црквом, служила је архиепископу кад је присуствовао богослужењу.

Отворена пећка припрата са својом конструкцијом и решењем фасада у духу је схватања архитектуре каква постоји у то време у Цариграду и другим деловима византијског подручја.<sup>274</sup> Почетни облик таквог грабења у Србији налазимо у спољној припрати Сопоћана а развијенији у Богородици Љевишкој. За звоник се то не би могло тврдити. Не знамо да ли је облик жичког звоника могао да утиче на звоник у Пећи, јер његов горњи део није сачуван. Сличност је могла да постоји у обради фасада, нарочито после Данилове обнове Жиче. У сваком случају, облик насликаног звоника у Пећи и његов стрми кров изнад двојних отвора приближавају га звонцима у Приморју, одакле је Данило поручио и звона.

Градитељски програм западног здања Пећке патријаршије, везан за намену грабевине, понавља иконографију архитектуре тих делова у Жичи, јер је Пећ наследница првог архиепископског седишта Србије. Архитектонска замисао остварена је у токовима који прате развој градитељске уметности тога времена. Дobar познавалац градитељства, како у Византији и Светој Гори тако и у западним областима, а поштовалац традиције Немањића,<sup>275</sup> архиепископ Данило II је у западном здању Пећке патријаршије остварио дело коме су се дивили и савременици и касније генерације.

### ПОЛОЖАЈ ЗВОНИКА У ОДНОСУ НА ЦРКВУ, ПЛАН, КОНСТРУКЦИЈА И ОБЛИЦИ

Према положају у односу на цркву звоници се могу сврстати у три групе. Прву групу чине споменици где су по два звоника симетрично постављена на западној страни цркве. У другој су они са једним звоником на прочељу, а у трећој је звоник изграђен изнад припрате.

<sup>273</sup> V. J. Djurić, *La peinture murale serbe au XIII<sup>e</sup> siècle*, 162—163; Исти, *Византијске фреске у Југославији*, 37—38.

<sup>274</sup> М. Шупут, нав. дело, 61—62.

<sup>275</sup> С. Радојчић, *Архиепископ Данило II и српска архитектура*, 203—210.

*Двојни звоници* (цртеж бр. 19) се граде после довршења которске катедрале, од друге половине XII до првих деценија XIII века. Први споменик у овом низу је црква св. Борђа у Расу подигнута 1170. године, где су звоници зидани истовремено са храмом. Крајем столећа сазидана је Богородичина црква у Градцу на Морави, са два звоника на прочељу, и призидани су уз старију цркву звоници Светог Петра у Бијелом Пољу. Почетком XIII века дозидани су звоници са припратом у Св. Николи код Куршумлије, Св. Борђу у Иванграду и Студеници Хвостанској. Изузетно, 1316. године две куле на западу саграђене су у Бањској.

Од целе ове скупине многи споменици нису сачувани у горњим деловима, или су касније измењени па се не може пратити њихов развој ни карактеристика. По један сачувани звоник црква у Бијелом Пољу и у Куршумлији једино омогућавају извођење неких закључака.

Следећи решење западних делова которске катедрале, које је вероватно узето за основни образац, двојни звоници се у свим случајевима граде по готово истој схеми: уз западно лице цркве постављају се две четвороугаоне куле између којих је отворени трем пресведен полуобличастим сводом. Тај једноставни облик има западно здање Св. Борђа у Расу и Св. Петра у Бијелом Пољу. Код Св. Николе у Куршумлији и Св. Борђа у Иванграду овај тип се развија увећавањем плана по дужини, када се између звоника и цркве, вероватно због литургијских потреба, образује спољна припрата. Западни изглед остао је исти. Одступања налазимо у Студеници Хвостанској чији су звоници подигнути над бочним параклисима уз цркву, а иза спољне припрате.

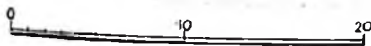
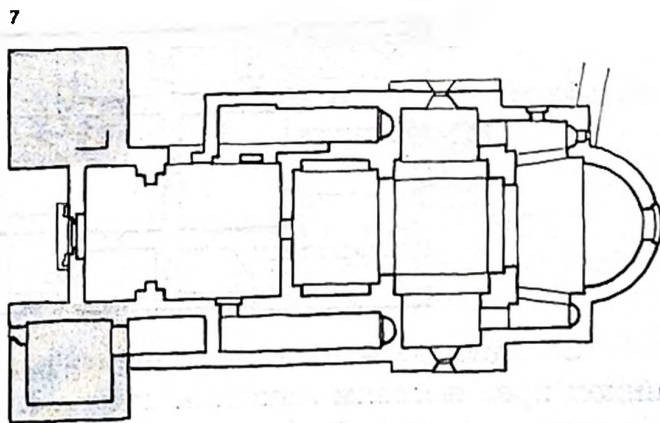
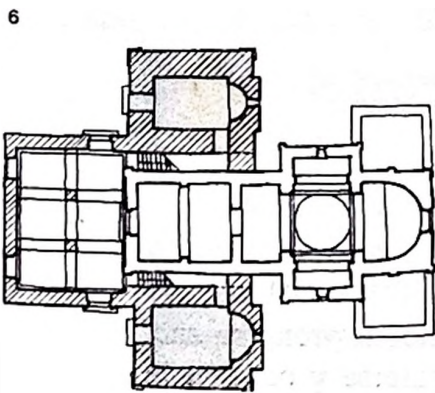
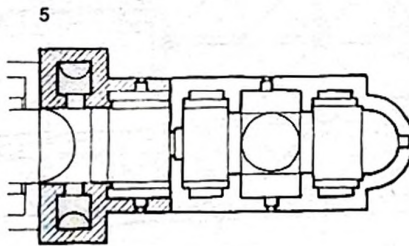
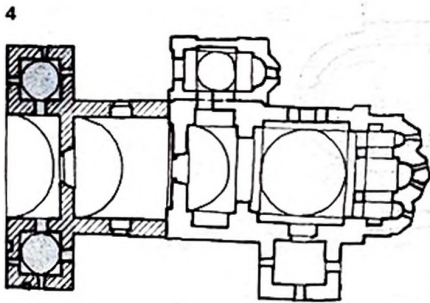
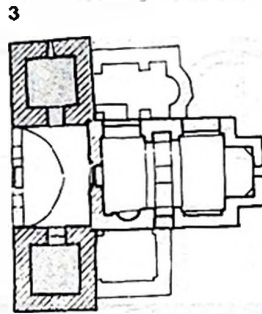
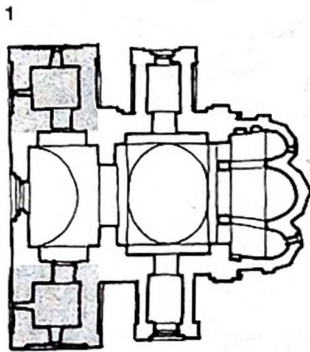
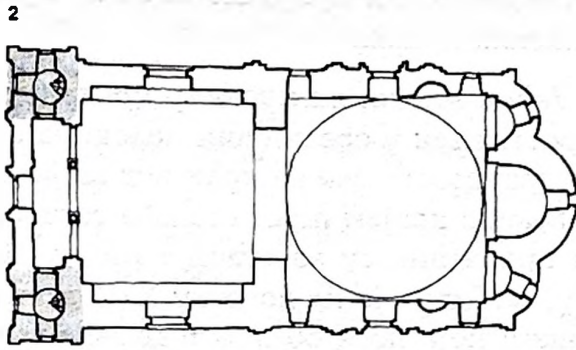
Улаз у куле обично је био из трема. Њихова приземља била су у вези са црквом преко простора између њих, из којег је водио и главни улаз у храм. Изузетак су куле у Студеници Хвостанској и у Бањској. У Хвосну су звоници изграђени изнад капела које су имале улазе споља, а за спратове звоника постојало је посебно степениште. Изгледа да су приземља кула у Бањској била затворена.

О вези спратова звоника са приземљем ништа се поуздано не може закључити, јер ни у једном споменику нису сачувана оба звоника. Могуће је да је степениште било смештено само у једној од кула, којим се излазило на спрат, а одатле преко трема на исти ниво друге куле.<sup>276</sup> Тако би куле биле повезане преко просторије на првом спрату када је она постојала.

Величина и површина простора звоника овога типа по свој прилици није проистекла из литургијских потреба већ је настала као по-

<sup>276</sup> Као што је то био случај код Св. Петра у Бијелом Пољу. Уп.: Р. Љубинковић, нав. дело, 110—111, сл. 14.

Црт. 19. Основе цркава са два звоника (1. Бурбeви Ступови у Расу; 2. Богородица Градaчка на Морави; 3. Св. Петар у Бијелом Пољу; 4. Св. Никола код Куршумлије; 5. Бурбeви Ступови код Иванграда; 6. Студеница Хвостанска; 7. Бањска)

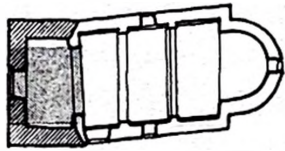




следица директног преузимања облика репрезентативних, територијално блиских цркава.

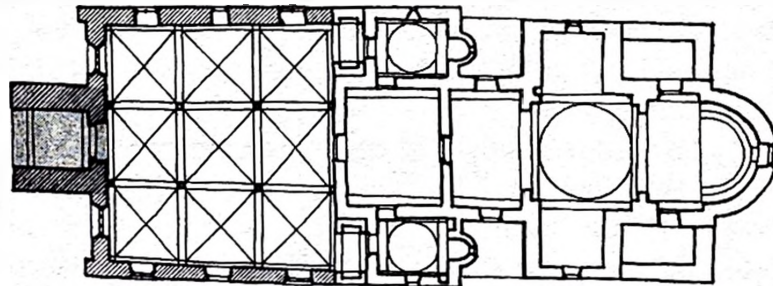
Један звоник на pročелу цркве (цртеж бр. 20) није био широко распрострањен у средишним деловима српске средњовековне државе. У унутрашњости земље први пут се јавља у Жичи у трећој деценији XIII века, а крајем истог столећа сазидан је и у Сопоћанима. Оба звоника призидана су уз старије цркве. На периферији државе, у Поморју, сазидана је на почетку XIII века црква св. Марије у Стону, са звоником који носи обележје домаће традиције.

1

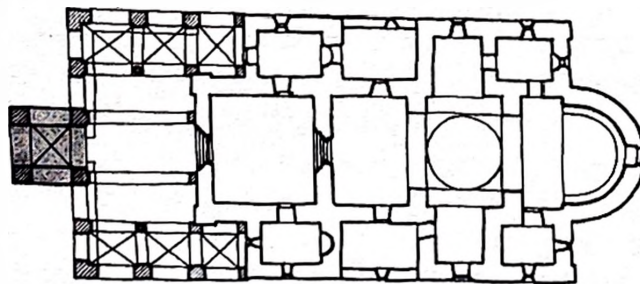


Црт. 20. Основе цркава са једним звоником на pročелу. (1. Св. Богородица у Стону; 2. Жича; 3. Сопоћани)

2



3



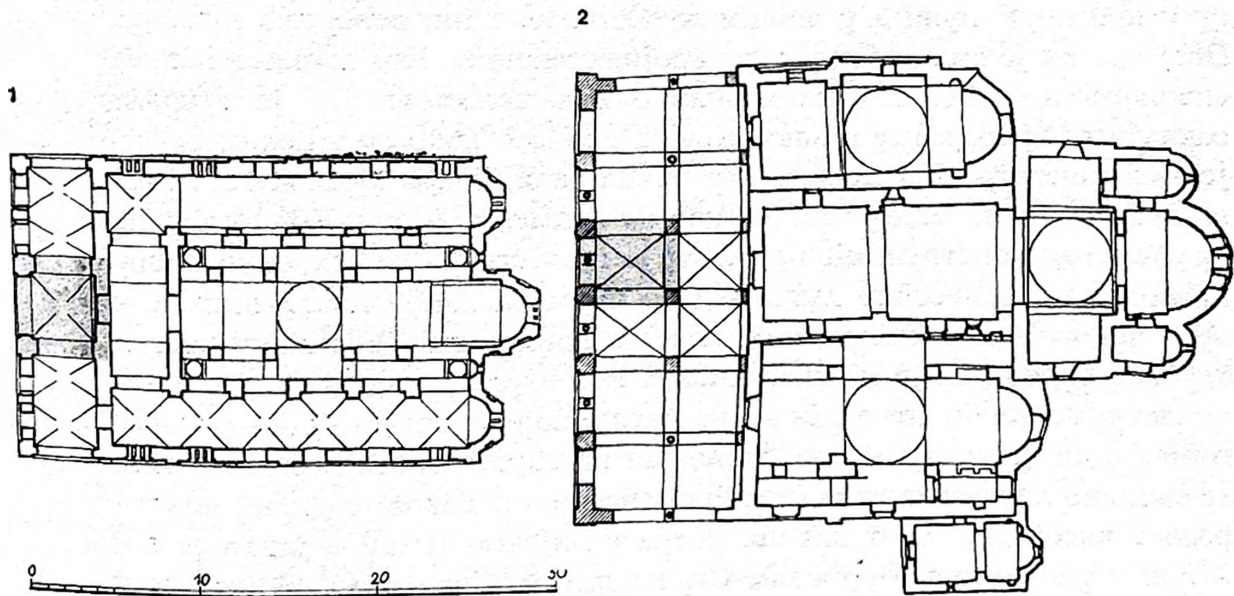
Западно здање овога типа чинио је пространи ексонартекс са звоником пред његовим западним лицем. Просторно решење у основи је исто, разлике настају у примени конструктивног система и обликовању горњих делова.

Кроз приземље четвороугаоне куле улазило се у спољну припрату, која је била прислоњена уз западну фасаду цркве. Приземни део

звоника био је засведен, тако да је ступениште за спрат морало бити смештено у ексонартексу или споља. Веза у горњим деловима звоника остваривала се преко дрвених лествица.

Ови звоници су имали по три спрата. У Жичи је на другом спрату била капела са олтарском нишом на истоку. Она је очувана скоро потпуно, са знатним површинама живописа. Капела у Сопоћанима је из времена познијих преправки и на њеним зидовима нема трагова фресака. На последњем спрату била су звона.

Из капеле звоника у Жичи била је омогућена веза са црквом преко катихумене изнад приземља ексонартекса. Ни у једном споменику нису сачувани горњи делови спољне припрате, али се њихов облик може делимично реконструисати на основу материјалних остатака и писаних извора.



Црт. 21. Основе цркава са звоником изнад ексонартекса (1. Богородица Љевишка; 2. Пеђка патријаршија)

Звоници изнад припрате (цртеж бр. 21) чине посебну групу и граде се од почетка XIV века. Први а уједно и најлепши пример остварен је у цркви Богородице Љевишке 1307. године, где је изграђен истовремено са црквом. Звоник у Пећи из 1330. године познајемо само посредно, јер није сачуван. Заједничка одлика овог типа звоника је његов положај у односу на цркву. Налази се у њеној подужној осовини, уклопљен у горњу конструкцију припрате. Звоник се издваја у посебну целину тек изнад спрата спољног нартекса. Увек је четвороугаон и на последњем спрату отворен, јер су ту смештена звона. Ови звоници су

саставни део цркве. Са њом су везани преко катихумене, а у Призрену се са бочних страна налазе посебне просторије.

Овај тип звоника задржао се у решењима српске архитектуре кроз цео средњи век и у неким споменицима моравске школе у измењеном и прилагођеном облику.

Звоници на нашем подручју били су четвороугаони од приземља до последњег спрата. Нема примера округлих нити многоугаоних кула. Изузетно куле у моравском Градцу биле су изнутра кружне, што је можда последица касније преправке. Исто тако у вишим зонама није мењан основни облик звоника као што је то био чест случај на Западу. Конструкција је у начелу иста. Звоник је статички самосталан, углавном независан од осталих делова цркве у које се уклапа. Начин овога уклапања зависио је од везе звоника са црквом. Конструктивни носећи елементи код звоника могу бити сва четири обимна зида, који су у приземљу пуни а у вишим зонама олакшани отворима прозора. Овај систем је примењен у низу двојних звоника. Код звоника испред ексонартекса мења се систем обликовања приземља, јер је требало омогућити непосредну и лаку везу са црквом. Тако су у неким случајевима конструкцију носила два бочна зида, и два лука између њих на источној и западној страни, као на пример у Жичи. Код Сопоћана су елементи конструкције приземља четири ступца на угловима звоника повезана међусобно луцима. Оба примера имају изнад приземља пуне зидове као елементе које носе. У Богородици Љевишкој систем стубаца спроведен је и изнад спрата ексонартекса. Они су ојачани и пиластрима, да би повећали зидне масе о које се опиру луци који носе горњу конструкцију. Често су зидови на спрату мање дебљине, чиме се свакако постизала већа статичка сигурност. Такав је случај код изразито високих кула цркве св. Петра у Бијелом Пољу, а јавља се и у Жичи, Сопоћанима, Бурђевим Ступовима у Иванграду, Богородици Љевишкој и др. Плитки пиластери на угловима са спољне стране, судећи по њиховим димензијама, били су пре један од архитектонских украса фасада него конструктивни елементи.

Приземља звоника су углавном засведена, било полуобличастим сводом, као у Бијелом Пољу, Иванграду и Жичи, било крстастим сводом као у Сопоћанима и Богородици Љевишкој. Остале међуспратне конструкције обично су биле дрвене. Купола је, изгледа, чест елемент за пресвођење највишег спрата. Зидана је од камена, а прелаз из квадрата у круг извођен је помоћу пандантифа.

Лук је употребљаван за пресвођење отвора прозора и врата, или као носећа конструкција виших делова. Полуобличастог је облика и брижљиво зидан, обично од тесаног камена. У Куршумлији и Богоро-

дици Љевишкој луци над прозорима изведени су од опеке, у складу са системом грађења цркве.

Отвори прозора на звонницама су једноделни или дводелни, пре-сведени луцима, осим у случају сасвим уских прореза у зидовима где су равно завршени. Најшири отвори су свакако били на последњем спрату где су била окачена звона. Код старијих звоника зидне масе су пуне у доњим зонама, док се идући ка врху све више отварају. Код млађих, као у Сопоћанима и Пећи, а особито у Богородици Љевишкој, звоник делује лако и прозрочно, због бројних великих отвора. Оквири прозора рађени су од истог материјала од којег и зидови али пажљивије одабраног. Бифоре се појављују у вишим деловима, најчешће на врху звоника и на спрату где је капела.

Фасаде звоника не обилују архитектонским украсом. Старији споменици зидани од камена вероватно су имали омалтерисане спољне површине зидова. Једини декоративни елеменат био је низ аркадица под кровним венцем. У Сопоћанима су озидани још и украсни камени венци изнад лукова приземне зоне. Од XIV века фасаде су разуђеније и декоративност се постизавала начином грађења, у комбинацији камена и опеке, у наизменичним редовима. Звоник Пећке патријаршије, а касније изгледа и Жиче, изузетно је имао сликане фасаде, на начин како су биле декорисане фасаде ексонартекса и цркве.

Као грађевински материјал употребљавао се углавном камен разне врсте, најчешће сига. Висина звоника условљавала је солидну зидарску технику. Зидови од сиге рађени су на уобичајен начин: са лица је употребљаван тесан камен, а испуна је од ситнијих, необрађених комада, утопљених у кречни малтер. Код каснијих звоника, чије фасаде нису биле предвиђене за малтерисање, зидање је извршено брижљиво и од одабраног материјала — обрађеног камена и опеке.

Облици, начин конструкције и обрада фасада звоника зависили су од истих елемената примењених на црквама уз које су грађени. Зато се може закључити да су звоници, као делови цркава, били прилагођени правцима развитка којима се кретала архитектура културних објеката, са свим обележјима што су их пратила.

## ЗВОНИК КАО ДЕО ЦРКВЕ И ЊЕГОВА НАМЕНА

Звоници који су грађени уз цркве, или су уз њих додавани, имали су сигурно посебну ликовну вредност и одређени смисао. Градитељи су их прилагођавали облицима и обради главног дела грађевине. Значајну улогу при том имала је и тренутна опредељеност ктитора према уметничким центрима Запада или Истока и порекло мајстора.

Монументалне звонике Св. Петра у Бијелом Пољу, звоник Сопотана, вероватно звонике у Расу и Иванграду, одликује романички начин зидања и обликовања. Ови звоници делују својим облицима и величином, а њихова улога у распореду маса читавог објекта је наглашавање монументалности. Насупрот њима, звоници Св. Николе код Куршумлије и у Богородици Љевишкој зидају се у византијској техници, понављајући конструктивне и украсне елементе примењене на црквама уз које су саграђени. Начин обраде отвора на звоник у Куршумлији понавља систем зидања цркве. У сложенију композицију Љевишке звоник је спретно уклопљен, не реметећи надмоћан положај главне куполе. У духу традиције византијског градитељства, са богатом ликовном обрадом која је уткала елементе конструкције у систем украса, пратомајстор је остварио јединствено дело, непоновљено у грађинама овог уметничког круга.

Однос масе звоника према цркви није остварен увек на исти начин. На подручју ближе Западу, распоред маса је одговарао решењима монументалних градских катедрала, које су са својим звоницима чиниле најважнији елеменат урбанистичког обликовања тргова. Прихватајући формално место и облик ових звоника, градитељи у западним деловима српских земаља су своје звонике истицали у степеновању маса читавог објекта, наглашавајући на тај начин изузетан значај цркве. Звоници у Бијелом Пољу су чак несразмерно великих димензија и тешки у односу на скромне облике цркве.

У унутрашњости земље, где је по давно прихваћеном византијском правилу главна купола имала надмоћну улогу, звоници су подређени. Та се тежња осећа и у Куршумлији, где је западњачко порекло плана звоника у остварењу дало нове односе маса. Применом византијских образаца у техници зидања и облицима детаља, уметањем ниског елемента припрате између звоника и цркве, и великим размаком између два звоника, постигнуто је такво степеновање да западни део грађевине у односима маса чини само припрему за наглашену куполу цркве.

У случајевима где је изграђен један звоник на прочељу или над нартексом, није угрожена надмоћност куполе, било због тога што је звоник нижи и виткији од ње, или због своје лаке и прозачне конструкције. Он је истицао подужну осовину цркве и обележавао улаз у храм.

У обликовању унутрашњег простора цркве звоници имају споредну улогу. Двојни звоници су, већ по свом положају са стране, ван главног пролаза кроз објекат. Код цркава са једним звоником испред или изнад нартекса његово приземље је служило као портик кроз који

се пролазило у цркву, или је то нартекс, из којег се није могла сагледати целокупна величина звоника. За спољашње облике грађевине звоници имају значај вертикале која држи равнотежу са наглашеном куполом, или елемента који умирује разубене масе цркве.

Два звоника на pročељу карактеристичан је облик западног дела цркве у раном периоду Немање и његове браће. Настао је по узору на которску катедралу, пре као архитектонски мотив него из литургијских потреба.<sup>277</sup> У српским земљама Немањиног времена, које су у погледу спољне политике и црквене припадности одржавале равнотежу између Истока и Запада, у уметности<sup>278</sup> као и у градитељству<sup>279</sup> налазимо спајање и преплитање схватања источног и западног стваралаштва. Може се рећи да је таквим спајањем утицаја настала у Србији црква са два звоника. Велики жупан Немања гради Бурбеве Ступове у Расу, Страцимир подиже Градац на Морави, а Мирослав дограђује звонике у Светом Петру у Бијелом Пољу.

После 1219. године уз епископске цркве св. Николе код Куршумлије, св. Борба у Иванграду и Студенице Хвостанске дограђују се заједно са спољним припратама два звоника, као наставак градитељске традиције. Изузетно, у четвртој деценији XIV века Бањска се гради са два звоника, вероватно као резултат тежње ктитора да његов маузолеј делује великолепно, а можда и из практичних разлога. За њу је речено да по плану и облицима припада колико рашкој архитектури толико и градитељству западних делова земље.<sup>280</sup> Са звонцима на западној страни ова особеност је добила пун смисао.

Један звоник пред црквом је обласна посебност неимарства у Приморју. Један од примера је Богородичина црква у Стону, једно од епископских седишта које је успоставио св. Сава. Тридесетих година XIII века призидан је звоник али са спољном припратом у Жичи, архиепископском центру, у којој иконографија архитектуре и зидног сликарства настају по узору на „велике цркве“ Цариграда и Сиона, због нарочите намене цркве. Крајем столећа у Сопоћанима је такође призидан звоник са ексонартексом, тако да у плану личи на Жичу. Градитељски програм је ипак различит. Капела у звоник у Сопоћана је касније обликована, када је зазидан источни отвор на спрату и онемогућена непосредна веза са спратом ексонартекса, који је више био

<sup>277</sup> Србија је пре св. Саве била под византијском црквеном управом и у манастирима су богослужења вршена по типцима цариградских манастира. Уп.: П. Симић, нав. дело, 195—196.

<sup>278</sup> С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 11.

<sup>279</sup> В. Кораћ, *Градитељска школа Поморја*, 202—204; Исти, *О природи обнове и правцима развоја архитектуре у раном средњем веку у источним и западним областима Југославије*, САН, Зборник радова Византолошког института 8—2 (1964), 222—224.

<sup>280</sup> В. Кораћ, *Градитељска школа Поморја*, 204—207.

поткровље него катихумена, јер није имао бочне зидове нити је био осветљен.

Од почетка XIV века градитељство као и уметност зидног сликарства креће новим путевима. Више је везано за византијско стваралаштво у конструктивном и ликовном смислу, мада се од њега издаваја особеностима које проистичу из везе са ранијим домаћим остварењима. Звоник изнад ексонартекса гради се у катедралним црквама: Богородици Љевишкој, Пећкој патријаршији и можда Грачаници.<sup>281</sup> На крају XIV века звоник над нартексом је чест елеменат у моравским споменицима.<sup>282</sup>

Мало података имамо о искоришћењу просторија у звонцима. Број делимично сачуваних звоника није велики а истраживачи им нису поклањали већу пажњу. На основу онога што је до сада познато намена им је била вишеструка.

Несумњиво је да су куле саграђене уз цркве искоришћене за смештај звона. У многим старим текстовима клепала и звона се помињу, али не и место где она треба да стоје. Још у Хиландарском типикју, који је Савин превод једног дела Евергетидског устава, говори се о ударању звона и клепала. Евергетидски устав је сличан типикју манастира Космосотирас, у којем се помињу „два звона која су код нас на звонику“. Исто тако неки византијски текстови говоре о здањима која су подигнута да би се у њима окачила звона.<sup>283</sup> У Србији су први подаци о звонику у Пећкој патријаршији из 1330. године. На ктиторском моделу су звона у звонику насликана, а у Даниловом житију је записано да је он сазидао пирг и у њему поставио звона. На дрворезу цркве манастира Грачанице из 1539. године такође су представљена два звона у звонику над припратом.

У звонцима неких катедралних цркава постојале су и посебне капеле у приземљу или на спрату. У Студеници Хвостанској звоници су и изграђени над параклисима, а у приземљу сачуваног звоника у Св. Николи код Куршумлије налази се капела која је живописана. Овакве капеле у приземљу биле су доступне монасима и другим верницима, па им је и намена морала бити другојача од оних које су биле изграђене на спрату и тешко приступачне. У звонцима Жиче, Пећке патријаршије, Богородице Љевишке и Бурђевих Ступова у Иванграду

<sup>281</sup> Није сигурно да је Грачаница имала звоник пре 1539. год., када је над њеном припратом постојао дрвени звоник. Уп.: Р. Грујић, *Прва штамарија у јужној Србији, 1539. године, на Косову Пољу у манастиру Грачаници*, Гласник Скопског научног друштва XV—XVI, Одељење друштвених наука 9—10 (1936), 94; Д. Медакловић, *Графика српских штампаних књига XV—XVII века*, Београд 1958, 78—79, т. ХСVII; Б. Вуловић се бавио проблемом ове припрате, али резултате тих истраживања још није објавио.

<sup>282</sup> С. Ненадовић, *Богородица Љевишка*, 138—139.

<sup>283</sup> В. нап. 14, 15, 16 овога текста.

овакве просторије биле су на спрату. У Бурђевим Ступовима капела није била у вези са црквом, јер изнад спољне припрате вероватно није постојала катихумена. У Богородици Љевишкој на спрату се налазе две капеле, са обе стране катихумене. У архиепископским седиштима у Жичи и Пећи богомоље у звоницима биле су функционално везане за цркву преко катихумена, јер се по њима долазило до западних прозора цркве. Према писаним сведочанствима, у оба примера катихумена је служила архиепископу. У Жичи је Сава из „своје катихумене“ посматрао Арсенија, а у Пећи је она сазидаана „да архијереј по њој иде у цркву“.<sup>284</sup> Извори везују намену катихумене само за црквене великодостојнике, па се то може односити и на капелу у звонику, у коју се долазило само из катихумене. То би значило да су и капеле у звоницима служиле архиепископу.<sup>285</sup> У овим просторијама архиепископ је могао да буде изолован од спољног света, а да у исто време, у одређеним тренуцима, присуствује и богослужењу у цркви.

Познавање иконографије зидног сликарства у овим деловима цркве употпунило би сазнања о њиховим наменама. На жалост, катихумене у Жичи и Пећи потпуно су срушене, као и пећки звоник. Капела у Пећи је посвећена Данилу Столпнику,<sup>286</sup> а патрон капеле у Жичи није познат. Фреске у њој су сачуване само делимично и имале су, изгледа, симболичан карактер.<sup>287</sup>

Могуће је да су неке просторије у звоницима служиле као оставе за драгоцености.<sup>288</sup> Чини се довољно образложена мисао П. Мијовића да су се на првом спрату звоника у Жичи чувале честице дрвета часног крста, мошти светитеља и друге вредности које је Сава донео са својих путовања и које су имале велики значај за цркву и целу архиепископију.<sup>289</sup> У ту се просторију могло сићи само из капеле, која је служила архиепископу, а он се вероватно највише старао о овим драгоценостима. У кули Грачанице, седишту липљанских епископа, чувала се збирка драгоцених књига. Она је са кулом изгорела између 1371. и 1383. године.<sup>290</sup>

<sup>284</sup> *Животи краљева и архиепископа српских*, ед. Б. Даничић, 244, 371.

<sup>285</sup> Б. Бошковић — П. Мијовић, нав. дело, 58, 121. Употреба катихумене у Византији, Светој Гори и Русији је разноврсна, углавном везана за главаре и црквене поглаваре. О намени катихумене уп.: В. Петковић, *Жича III*, *Старинар* н. р. II (1908), 119; Б. Бошковић, *Жича*, 103, нап. 55; В. Кораћ, *Студеница Хвостанска*, 121.

<sup>286</sup> Данило Столпник је приказан и у жичкој капели, што се можда може довести у везу са тежњом црквених великодостојника да слично столпницима симболично представе свој боравак у кулама.

<sup>287</sup> П. Мијовић, нав. дело, 121.

<sup>288</sup> На Светој Гори су у нижим спратовима кула биле оставе за разне ствари. Уп.: А. Orlandos, *Μοναστηριακή ἀρχιτεκτονική*, 135.

<sup>289</sup> П. Мијовић, нав. дело, 117—121.

<sup>290</sup> Р. Грујић, нав. дело, 84. Библиотеке на Светој Гори често су биле уз цркве. У Лаври и Ватопеду књиге су се чувале над нартексом, а у Пантократору, Дионисију и др. на спрату куле. Уп.: А. Orlandos, нав. дело, 108.



Из свега што је речено не може се утврдити да су изградњу свих звоника уз цркве налагале литургијске потребе. Разлози због којих су грађени или дограђивани, намена и смисао, изгледа да нису били свуда исти.

В. Бурџић је говорећи о Сопоћанима дошао до закључка да су звоници са спољним припратама саставни део катедралних цркава у Србији.<sup>291</sup> Његово мишљење прихваћено је у литератури.<sup>292</sup> Он сматра да су звоници грађени уз епископске цркве из времена св. Саве и да је са том праксом настављено и код каснијих катедрала, било да је грађен један звоник пред припратом или над њом, или је уместо њега озидана слепа калота. Показао је да су припрате ових цркава имале посебну иконографију сликане декорације.

Звоници јесу грађени уз катедрале, али према ономе што сада знамо, не увек и не само уз њих. Звоник као део цркве нису имале Петрова црква у Расу, најстарије епископско седиште у Рашкој, затим Св. Ахилије у Ариљу, чија катедрална намена остаје и после Драгудинове обнове грађевине, а приликом археолошких ископавања Св. Михајла на Превлаци, где је било седиште зетских епископа, нису пронађени трагови таквог здања. У Бањи Прибојској истраживања још нису завршена. Осим тога, Богородица Љевишка добија звоник тек приликом Милутинове обнове, готово цело столеће после успостављања српске епископије у њој. То се може односити и на Пећ, уколико темељи четвороугаоне просторије пред ексонартексом нису остатак првобитног звоника.<sup>293</sup> С друге стране, пре успостављања самосталне српске цркве већ су били изграђени двојни звоници у Бурђевим Ступовима у Расу, а вероватно и у Св. Петру у Бијелом Пољу и Градцу на Морави. Док су две последње цркве касније постале епископско седишта,<sup>294</sup> Бурђеви Ступови то никад нису били. Не зна се да ли је у Сопоћанима столовао епископ. У Бањској је епископија укинута када је завршено зидање цркве са кулама.

При одређивању седишта првих српских епископија просторни облик цркве и постојање звоника уз њу нису морали да буду од пресудног значаја. Сава је водио рачуна да овакви центри буду распоређени по читавој држави.<sup>295</sup> Уз то он је могао да се користи само оним

<sup>291</sup> В. Ј. Бурџић, *Сопоћани*, 41—47.

<sup>292</sup> В. Кораћ, *Студеница Хвостанска*, 121—123; М. Шупут, нав дело, 58.

<sup>293</sup> Б. Бошковић, *Осигурање и ресторација цркве манастира Св. Патријаршије у Пећи*, 151, сл. 64, 65.

<sup>294</sup> У Бијелом Пољу је после успостављања епископског седишта вероватно од трема између кула уобличена припрата, а за Градац се не зна да ли је било каквих преправки.

<sup>295</sup> Територијална удаљеност потребна за добијање аутокефалности цркве може се применити и на подручне епископије. Уп.: Б. Гардашевић, *Каноничност стицања аутокефалности српске цркве 1219. године*, Свети Сава, 1977, 40, 56.

манастирима чије је ктиторско право припадало држави.<sup>296</sup> Зато цркве са звонницама у Расу, Бијелом Пољу и Моравском Градцу нису у то време одређене за катедрале, већ су звоници дограђени уз цркве где су ови услови били испуњени.

Ипак већина епископских цркава има један или два звоника,<sup>297</sup> иако се време њихове изградње не поклапа увек са временом успостављања епископског седишта. Св. Никола код Куршумлије, Св. Борбе у Иванграду, Студеница Хвостанска, Св. Петар у Бијелом Пољу, Моравски Градац, имају по два звоника. Жича, Богородица Љевишка, Пећка патријаршија, Грачаница, Св. Димитрије у Велесу,<sup>298</sup> Св. Атанасије у Лешку,<sup>299</sup> Богородица Крајинска,<sup>300</sup> имају по један звоник.

Градитељски програм за западно здање у свим катедралама није исти, а према томе ни веза звоника са црквом, нити његово искоришћење. Овај програм је потпун и одређен у архиепископским црквама Жичи и Пећи, где га је утврдио св. Сава због посебне намене и потребе цркве у којој се постављају и столују архиепископи и крунишу краљеви. У Жичи је за Савина живота по овом програму изграђен западни део цркве, а у Пећи су га остварили његови наследници. Без обзира на то што се место звоника у Пећи разликује од његовог основног обрасца, просторни распоред западног здања и иста функција постоје и иконографију архитектуре ове две цркве. Епископске цркве следе овај узор али са разликама у плану и просторном обликовању.

Звоници су били ликовно обележје значаја неке цркве. Због тога су најчешће грађени уз катедрале. Доприносили су монументалнијем изгледу грађевине а имали су и практичну намену. Звоници су могли да буду и архитектонски мотив, који је одговарао укусу или потреби поручиоца, преузет са познатих катедрала, али и симбол врховне црквене власти или знамење победе и витештва. Поручиоци ових здања и њихови неимари користили су се узорима два развијена уметничка света — Истока и Запада који су им били доступни, служећи се њиховим искуствима и прилагођавајући их својим потребама.

<sup>296</sup> То је било у случајевима ако је оснивач манастира своје ктиторско право поклатио држави, или му је оно одузето, или није био жив а није имао наследника. Уп.: С. Троицки, нав. дело, 103—104, 130.

<sup>297</sup> О епископским седиштима в. М. Пурковић, *Српски епископи и митрополити средњег века*, Хришћанско дело 4 (Скопље 1937), 245—417 и даље.

<sup>298</sup> Б. Бошковић, *Белешке са путовања*, Старинар III сер. 7 (1932), 103—105.

<sup>299</sup> Р. Грујић, *Полошко-Тетовска епархија и манастир Лешак*, Гласник Скопског научног друштва 12 (1933), 56, сл. 11.

<sup>300</sup> В. Ј. Бурчић, у: *Историја Црне Горе II/2*, Титоград 1970, 424—428.

## LES TOURS DE CLOCHER AUPRES DES EGLISES SERBES DU XII<sup>e</sup> AU XIV<sup>e</sup> SIECLE

OLIVERA M. KANDIC

Dans cet article l'on étudie les tours de clocher construites en annexes auprès des églises orthodoxes de Serbie à partir du XII<sup>e</sup> jusqu'au milieu du XIV<sup>e</sup> siècle. C'est alors que prirent forme les types de clochers dont les traits caractéristiques de leur plan et de leur construction se répéteront plus tard, en s'adaptant aux conceptions contemporaines sur l'architecture.

L'introduction à cet article contient les données générales, les sources historiques et littéraires concernant les cloches et les clochers. Un aperçu général des clochers a été dressé dans l'ordre chronologique. L'on a essayé de fixer l'ordre successif de leur construction, leurs traits caractéristiques et les raisons pour lesquelles ils ont été élevés. En ce faisant l'on a pris en considération seulement la partie occidentale de l'église, à savoir les clochers et les parties qui y sont reliées de façon fonctionnelle ou constructive. L'on n'a émis que des données générales sur leur ensemble.

Un chapitre spécial est consacré au classement des clochers d'après leur position à l'égard de la partie centrale de l'édifice, les caractéristiques de leur plan et les procédés de leur construction et de leur traitement architectonique. Finalement on y parle de l'importance du clocher en tant que partie intégrante de l'église et de son rôle dans la forme architectonique de l'ensemble de l'édifice et l'on émet des hypothèses sur les raisons de leur construction et sur leur destination.

Dans les règlements monastiques byzantins du XII<sup>e</sup> siècle l'on mentionne des simandres et des cloches. Les premiers règlements sur les offices religieux en Serbie ont été conçus sur le modèle byzantin, si bien que l'on parle déjà dans les typicons de Chilandar et de Studenica de l'emploi de simandres et de cloches. Les écrivains serbes du XIII<sup>e</sup> siècle, Domentijan et Teodosije, dans leurs biographies de St. Sava parlent de la coutume de frapper la simandre, pour appeler les moines aux offices. A partir du XIV<sup>e</sup> siècle il semble que les cloches se soient régulièrement employées dans les monastères de Serbie. L'aspect de ces cloches nous est connu d'après la représentation de l'église de Peć tenue aux mains de son fondateur, pendant que la cloche la plus ancienne de Serbie conservée date de 1379. Dans les sources historiques nous ne trouvons pas de règlement indiquant l'emplacement des cloches, ni celui de l'édifice qui les contient, et l'on ne mentionne pas non plus les raisons pour lesquelles les clochers de certaines églises sont construits comme faisant partie de l'édifice lui-même.

Suivant leur position à l'égard de l'église, les clochers de Serbie peuvent être rangés en trois groupes. Le premier groupe engloberait les monuments dont les clochers sont disposés symétriquement des deux côtés de l'édifice, dans sa partie occidentale. Le second groupe comprendrait les églises avec un clocher sur sa partie frontale et le troisième les églises où le clocher s'élève sur leur exonarthex.

Les doubles clochers ont été construits à partir de la seconde moitié du XII<sup>e</sup> jusqu'aux premières décades du XIII<sup>e</sup> siècle. Le premier monument de ce genre est l'église de St. Georges de Ras, élevée en 1170. Vers la fin de ce siècle

l'on construisit l'église de la Vierge à Gradac, sur la Morava, avec deux tours de clocher, et celle de St. Pierre de Bijelo Polje où ils flanquent une église plus ancienne. Au début du XIII<sup>e</sup> siècle deux tours de clocher avec un exonarthex ont été ajoutés à St. Nicolas de Kuršumlija, à St. Georges à Ivangrad et à la Studenica de Hvosno, lorsque ces églises devinrent des centres épiscopaux. C'est exceptionnellement qu'en 1316 deux tours de clocher ont été construites au monastère de Banjska.

Un clocher sur la partie frontale de l'église n'est pas une forme très fréquente dans les parties centrales de l'Etat médiéval serbe. Dans le Littoral il a été construit auprès de l'église épiscopale de Ste Marie à Ston au début du XIII<sup>e</sup> siècle, dans l'esprit de la tradition locale. A l'intérieur du pays cette forme architecturale apparaît pour la première fois à Žiča, siège de l'archevêché, dans la troisième décennie du XIII<sup>e</sup> siècle, et vers la fin du siècle aussi à Sopoćani. Ces deux tours de clocher avec leurs exonarthex ont été ajoutées à des églises plus anciennes.

Les clochers surmontant les narthex se construisent à partir du XIV<sup>e</sup> siècle. Le premier en date et le plus beau est celui de la cathédrale de Notre Dame de Ljeviša à Prizren, construit en 1307. Quant à la patrie de Peć, on y construisit en 1330 un exonarthex réunissant ses trois églises et on le surmonta d'un clocher. Ce type de clocher, légèrement modifié, s'est conservé aussi sur des monuments plus récents.

En tant que parties de l'église, les clochers s'adaptaient dans leur évolution à celle de l'architecture serbe, en accusant toutes les particularités qui se succédaient dans la création de nouvelles valeurs architectoniques. La forme, le procédé de construction et de traitement des façades des clochers dépendaient de ces mêmes éléments sur les églises dont ils faisaient partie. Les tours de clocher de St. Pierre à Bijelo Polje, de Sopoćani et probablement aussi de Ras, Ivangrad et Hvosno, se distinguent par l'esprit roman dans lequel elles sont construites et traitées. Par contre celles de Kuršumlija et de la Vierge de Ljeviša sont construites en maçonnerie byzantine.

Deux tours jumelles sur la partie frontale des églises apparaissent au début de la formation de l'Etat médiéval serbe. Elles sont presque toutes construites selon le même plan. Flanquant la façade occidentale de l'église s'élèvent deux tours carrées, reliées entre elles par une voûte. Ce schéma constructif avait pris modèle sur la cathédrale de St. Triphon de Kotor, dont la solution a été adoptée surtout comme motif architectural et non pas pour des raisons liturgiques. Au début du XIII<sup>e</sup> siècle, après que l'Eglise serbe fut devenue autonome, ce plan s'élargit et s'étend en longueur. Entre la tour de clocher et l'église s'élève un exonarthex pour des raisons pratiques et peut-être aussi pour suivre le règlement liturgique concernant les églises épiscopales. Les clochers découlent ici de la tradition architecturale.

La tour de clocher de Žiča, construite devant l'exonarthex et qui, par sa kathécuména relie la chapelle de la tour à l'espace central de l'église, n'a aucun modèle direct dans l'architecture serbe. Cette construction qui se trouve à l'occident de l'église y a été ajoutée lorsque celle-ci devint le siège de l'archevêché de Serbie, probablement d'après la conception de l'archevêque Sava Nemanjić. Il semble qu'elle ait été construite d'après un programme spécial qui permettait d'ajouter des pièces auxiliaires reliées liturgiquement aux besoins de l'église. Le narthex et la kathécuména sont des signes distinctifs des

églises de Constantinople, et c'est probablement de là qu'elles ont été adoptées à Žiĉa. La Sainte Sophie de Constantinople avait aussi une tour de clocher. Depuis le début de son développement artistique la Serbie se trouvait sous l'influence de Constantinople. Le régime étatique byzantin, l'étiquette de la cour impériale et son ordre ecclésiastique ont servi de modèle à l'organisation de l'Etat et de l'Eglise serbes. De même que le typicon de Ste Sophie a servi lors de l'élaboration des règlements ecclésiastiques serbes, quelques unes des formes de «cette grande église» ont pu inspirer les architectes qui ont construit les annexes à Žiĉa qui ressemblaient à l'ancienne cathédrale et permettaient d'observer les rites du cérémoniel adopté. Il va sans dire que ce bâtiment occidental de Žiĉa n'était pas une copie des constructions équivalentes de Ste Sophie. Il ne pouvait s'agir que de l'adoption du programme et de la conception fondamentale de l'église de Constantinople, étant donné que la cathédrale de Žiĉa était destinée à devenir le siège de l'archevêché et l'église dans laquelle les rois de Serbie seront couronnés. Cependant dans la construction des voûtes et la sculpture décorative, la tour du clocher de Žiĉa se rattache à l'architecture romane des parties occidentales du pays. La combinaison de la facture romane et du plan byzantin devinrent le trait caractéristique de l'architecture de la Raška depuis le début de son évolution, ce qui s'est reflété aussi sur ses tours de clocher.

Au XIV<sup>e</sup> siècle l'on construisit des clochers au-dessus des exonarthes auprès des cathédrales de la Vierge de Ljeviša, de la patrie de Peć et peut être aussi à Graĉanica. L'architecture de cette époque est plus intimement liée à celle de Byzance. Le traitement architectonique et la maçonnerie de la tour du clocher de la Vierge de Ljeviša sont exécutés dans l'esprit byzantin. Cependant la tour du clocher de Peć se rapproche par sa forme des clochers du Littoral ou peut-être de celle de Žiĉa dont les parties supérieures n'ont pas été conservées.

Nous disposons de peu de données sur l'utilisation des pièces à l'intérieur des tours de clocher, et même peu de clochers ont été conservés. D'après les renseignements dont nous disposons, leur utilisation était multiple. Les derniers étages servaient à recevoir les cloches. Dans certains clochers de cathédrales des chapelles spéciales étaient aménagées, soit au rez-dechaussée, soit à l'étage. Les chapelles du rez-de chaussée étaient accessibles aux moines et aux autres fidèles, si bien que leur affectation était certainement différente de celle des chapelles aux étages dont l'accès était plus difficile. Dans les sièges des archevêchés à Žiĉa et à Peć, les chapelles à l'étage des tours étaient reliées par leur fonction à l'église même par l'intermédiaire de la Kathécuména. Dans ces deux églises la kathécuména était réservée à l'archevêque, si bien que l'on pourrait en dire autant des chapelles dans les tours de clocher, dans lesquelles l'on ne pouvait entrer que par les kathécuména. Il est possible que certaines pièces à l'intérieur des tours de clocher aient servi de trésors dans lesquels l'on gardait les reliques et les objets précieux, comme ce fut très probablement le cas à Žiĉa, ou bien encore des livres en les transformant en bibliothèque comme à Graĉanica.

On ne saurait affirmer que la construction des tours de clocher ait été exclusivement dictée par des besoins liturgiques. Les raisons de leur construction, leur utilisation et leur destination n'ont, semble-t-il pas été partout les mêmes.

En parlant de Sopoćani V. J. Djurić (V. J. Djurić, Sopoćani, Beograd 1963, 40—49) est arrivé à la conclusion que les tours de clocher sur les exo-narthex étaient l'attribut des églises cathédrales de Serbie.

Il est certain que les tours de clocher étaient construites auprès des cathédrales, mais, du moins à ce que nous sachions, pas toujours et pas seulement auprès d'elles. Il n'a pas été constaté avec certitude que certains évêchés connus, tels que celui de Petrova Crkva à Ras, St. Achile à Arilje ou St. Michel à Prevlaka et l'église de Banja Pribojska, en aient eu une. La Vierge de Ljeviša a été flanquée de sa tour de clocher presque un siècle après avoir été érigée en évêché. D'autre part, avant la fondation de l'Eglise autocéphale de Serbie, des tours de clocher avaient été élevées à Djurdjevi Stupovi et à Ras, à St. Pierre de Bijelo Polje et à Gradac sur la Morava. Il est vrai que ces deux dernières églises devinrent plus tard des évêchés, mais Đurđevi Stupovi n'en fut jamais un. L'on ne sait pas si Sopoćani fut un siège épiscopal. A Banjska l'épiscopat fut aboli au moment où la construction de l'église et de ses tours fut achevé.

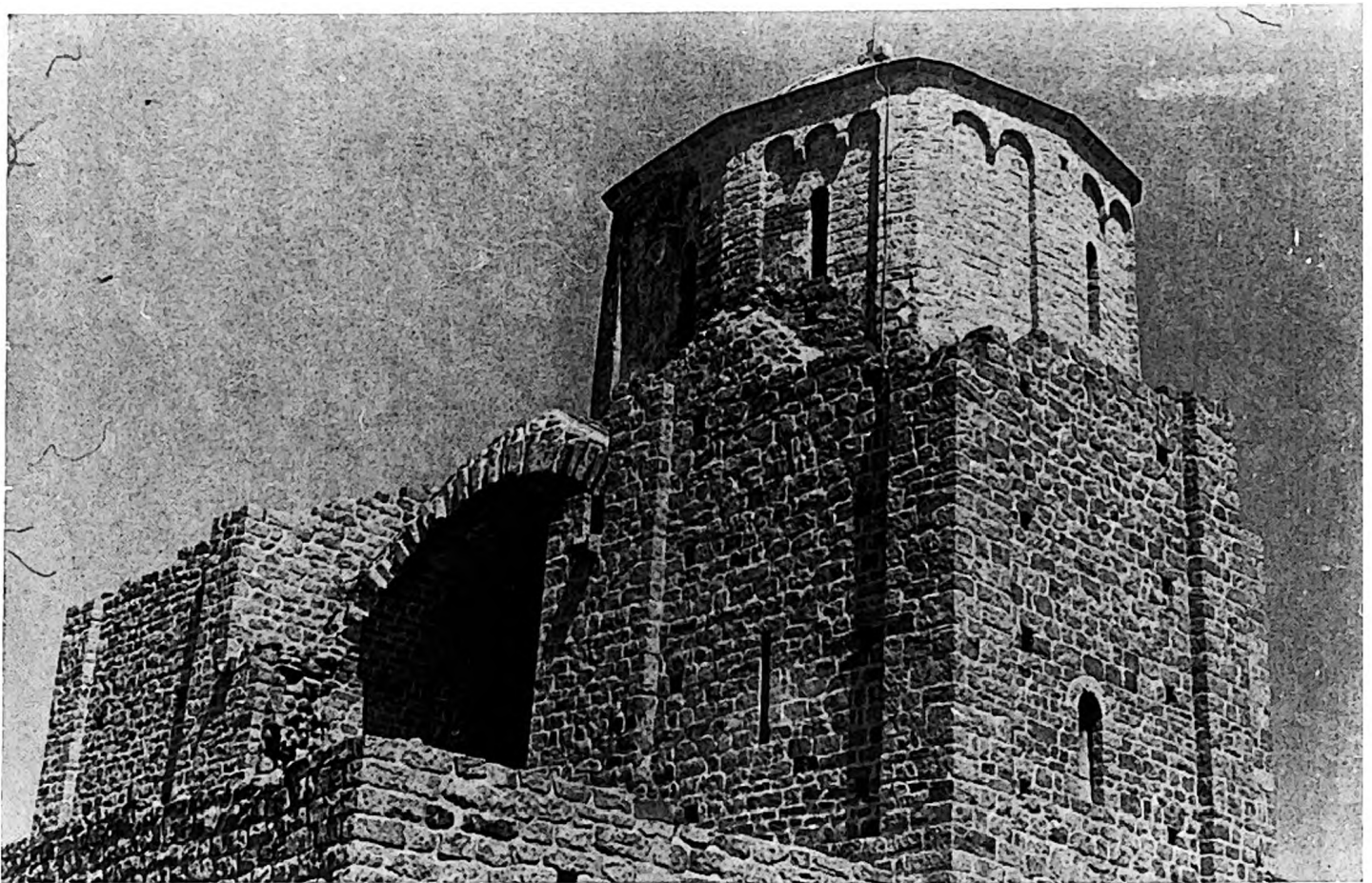
Cependant la plupart des églises cathédrales a une ou deux tours de clocher, malgré le fait que le moment de leur érection ne coïncide pas toujours avec celui de la création du siège épiscopal. St. Nicolas près de Kuršumlja, Đurđevi Stupovi à Ivangrad, Studenica de Hvosno, St. Pierre à Bijelo Polje, Gradac au bord de la Morava, ont toutes deux tours de clocher. Žiča, la Vierge de Ston, Notre Dame de Ljeviša, la Patriarchie de Peć, Gračanica et d'autres n'en ont qu'une. Le programme architectural des constructions occidentales de toutes ses diverses cathédrales n'a pas été pareil, pas plus que leur lien avec l'église même, ou leur utilisation. Ce programme est complet et nettement défini dans les sièges des archevêques. A Žiča il fut déterminé par St. Sava, par suite de la destination spéciale de l'église, entraînant des besoins spéciaux. A Peć il fut réalisé par les successeurs de St. Sava. Malgré le fait qu'à Peć l'emplacement des tours de clocher s'écarte de leur modèle fondamental, la répartition des espaces intérieurs de ce bâtiment occidental et leur fonction, rendent identique l'iconographie architecturale de ces deux églises. Les églises épiscopales suivent leur exemple, tout en modifiant légèrement leur plan et leur forme intérieure.

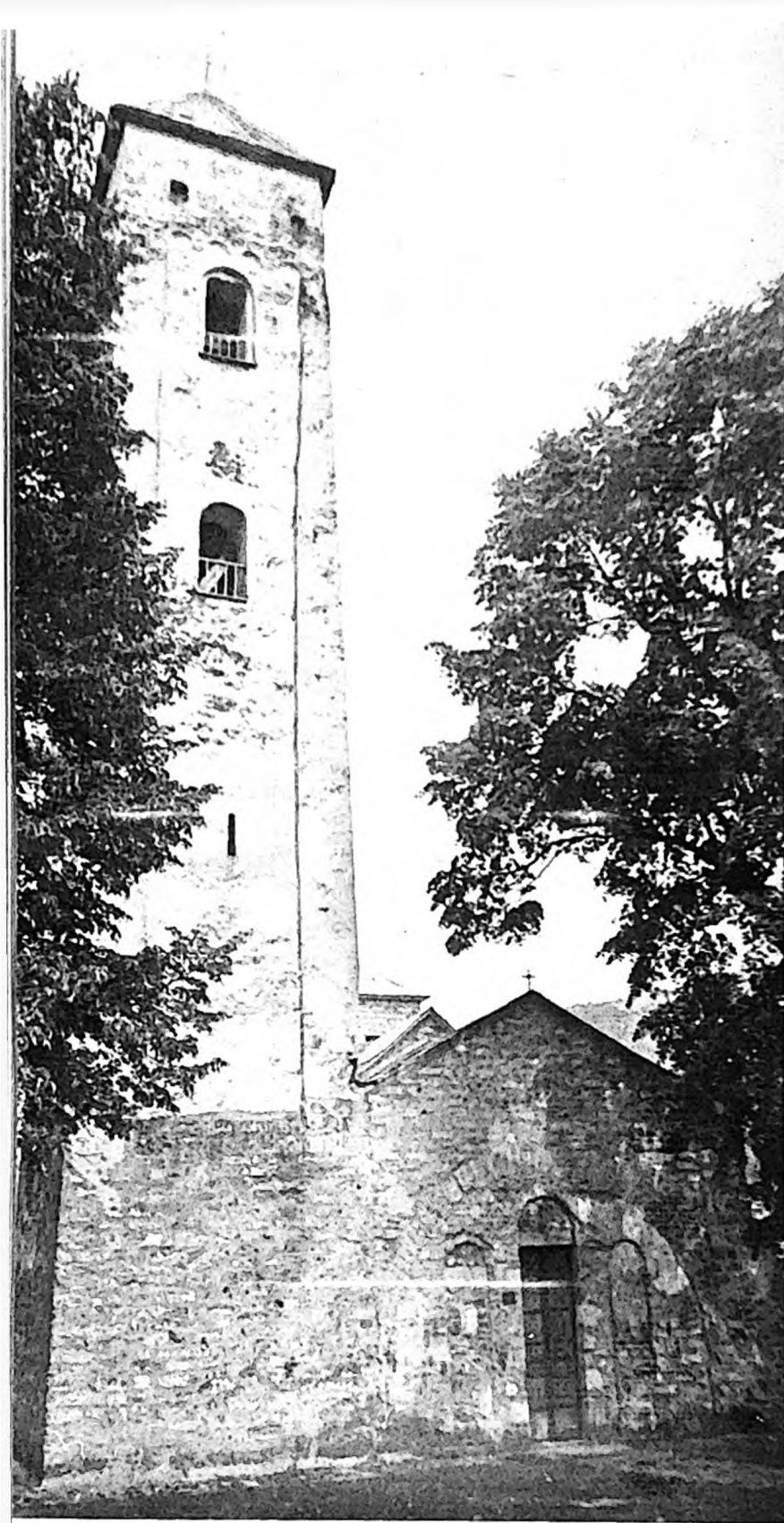
Les tours de clocher, construites auprès des églises ou qui y ont été ajoutées, avaient sans aucun doute leur propre valeur artistique et leur signification déterminée. Elles étaient la marque de l'importance de l'église. C'est la raison pour laquelle elles furent construites le plus souvent auprès des cathédrales. Elles contribuaient à l'aspect monumental de l'édifice et avaient aussi une destination pratique. Elles pouvaient aussi être un motif architectural qui correspondait au goût ou au besoin du fondateur, ou un motif repris d'une cathédrale plus ancienne, ou le symbole du pouvoir ecclésiastique suprême ou encore un signe de victoire et de chevalerie. Les fondateurs de ces édifices et leurs architectes se servaient des modèles que leur offraient deux mondes à l'art développé, le monde occidental et le monde oriental, qui tous deux leur étaient accessibles et dont ils puisaient les expériences en les adaptant à leurs propres besoins.



Сл. 1. Бурџевн Ступовн у Расу. Изглед са запада

Сл. 2. Бурџевн Ступовн у Расу. Изглед са југозапада



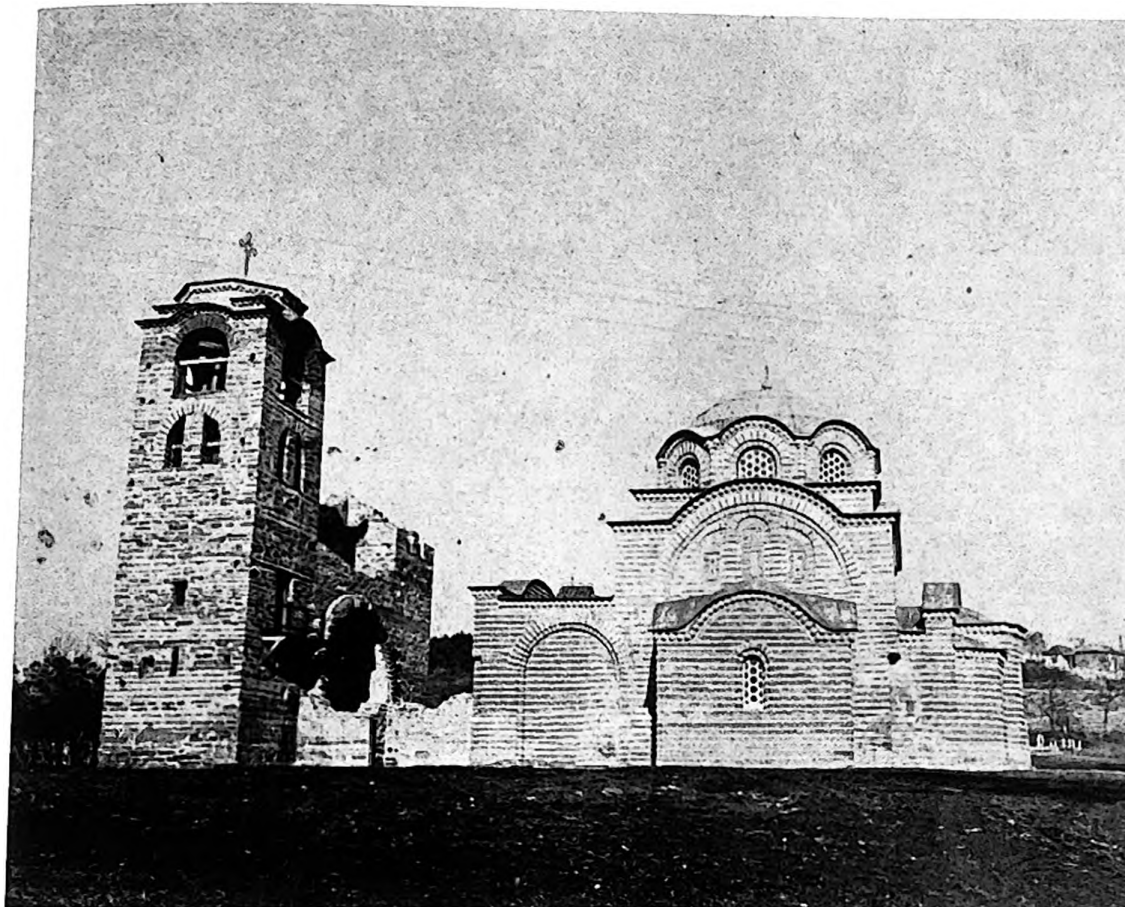


Сл. 3. Св. Петар у Бијелом Пољу. Изглед са запада



Сл. 4. Св. Петар у Бијелом Пољу. Изглед са југа

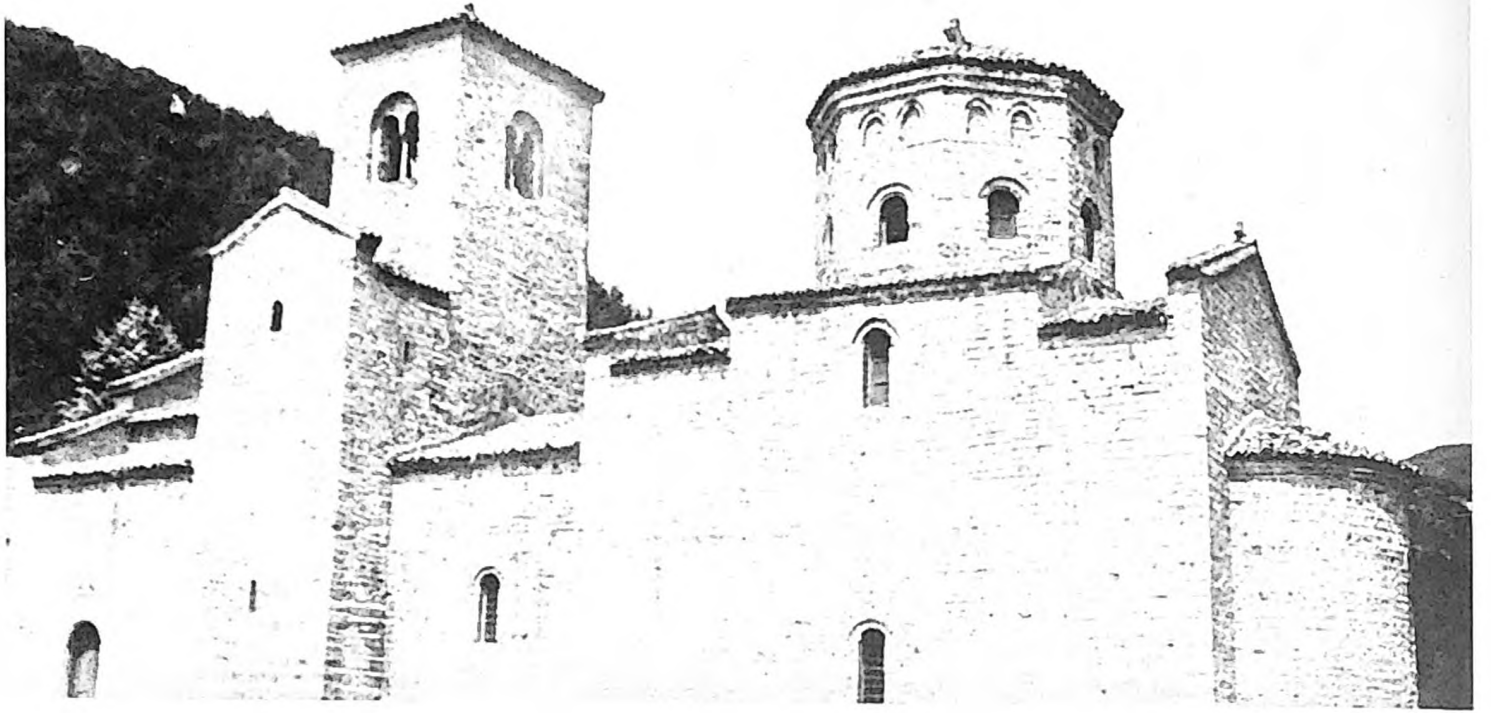




Сл. 5.  
Св. Никола код  
Куршумлије. Изглед  
са југоистока



Сл. 6.  
Св. Никола код  
Куршумлије. Изглед  
са запада



Сл. 7.  
Бурвени Ступови код  
Иванграда. Изглед са  
југоистока



Сл. 8.  
Бурвени Ступови код  
Иванграда. Изглед са  
северозапада



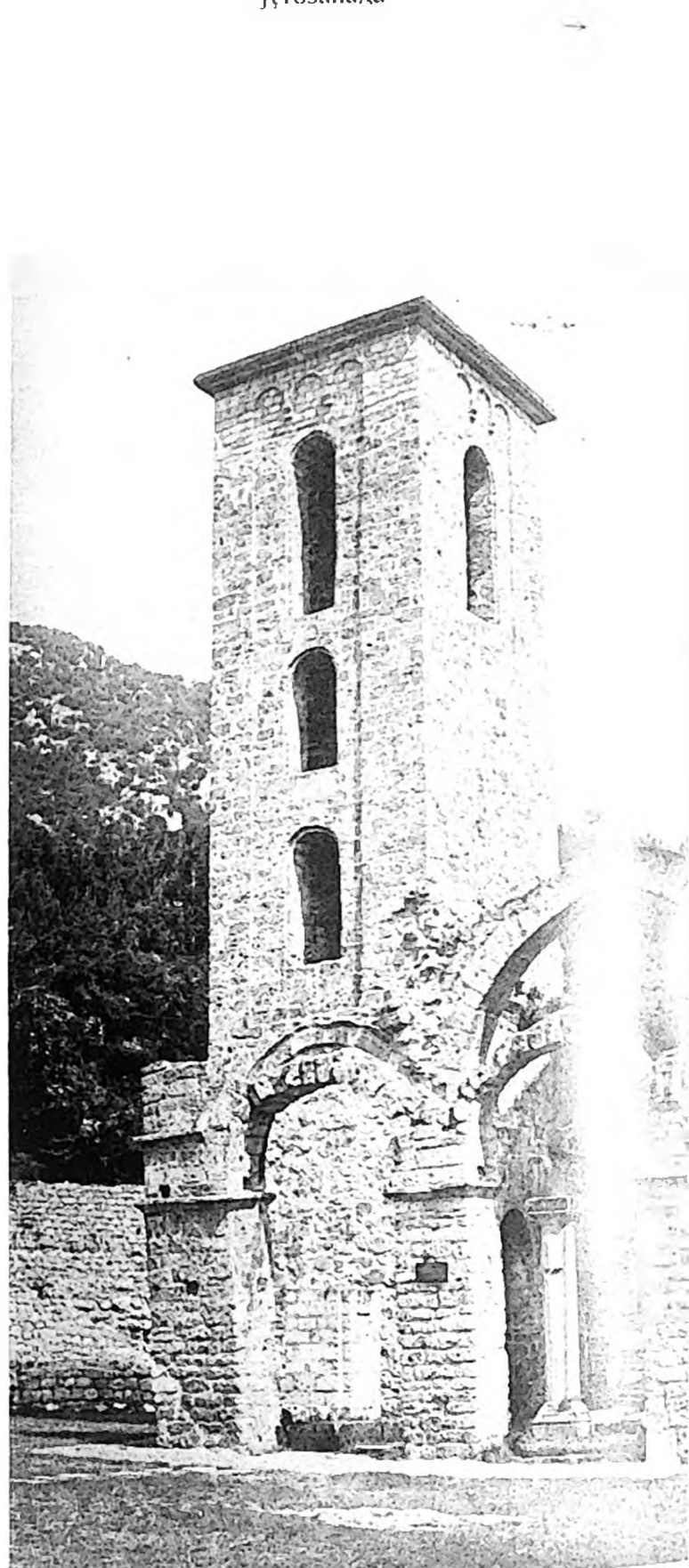
Сл. 9. Жича. Изглед са југозапада



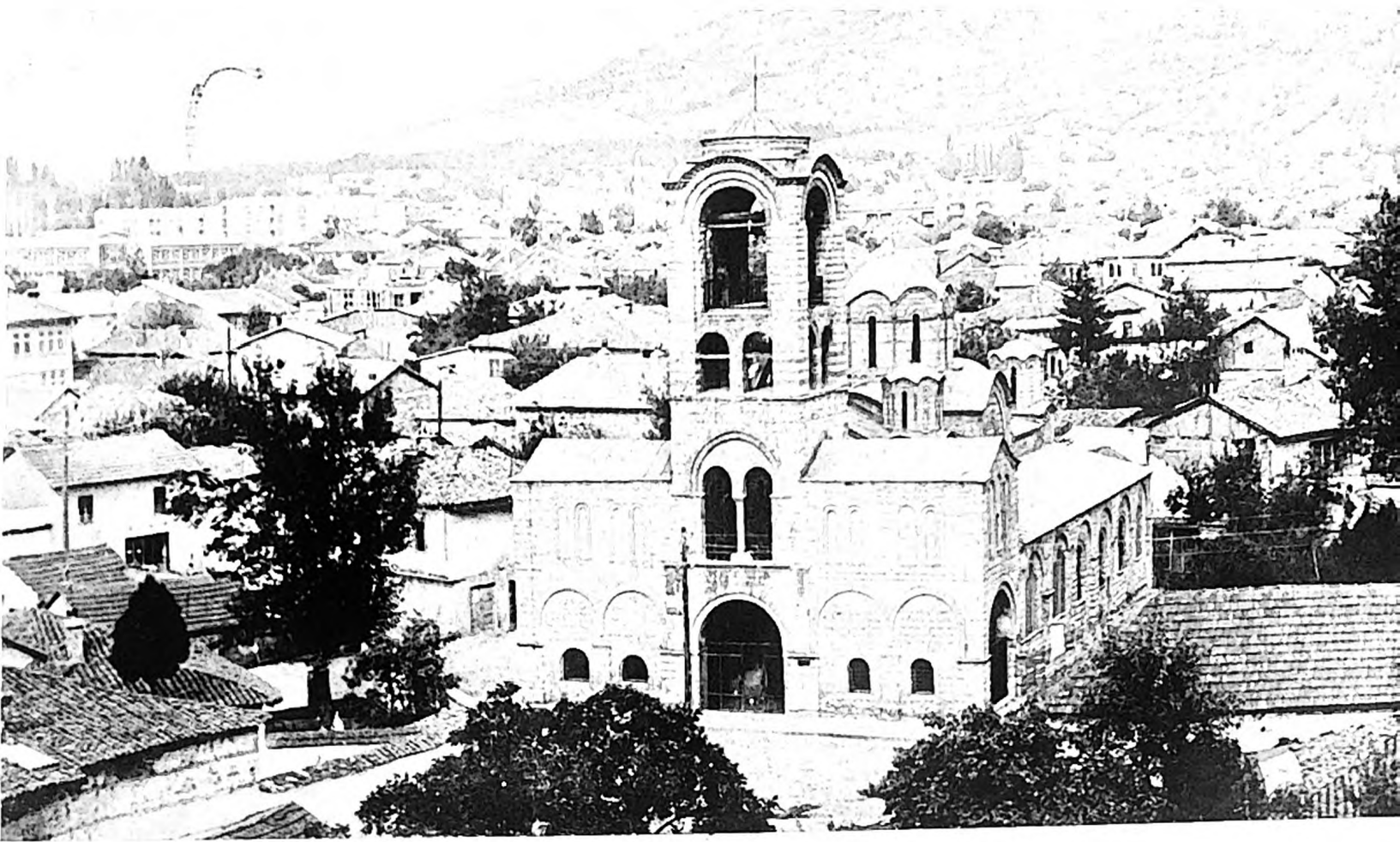
Сл. 10. Сопоћани. Изглед са југозапада

Сл. 12. Богородица Љевишка у Призрену. Изглед са запада

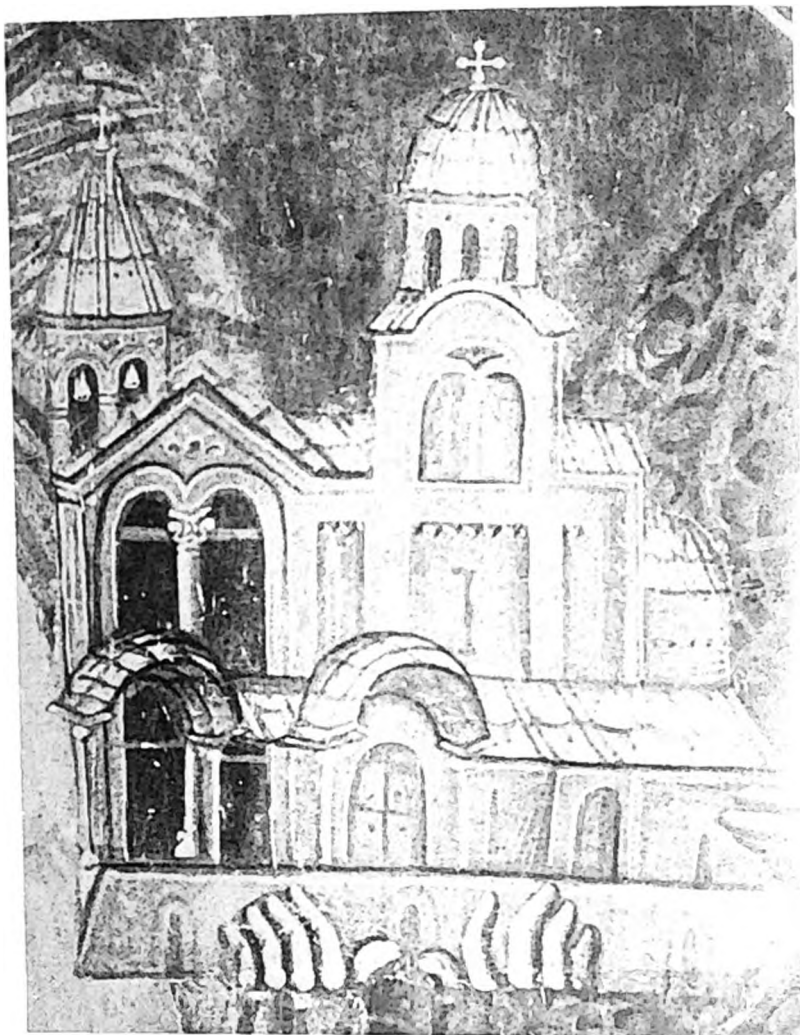
Сл. 13. Бањска. Изглед са југозапада



Сл. 11. Сопоћани. Изглед звоника са југоистока



Сл. 14. Пећка Патријаршија. Модел цркве са ктиторске композиције на западном зиду Богородичине цркве.



Сл. 15. Грачаница. Представа цркве са звоником на дрворезу из 1539. године



ПОРЕКЛО ФОТОГРАФИЈА

- О. М. Кандић: 1, 2, 3, 4, 7, 8, 9, 10, 11, 14  
 Завод за заштиту споменика културе  
 у Нишу: 5, 6  
 М. Ђорђевић: 12  
 Ђ. Митровић: 13

## О фреско-иконама код Срба у средњем веку

У уметности православног света, поред икона на дрвету и металу, у камену и слоновачи, емаљу и мозаику, постоје и фреско-иконе, познате још као живописане иконе, живописане „псеудоиконе“ и „иконе“ рађене фрескотехником.<sup>1</sup> Ова појава као целина у византијском и српском сликарству није до сада, чини се, довољно испитивана,<sup>2</sup> па је намера ове расправе да укаже на оне слике у фреско-ансамблима код Срба у средњем веку које се везују за икону у ужем смислу речи.

Досадашња истраживања о фреско-иконама у српском монументалном сликарству могу се у основи поделити на две групе. Прву групу чине оне студије које су за тему имале неки споменик сликарства у целини или неки иконографски тип, и које су само узгред повезивале фреске са штафелајном сликом. Овде се посебно истичу студије М. Татић-Бурић о разним типовима Богородице,<sup>3</sup> где се, иначе,

<sup>1</sup> А. Грабаг (*Deux notes sur l'histoire de l'Iconostase d'après des monuments de Yougoslavie*, Зборник радова Византолошког института (= ЗРВИ), књ. 7, Београд 1961, 22) назива их *grandes peintures-icoles*, што је термин познат у Србији средином XIV века — велике иконе (Μεγάλα εἰκόνες) који се односи пре свега на престоње иконе првобитних иконостаса, cf. С. Радојчић, *Старине Црквеног музеја у Скопљу*, Скопље 1941, 46, 56—57.

<sup>2</sup> После читања овог саопштења на I конгресу историчара уметности Југославије априла 1976. у Охриду појавиле су се септембра 1976. у актима XV интернационалног византолошког конгреса два реферата који делимично говоре и о фреско-иконама, cf. М. Chatzidakis, *L' évolution de l'icone aux 11<sup>e</sup>—13<sup>e</sup> siècles et la transformation du templon*, XV<sup>e</sup> Congrès international d'études byzantines, Rapports et co-rapports, III, Athènes 1976, 159—191 и Т. Velmans, *Rayonnement de l'icone au XII<sup>e</sup> et au début du XIII<sup>e</sup> siècle*, *ibid.*, 195—227.

<sup>3</sup> М. Татић-Бурић, *Икона Богородице „Прекрасне“*, њено порекло и распрострањеност, Зборник Светозара Радојчића, Београд 1969, 335—354; *Id.*, *Стегитска иконица из Курумлије*, Зборник за ликовне уметности Матице српске (= ЗЛУМС) 2, Нови Сад 1966, 65—85; *Id.*, *Из наше средњовековне мариологије. Икона Богородице Евергетиде*, ЗЛУМС 6, Нови Сад 1970, 15—36; *Id.*, *Врата слова*, ЗЛУМС 8, Нови Сад 1972, 63—88.

врло прецизно издвајају оне фреске које се везују за икону. Сличан приступ имао је Ј. Радовановић публикујући већи број фреско-икона из Богородице Љевишке.<sup>4</sup> И уопште, прегледајући нарочито нашу нову историографију о српском живопису, може се рећи да готово нико од истраживача није пропустио прилику да ову или ону представу Христа, Богородице, светитеља и посебно патрона храма, веже за портативну култну слику. Чак врло често, и када није било посебног оквира који би упућивао на икону, многи су тражили иконографске, стилске или извесне посебности техничког поступка — на пример позлате<sup>5</sup> — које би упућивале на штафелајну слику.

У другу групу спадају они радови који се везују за изучавање генезе српског средњовековног иконостаса, јер су фреско-иконе уз олтарску преграду и на њој одлучујуће утицале на избор престоних икона. Овде свакако треба истаћи студију Г. Бабић,<sup>6</sup> која у првом делу резимира сва досадашња истраживања што се односе на развој византијског иконостаса, и која потом расправља о низу фреско-икона везаних за олтарску преграду српских средњовековних цркава.<sup>7</sup> Коначно, треба рећи да појава у кратком временском раздобљу неколиких радова о фреско-иконама везаних за олтарску преграду значи и то да је овај проблем због различитих околности — пре свега необјављеног материјала — остао до недавно непрочен.

У наведеним студијама ни издалека нису обухваћени сви аспекти посматрања фреско-икона у византијском, и уже српском сликарству средњег века. На овом месту, наша истраживања биће посвећена појави и врстама фреско-икона, подацима о фреско-иконама у оновременим српским писаним изворима, што упућује како на значење ових слика у свеукупности декоративног система храмова тако и на врло сложен однос техника иконописа и фреске, који у српском сликарству има посебан печат.

\*

Икона као тема и стилистички израз у српском зидном сликарству јесте изузетно занимљив феномен, који се може посматрати из два угла: иконографије и стила. Тако се јасно могу разликовати три

<sup>4</sup> Ј. Радовановић, *Прикази Богородице у цркви Богородице Љевишке у Призрену*, Старине Косова и Метохије (= СКМ) II—III, Приштина 1963, 125—129.

<sup>5</sup> М. Татић-Бурић, *Икона Богородице „Прекрасне“*, 345.

<sup>6</sup> Г. Бабић, *О живописаном украсу олтарских преграда*, ЗЛУМС II, Нови Сад 1975, 3—41, са опширно наведеном старијом литературом.

<sup>7</sup> Некако одмах после појаве студије Г. Бабић, L. Hadermann-Misguich, *Kurbino*, Вухеллес 1975, 214—234, посветила је један део своје монографије фреско-иконама св. Борба и Христа са Деизисом.



основне групе: прву групу чине представе икона, засебно или у оквиру неких сцена, другу групу чине фреско-иконе, а трећу оне фреске које својим стилским одликама — нарочито обрадом инкарната — упућују на иконописно порекло. Ова, трећа група, као уосталом и друга, односи се пре свега на доњу зону стојећих фигура декорација црква православног света, што је у складу са неписаним правилом средњовековних мајстора да највидљивије слике у једном храму раде што финије.

Истраживачи српског иконописа у недостатку сачуваних дела, посебно XIII века, врше доста успелу реконструкцију историје сликарства на дасци помоћу писаних извора — већином биографија,<sup>8</sup> и на основу разних представа сцена или светитеља које имају икону као тему.<sup>9</sup> Пре свих, описиване су литијске иконе Богородице Заступнице која је насликана у сцени Преноса моштију св. Симеона српског, и иконе Богородице са Христом из илустрација Богородичиног акатиста. Сличан разлог, малобројност византијских икона XII и поч. XIII века, руководио је и Т. Велманс<sup>10</sup> да добар део своје студије посвети представама икона и фреско-иконама, при чему су поменути и примери старог српског сликарства.

У трагању за јасноћом излагања, чини се, потребно је пре свега извршити систематизацију овог прилично хетерогеног материјала — извршити поделу где се доста поуздано, као што је већ поменуто, издвајају две целине: А. Представе икона и Б. Фреско-иконе. Групу А. чиниле би: 1. иконе као слике са оквиром и алком, окачени портрети; 2. иконе које носи св. Стефан Нови; 3. литијске и друге иконе у историјским композицијама, и у разним циклусима Акатиста, Дела апостолских, св. Димитрија, Канона на исход душе и др. У групу Б. ушле би: 1. фреско-иконе уз олтарску преграду, каткад са сликаним луком, каткад у ниши, каткад са луком од штуча или камена; 2. фреско-иконе које затварају интерколумније иконостаса; 3. фреско-иконе на зиду који је уједно и олтарска преграда; 4. фреско-иконе великих димензија на зидовима наоса и олтара; 5. фреско-иконе на разним местима у цркви, у нишама или под сликаним луцима.

<sup>8</sup> Ст. Станојевић, *Белешке о неким старим иконама*, Београд 1931.

<sup>9</sup> S. Radojčić, *Die serbische Ikonenmalerei vom 12. Jahrhundert bis zum Jahre 1459*, Jahrbuch der Österreichischen byzantinischen Gesellschaft V, Graz—Köln 1956, 64—66; Id., *Иконе Србије и Македоније*, Београд 1961, 6, т. 1.; Id., у *Ikone sa Balkana*, Beograd—Sofija 1970, LVIII—LIX; L. Mirković, *Die Ikonen der griechischen Maler in Jugoslawien und in den serbischen Kirchen ausserhalb Jugoslawiens*, Πεπραγμένα του Θ' Διεθνούς Βυζαντινολογικού συνεδρίου, I, 'Αθήναι 1955, 301—312.

<sup>10</sup> T. Velmans, op. cit., 200—211, Pl. XLI—XLIII.

У групи представа икона као прву врсту поменули смо иконе као слике са оквиром и алком — тзв. окачене портрете светитеља,<sup>11</sup> којих у сликарству православног света има доста — на пример у Св. Софији у Охриду,<sup>12</sup> манастиру Бачкову,<sup>13</sup> Кириловском манастиру у Кијеву, Св. Арханђелима у Костуру, Св. Николи на Пласти у Манију на Пелопонезу,<sup>14</sup> цркви у Самари,<sup>15</sup> која је као и охридска Св. Софија занимљива по томе што се у један оквир стављају по два попрсја.<sup>16</sup> У српском сликарству сачувала су се три примера: Бурђеви Ступови,<sup>17</sup> Богородичина црква у Студеници<sup>18</sup> и Жича<sup>19</sup>. у Бурђевим Ступовима оне су потпуно уништене и за њих знамо по старим фотографијама; студеничке су преликане у XVI веку, сем две у олтару; жичке, сем оних у кули, преликане су у XIV веку. Појава ових сликаних икона у српској средини<sup>20</sup> може се, изгледа, везати за св. Саву, јер је опште позна-

<sup>11</sup> И. Акрабова, *За „окачене портрети“ в живописна на една црква от XII век. Разкопки и проучавания*, IV, БАН, Народен археологически музеј, София 1950, 5—16, где нису наведени бројни споменици, и чији је списак већ проширио В. Ј. Бурјић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 183.

<sup>12</sup> В. Ј. Бурјић, *Црква Свете Софије у Охриду*, Београд 1963, III, сл. 30—31. П. Миљковић-Пелек, *Материјали за македонската средновековната уметност. Фреските во светилиштето на црквата св. Софија во Охрид*, Зборник на Археолошкиот музеј I, Скопје 1956, *passim*, сл. XV—XVII, XIX, XXV—XXVI. Да су представе икона верне по изгледу правим иконама, види икону млађу један век св. Григорија Чудотворца из Ермитажа, cf. V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, Tav. 327.

<sup>13</sup> И. Акрабова, *op. cit.*; V. Lazarev, *op. cit.*, Tav. 346, 351, где су као и у Св. Софији наизменично сликане иконе, кружне и квадратне.

<sup>14</sup> D. Mouriki, *Les fresques de l'église de Saint-Nicolas à Platsa du Magné*, Athènes 1975, 52, Pl. 24.

<sup>15</sup> V. Djurić, *La peinture murale byzantine XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, XV<sup>e</sup> Congrès international d'études byzantines, Rapports et co-rapports, III, Athènes 1976, Pl. 12.

<sup>16</sup> У византијском зидном сликарству има примера представљања светитеља у правоугаоним оквирима без алке, који иначе доста подсећају на иконе, cf. M. Chatzidakis, *A propos de la date et du fondateur de Saint-Luc*, *Chaiers archéologiques XIX*, Paris 1969, Pl. 20; I. Ф. Тоцька, *Мозаики и фрески Софии Киевской*, Киев 1975, сл. 36; за Сванетију, cf. T. Velmanis, *op. cit.*, Pl. XLII, 4.

<sup>17</sup> Н. А. Окуневъ, *Столы Святого Георгия*, *Seminarium Kondakovianum I*, Prague 1927, 244; G. Millet — A. Frolov, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie*, I, Paris 1954, Pl. 27; С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 29.

<sup>18</sup> В. Р. Петковић, *Манастир Студеница*, Београд 1924, 47—48; С. Мандић, *Богородичина црква у Студеници*, Београд 1967, сл. 2; М. Кашанин — В. Кораћ — Д. Тасић — М. Шакота, *Студеница*, Београд 1968, 76—77, (= Д. Тасић, *Студеница*).

<sup>19</sup> С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, 96; М. Кашанин — Б. Бошковић — П. Мијовић, *Жича*, Београд 1969, 114, 122, цртеж на стр. 120—121, сл. на стр. 123; В. Ј. Бурјић, *Византијске фреске*, 34.

<sup>20</sup> У сликаним иконама у Б. Ступовима, живопису рабеном по наруџбини Стефана Немање, треба видети византијски утицај који се испољава и у истовременом сликарству ман. Бачкова, cf. нап. 13. И рана словенска књижевност говори о икони као о допојасној представи светитеља, cf. Непознати писац, *Житије Гирилово*, у: Гирило и Методије, приредио Б. Трифуновић, Београд 1964, 57.

то да су декорације у Студеници и Жичи биле изведене под његовим надзором.<sup>21</sup> Овој чињеници треба додати и шире објашњење.

Негде 1221. године св. Сава, тада већ архиепископ, сазива „Сабор свештенства и народа и држи говор о правој вери и против јеретика“.<sup>22</sup> „После почетка свете литургије и у време апостолског прочитања по извештењу светога јеванђеља“<sup>23</sup> он говори о правоверности коју морамо црпсти од апостола и богоносних очева, код којих налазимо „што је права вера“.<sup>24</sup> Коначно, св. Сава говори о сликама (образи-ма) „човечијег тела Бога Слова“, „Пресвете Богородице и свечасних Божијих угодника“: „А ка овом поклањамо се и целујемо свечасни об-раз (слику) човечијег тела Бога Слова помазана божанственим, и бив-ша неизмењена, да овај који се помазао вером мисли да види телом Бога који се јавио и са људима поживео; поклањамо се дрвету часног крста, и светим часним сасудама и божанственим црквама и светим местима; поклањамо се часном образу (слици) пресвете Богородице и сликама свечасних Божијих угодника, узвишујући душевне очи ка пр-вообразној (оригиналној) слици . . .“.<sup>25</sup> Пошто је св. Сава ово назвао „заповест правоверних отачаских предања“, набраја васељенске сабо-ре, а посебно се задржава на VII васељенском сабору који говори „против оних који се одричу часних икона, и не сликају их и не кла-њају им се, нечастивим против Хришћана“.<sup>26</sup> Ове речи као да су узете из српских Синодика ортодоксије, који су имали свог битног утицаја у временима стварања српске монументалне уметности, и који су, како је то већ показано, били управљени против богумила — „прокле-тих бабуна“.<sup>27</sup> У једном српском Синодику, додуше са краја XIII века, стоји сличан текст оном код Доментијана о богумилима који „одваја-јући се од свете и правоверне цркве и ругајући се светоме и часном крсту и светим иконама и не клањајући се њима, нека буду прокле-ти“.<sup>28</sup> По овоме могло би се претпоставити да је још „током XII века,

<sup>21</sup> В. Ј. Бурџ, *Византијске фреске*, 31—34.

<sup>22</sup> О овом сабору, који је због своје изузетне важности добио и своју илу-страцију у Св. Димитрију у Пећи, cf. В. Ј. Бурџ, *Историјске композиције у српском сликарству средњег века и њихове књижевне паралеле*, ЗРВИ X, Београд 1967, 145—147, сл. 13, и вези са катедралним карактером тематике живописа сопоћанске припрате, cf. В. Ј. Бурџ, *Сопоћани*, Београд 1963, 45—46.

<sup>23</sup> Доментијан, *Животи Светога Саве и Светога Симеона*, превео Л. Мирковић, Београд 1938, 127.

<sup>24</sup> Ibid., 128.

<sup>25</sup> Ibid., 130; О „душевним очима“ код Доментијана, cf. С. Радојчић, *О временима стварања српске монументалне уметности*, ЗАУМС 12, Нови Сад 1976, 13.

<sup>26</sup> Ibid., 130. Касније, 1263. год., Доментијан је говорио о Симеону Немањини поновио ову идеју следећим речима: „разбише се идоли, а јавише се иконе светих“, cf. Ibid., 247, 274.

<sup>27</sup> С. Радојчић, *О временима стварања*, 6—7.

<sup>28</sup> V. Mošin, *Rukopis Pljevaljskog sinodika pravoslavlja*, Slovo 6—8, Zagreb 1957, 158. За однос Доментијановог текста о сабору у Жичи и формирању

под утицајем богумилства, у српској средини икона чак и одбацивана“.<sup>29</sup> Било тако или не, важно је подвући намеру младе црквене организације и њеног првог човека да се православност потврди и у сликарству.

Како је то практично учињено види се, изгледа, по окаченим портретима епископа и двојице главних апостола у облику квадратних и кружних икона<sup>30</sup> у Студеници и Жичи. Расправљајући о пореклу *imagines clipeatae* и њиховој вези са савременим портретима епископа и папа, А. Грабар саопштава да су, судећи по средњовековним византијским копијама епископских портрета, византијски сликари, изгледа, употребљавали све три заједничке формуле старог портрета: стојеће фигуре, попрсја у *clipeus*-у и попрсја у четвороугаоном оквиру.<sup>31</sup> Слично је било у српском зидном сликарству поч. XIII века, где су представљени чувени архијереји православног света, додуше не у истом распореду као у Св. Софији у Охриду, или у Бачкову.<sup>32</sup> Истој идеји припада и српско тумачење ранохришћанске традиције савременог епископског портрета: у Поклоњењу жртви у Св. Апостолима у Пећи<sup>33</sup> и Сопоћанима<sup>34</sup> насликана су као стојеће фигуре прва три српска архиепископа — св. Сава, Арсеније I и Сава II. Ово ће касније, од краја XIII века, бити обичај да се у епископским седиштима Србије у западним деловима храма сликају српски архиепископи и савремени локални представници цркве — епископи, у основи чега је лежала идеја легитимитета црквене власти.<sup>35</sup>

Коначно, сва претходна размишљања упућују на један, можда смелији закључак. Млада српска црква је поч. XIII века била без соп-

проблематичне „прве жичке редакције“ српских синодика, cf. A. Solovjev, *Svedočanstva pravoslavnih izvora o bogumilstvu na Balkanu*, *Godišnjak Istorijskog društva Bosne i Hercegovine*, god. V, 1953, 11. У последње време о овој беседи cf. А. Јевтић, *Из богословља Светога Саве. Жичка беседа Светога Саве о правој вери*, Свети Сава — Споменица поводом осамстогодишњице рођења, Београд 1977, 117—180.

<sup>29</sup> S. Radojčić, *Ikone sa Balkana*, LVIII.

<sup>30</sup> Медаљони епископа, од којих су многи везани за борбу око икона, у Студеници, cf. Д. Тасић, *Студеница*, сл. на стр. 86, прилично сећају на иконе кружног облика из Бачкова, cf. nap. 13. Да су постојале такве кружне иконе у XII веку, види пресликану икону св. Николе из Новгорода, К. Опаš, *Ruske ikone*, Beograd 1967, т. 12.

<sup>31</sup> А. Grabar, *Christian iconography*, Princeton 1968, 73—74 који додаје да су оригинални портрети епископа вероватно држани у епископским палатама, а да су њихове копије биле понекад репродуковане на зидовима базилика.

<sup>32</sup> I. Djordjević, *Imagines clipeatae dans la peinture monumentale serbe du XIII<sup>e</sup> siècle*, Акта XV интернационалног визант. конгреса у Атини (у штампани).

<sup>33</sup> Р. Љубинковић, *Црква Светих Апостола у Пећкој патријаршији*, Београд 1964, сл. 32—33.

<sup>34</sup> В. Ј. Бурџић, *Сопоћани*, 24—25, т. II.

<sup>35</sup> *Ibid.*, 42—43. Епископи раног хришћанства, сматрани су као високи функционери царства па су имали права на официјалне портрете, cf. А. Grabar, *op. cit.*, 73.

ствене традиције приказивања оновремених црквених поглавара, па се доказ византијског православља тражио у представама, у облику првих икона, најчувенијих архијереја православног света на чијим се делима, по речима св. Саве, и градила српска хришћанска правоверност.

У другу групу представа икона ставили смо представе св. Стефана Новог, познатог иконофила, са иконама. Прилично је дуг списак ових слика у српском монументалном живопису, али се сасвим јасно могу сагледати две врсте икона које носи овај светитељ. То су једноделне иконе, и диптиси. Оне могу бити правоугаоне или полукружно завршене. Код прве врсте то је увек попрсни Христ, а код диптиха су попрсја Христа и Богородице. Чини се сасвим разумљивим што је један од главних бранилаца икона, св. Стефан Нови, у Савином распореду у Студеници добио једно од најважнијих места у декорационом систему — северозападни пиластар. Он држи у левој руци диптих са Христом и Богородицом.<sup>36</sup> Од свих ових двокрилних икона ипак је најкарактеристичнији онај диптих што га држи св. Стефан Нови у проскомидији Сопоћана.<sup>37</sup> Ту су насликани Богородица и Христ, типа *Imago pietatis*, који је у српској средини био сликан почевши од манастира Градца у апсидама Баконикона и проскомидија, као и на другим местима у храму.<sup>38</sup> У последње време нова открића говоре да се појава представе мртвог Христа у уметности православног света може везати за иконописно порекло. То показују билатерална икона из Костура (крај XII в.),<sup>39</sup> камена икона из Новгорода (XII в.),<sup>40</sup> и представа иконе која виси о ланцу у сцени Учење св. Јована Златоустог у цркви 40 севастијских мученика у Трнову (четврта дец. XIII в.).<sup>41</sup> Диптих св. Стефана Новог из Сопоћана и градачки пример мртвог Христа нису у српској напреднијој средини усамљене појаве, судећи бар по познатом и више пута навођеном депозиту краљице Белославе (из 1281.) где се у колекцији од 21 иконе помиње и једна на којој је *Christ sicut dormivit*.<sup>42</sup> И читав век касније могао се у српској уметности код ове представе видети утицај иконе на фреску упоређујући диптих Марије Пре-

<sup>36</sup> Д. Тасић, *Студеница*, 82, сл. на стр. 75, 78.

<sup>37</sup> В. Ј. Бурџић, *Византијске фреске*, 198.

<sup>38</sup> За иконографију мртвог Христа и Богородице, cf. *Ibid.*, 198, са потпуном досадашњом библиографијом.

<sup>39</sup> М. Chatzidakis, *L'evolution de l'icone*, 184—185, fig. 21.

<sup>40</sup> А. Ванк, *Les monuments de la peinture byzantine du XIII<sup>e</sup> s. dans les collections d' URSS, L'art byzantin du XIII<sup>e</sup> siècle*, Београд 1967, 93, Fig. 3.

<sup>41</sup> А. Мавродинова, *Стенописите на црквата св. Четирдесет мџченици във Велико Трџново*, Софија 1974, сл. 34. Слична представа мртвог Христа — икона о ланцу постоји у Св. Димитрију у Пећи, cf. Г. Суботић, *Црква Светог Димитрија у Пећкој патријаршији*, Београд 1964, сл. 46—47.

<sup>42</sup> S. Radojčić, *Ikone sa Balkana*, LIX.

љубовић из манастира Метеора<sup>43</sup> и представу са западног зида наоса Марковог манастира.<sup>44</sup>

Трећа врста у групи представа икона су литијске и друге иконе насликане у историјским композицијама, и у разним циклусима Акатиста, Дела апостолских, св. Димитрија, Канона на исход душе и др. Од историјских композиција већ је поменута сцена Преноса моштију св. Симеона у Студеницу која је сачувана у Студеници, Сопоћанима и Градцу,<sup>45</sup> где је представљена икона Богородице Заступнице — са оквиром опточеним бисерима, и подеом — чији је култ у српској средини крајем XII и поч. XIII века био већ развијен.<sup>46</sup> За наша истраживања ова представа има шири значај, јер спада у однос портативне слике и фреске. Недавно је В. Ј. Бурић<sup>47</sup> са доста аргумената, чини се, показао да је главна култна икона манастира Студенице баш та Богородица Заступница коју монаси носе у Дочеку Немањиних моштију, што се, опет, може уочити и из последње Савине реченице Житија Симеона Немање: „Ради тога нам, драга браћо моја, треба туговати и замишљати се у овом животу као они који су изван света, као они који имају живот, на небесима, проводећи мирно овај живот, имајући наду да ћемо задобити будући вечна блага у Христу Господу Исусу *зиступањем* пресвете владичице наше и добротворке и молитвама пречаснога и блаженога оца нашег и ктитора, господина Симеона“.<sup>48</sup> Сада се намеће питање: где се она налазила у првобитном сликаном декору главне студеничке цркве? Богородица овог типа обично се не слика сама, већ у дијалогском односу са Христом,<sup>49</sup> што се у српским храмовима показивало на источном пару стубаца уз иконостас,<sup>50</sup> поред улазних врата из припрате у наос,<sup>51</sup> што је опет пројекција представа са стубаца. Зато изгледа да не би било смело претпоставити да је њено место заједно са Христом у Богородичиној цркви било на источном пару стубаца, где се и данас могу видети остаци првобитних рељефних оквира.<sup>52</sup> Оне су ту биле или живописане, или су, што је такође

<sup>43</sup> *L'art byzantin — Art européen*, Athènes 1964, Pl. 210.

<sup>44</sup> G. Millet — T. Velmans, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie*, IV, Paris 1969, Pl. 99, fig. 180—181; В. Ј. Бурић, *Византијске фреске*, 198.

<sup>45</sup> О иконографији Преноса моштију св. Симеона Немање, cf. В. Ј. Бурић, *Историјске композиције у српском сликарству средњег века и њихове књижевне паралеле*, ЗРВИ VIII/2, Београд 1964, 72—90.

<sup>46</sup> М. Татић-Бурић, *Стеатитска иконица*, 79.

<sup>47</sup> В. Ј. Бурић, *Историјске композиције*, ЗРВИ VIII/2, 75. Против овог тумачења М. Татић-Бурић, *Из наше средњовековне мариологије*, 17.

<sup>48</sup> *Старе српске биографије*, превео М. Башић, Београд 1930<sup>2</sup>, 27. Ове речи као да су добиле и своју илустрацију у киторској композицији у *Сопоћанима*, cf. В. Ј. Бурић, *Сопоћани*, 33, 130, т. LIV.

<sup>49</sup> М. Татић-Бурић, *Стеатитска иконица*, 76—78.

<sup>50</sup> *Ibid.*, 76; Г. Бабић, *О живописаном украсу*, *passim*.

<sup>51</sup> М. Татић-Бурић, *op. cit.*, 76.

<sup>52</sup> Г. Бабић, *op. cit.*, 21.

могућно, ту висиле као иконе-стајаћице.<sup>53</sup> Дакле, сликари Радославље-ве припрате су њу или прекопирали или је она стварно била скинута са североисточног ступца<sup>54</sup> да би учествовала при дочеку моштију св. Симеона Немање.

Може се рећи да и ктиторска композиција из Псаче има нешто изузетнији значај за нашу тему. Овде је између двојице угледних вел-можа цара Уроша, Паскача и Влатка који држе модел храма у рукама, насликана икона св. Николе како виси.<sup>55</sup> Верност оригиналу исказана је златном основом. Сва је прилика да су ова два ктитора дали да се живопише њихова славска икона, и како они њој, икони са попрсјем св. Николе, приносе своју задужбинску цркву. Овај пример јасне популарне побожности казује и нешто о схватању и сликању славске иконе једне угледне српске средњовековне породице. Иначе, у ктиторским композицијама српска властела обично приноси своје задужбине не самом светитељу-патрону, већ његовој фреско-икони (cf. infra).

У трећој врсти представа икона постоје још неки примери. Све илустрације циклуса Богородичиног акатиста обавезно имају иконе Богородице са Христом,<sup>56</sup> било да су ношене или гуране на постољима са точкићима; оне имају и подеу. Циклус Дела апостолских садржи добро познату сцену сликања иконе: у Матенчу је представљен апостол Лука како слика икону Богородице са Христом која је на сликарском сталку.<sup>57</sup> Док илустрација трећег и четвртог пасуса шесте песме Канона на исход душе у хиландарском пиргу св. Борба има икону попрсне Богородице,<sup>58</sup> догле је у сцени Св. Димитрије благосиља Не-

<sup>53</sup> По свему судећи такве су биле две иконе стојећих фигура (ако иконе вь великоју висотоу стоиштихъ) Христа и Богородице које је св. Сава наручио за манастир Филокал у Солуну и које су биле оковане са златним ореолама (златилин вѣнци), Теодосије, *Живот Светога Саве*, ed. Б. Даничић, у Биограду 1860, 135—136; cf. S. Radojčić, *Die serbische Ikonenmalerei*, 66.

<sup>54</sup> Овде, у дочеку Немањиних моштију она је насликана обрнуто јер је то захтевала композициона схема.

<sup>55</sup> П. Поповић — В. Петковић, *Старо Нагоричино, Псача, Каленић*, Београд 1933, т. III—IV.

<sup>56</sup> Дечани, cf. Б. Бошковић — В. Петковић, *Манастир Дечани*, Београд 1941, т. ССII; Матенч, cf. Н. Окуњев, *Грађа за историју срп. уметности*. 2. *Црква свете Богородице — Матенч*, ГСНД VII—VIII, Скопље 1930, 104, сл. 6, 19; Марков манастир, cf. А. Мирковић — Ж. Татић, *Марков манастир*, Нови Сад 1925, 53, сл. 52; S. Radojčić, *Geschichte der serbischen Kunst*, Berlin 1969, Taf. 47; А. Мирковић, *Иконе Богородице Одигитрије у Марковом манастиру*, Старица н. с. I, Београд 1950, 247, о човеку који у процеснији носи чудотворну икону Богородице Одигитрије из илустрације 12 икоса; А. Габарг, *L' Hodigitria et L' Eléousa*, ЗЛУМС 10, Нови Сад 1974, 3—14, о типовима Богородице у Богородичином акатисту.

<sup>57</sup> Н. Окуњев, op. cit., 108; М. Татић-Бурјић, *Из наше средњовековне мариологије*, 15, сл. 1. Прича о сликању Богородице кичицом ап. Луке преведена је и на старосрпски, cf. Ст. Станојевић, *Белешке*, 19.

<sup>58</sup> В. Ј. Бурјић, *Византијске фреске*, сл. 31.

стора у пећкој цркви св. Димитрија насликана мала икона Христа *Imago pietatis*.<sup>59</sup>

Гледана у целини, група представа икона у српском живопису средњег века — иако спада шире схваћено у материјалну културу због историје облика и врста икона — много значи за однос портативне слике и фреске.

Однос иконе и живописа још је видљивији на примеру фреско-икона које су у српским црквама биле поштоване као и друге, за култ важније, портативне иконе. О томе сасвим одређено казују поједине вести из српских биографија.<sup>60</sup>

У до недавно спорној по аутентичности аутобиографској споменици краља Милутина, која је део повеље којом се село Уљаре придодaje манастиру Хиландару, пише: „Ради тога, кад сам дошао у велику и саборну цркву архиепископију у Пећи и поклонио се божанственим и светим, страшним и бесмртним и животворним страстима Христа Бога нашега, и часним иконама“ (честнзимиъ иконамиъ).<sup>61</sup> Овај податак свакако се односи на Страдања Христова и две изузетних размера фреско-иконе Богородице са Христом и св. Николе, које су насликане у западном травеју Св. Апостола у Пећи.<sup>62</sup> Пећки калуђери су очигледно показали краљу управо завршене фреске, јер је временска разлика између осликавања западног травеја и Милутиновог доласка само која година. Изгледа да није искључено да је ово сликарство настало по жељи самог краља Милутина.<sup>63</sup>

И „Живот краља Стефана Дечанског“, дело непознатог Даниловог ученика,<sup>64</sup> говори одређено о фреско-икони, па чак и о њеном украшавању. Пре одлучне битке на Велбужду (1330. год.) Стефан Дечански одлази у цркву св. Борба у Старом Нагоричину и „лавши пред

<sup>59</sup> Сф. нап. 41.

<sup>60</sup> Ст. Станојевић, *op. cit.*, *passim*, иако доноси многе писане податке о иконама не бави се важним питањем терминологије у старим српским изворима. Наша проверавања оригинала, превода и сачуваних уметничких дела показују да су српски писци у овој проблематици имали врло издиференцирану терминологију. Тако се готово увек из основног садржаја текста може схватити када се говори о икони — портативној слици, када о икони — слици, лику, а када о фреско-икони. Нарочито је занимљиво да је Л. Мирковић често преводио термин *образъ* са икона, *сф. нап.* 65. За термине *икона* и *образъ* *сф.* Б. Даничић, *Рјечник из књижевних старина српских*, у Биограду 1863, I 405, II 189.

<sup>61</sup> Споменик СКА III, Београд 1890, 18; превод Г. Ружичића у *Летопису МС књ.* 410, св. 1, Нови Сад 1972, 155. За аутентичност повеље *сф.* В. Мошин, *Житије краља Милутина према архиепископу Данилу II и Милутиновој повељи-аутобиографији*, Зборник историје књижевности САНУ, књ. 10, Београд 1976, 109—136.

<sup>62</sup> Р. Љубинковић, *Црква Светих Апостола*, сл. 38—39; В. Ј. Бурџић, *Византијске фреске*, таб. у боји XXXI.

<sup>63</sup> В. Ј. Бурџић, *op. cit.*, 48.

<sup>64</sup> Архиепископ Данило, *Животи краљева и архиепископа српских*, превео Л. Мирковић, Београд 1935, 137.



икону мученика Христова, поче сузама мочити земљу, молећи му се и говорећи: Крепки међу мученицима страсотрпче Христов Георгије, види велику скрб и тугу срца мога, и пожуре да ми помогнеш у овој борби против овог љутог цара, који се хвали против мога отачаства, и јави силу твоју, као што си некада помогао господину моме Симеону Немањи против његових непријатеља, да и ја грешни, видевши силу крепости твоје, прославим Твоје свето име, и украсићу ову Твоју свету икону . . .“.<sup>65</sup> Овај извор доноси неколике податке. Стефан Дечански се клања и моли св. Борђу, фреско-икони која се до данас сачувала у интерколумнију старонагоричког иконостаса; он се чак у молитви заветује да ће је, ако победи, украсити. Он то и чини, као што су то чинили и његови преци,<sup>66</sup> и по својој прилици икона св. Борђа после битке на Велбужду добија оков.<sup>67</sup>

Слично поступа и син Стефана Дечанског, краљ Душан, који се пре одласка у борбу са Маћарима 1335. год. у Жичи обраћа Христу и Богородици.<sup>68</sup> Није искључено да су у питању фреско-иконе Богородице са Христом и Христа које су се сачувале на источном пару стубаца.<sup>69</sup> Ове вести, као и неке друге о којима ће касније бити речи, сасвим јасно говоре да су фреско-иконе значиле као и портативне култне слике, њима су се клањали српски владари, молили за помоћ, а онда их и украсавали.

Фреско-иконе везане за олтарску преграду, речено је, биле су предмет обимне студије Г. Бабић,<sup>70</sup> и зато ће наше саопштење бити посвећено неким новим моментима у истраживању овог проблема. Од фреско-икона које затварају интерколумније иконостаса код Срба се сачувао само један споменик: иконостас у цркви св. Борђа у Старом Нагоричину из 1315—1318,<sup>71</sup> пред којим се, поменуто је, молио и Сте-

<sup>65</sup> „и украсићу св. светљи образъ твои“, ed. Б. Даничић, Београд—Загреб 1866, 181. Изгледа да је Мирковићев превод логична последица чињенице да се у Ст. Нагоричину сачувала фреско-икона св. Борђа. На овом примеру може се још и јасно видети да Данилов ученик тачно зна да је св. Борђе живописан, па зато употребљава реч образъ, што је, пре свега, термин за лик на фресци.

<sup>66</sup> Симеон Немања, кога Дечански помиње у молитви, као испуњење сличног завета гради Бурђеве Ступове, cf. *Старе српске биографије*, 38—39. Коначно, и Ст. Нагоричино је подигнуто као успомена на једну византијско-српску победу над Турцима, cf. В. Ј. Бурђић, *Три догађаја у српској држави XIV века и њихов одјек у сликарству*, ЗЛУМС 4, Нови Сад 1968, 68—76.

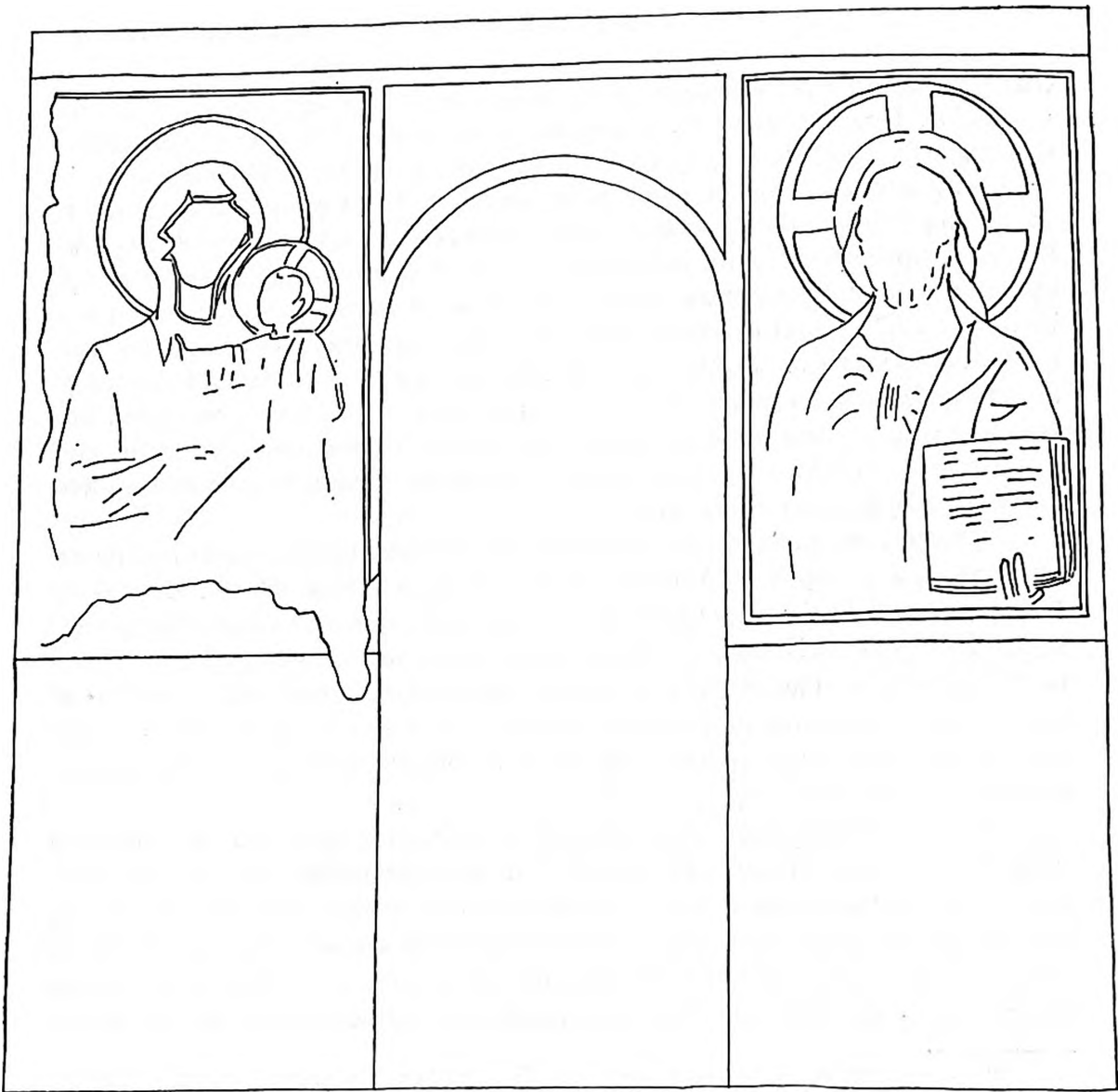
<sup>67</sup> Аутор овог текста спрема краћи рад на ову тему.

<sup>68</sup> „и ту се поклони икони Владике свију Бога и пречисте Богоматере“ Архиеп. Данило, op. cit., 172—173.

<sup>69</sup> У оригиналу ed. Б. Даничић, 366 стоји образъ место икона, што упућује на претпоставку да су у питању фреско-иконе.

<sup>70</sup> Г. Бабић, op. cit.

<sup>71</sup> Ibid., 27—31. Изгледа да је зидани иконостас села Модришта у кањону Треске из друге пол. XIV в. био сличан типу старонагоричког иконостаса, cf. Ф. Месесел, *Топографске белешке о неким црквеним споменицима у Поречу*, ГСНД XIII, Скопље 1934, 180, сл. 14.



Црт. 1. Јераки. Евангелистрија. Зидани иконостас

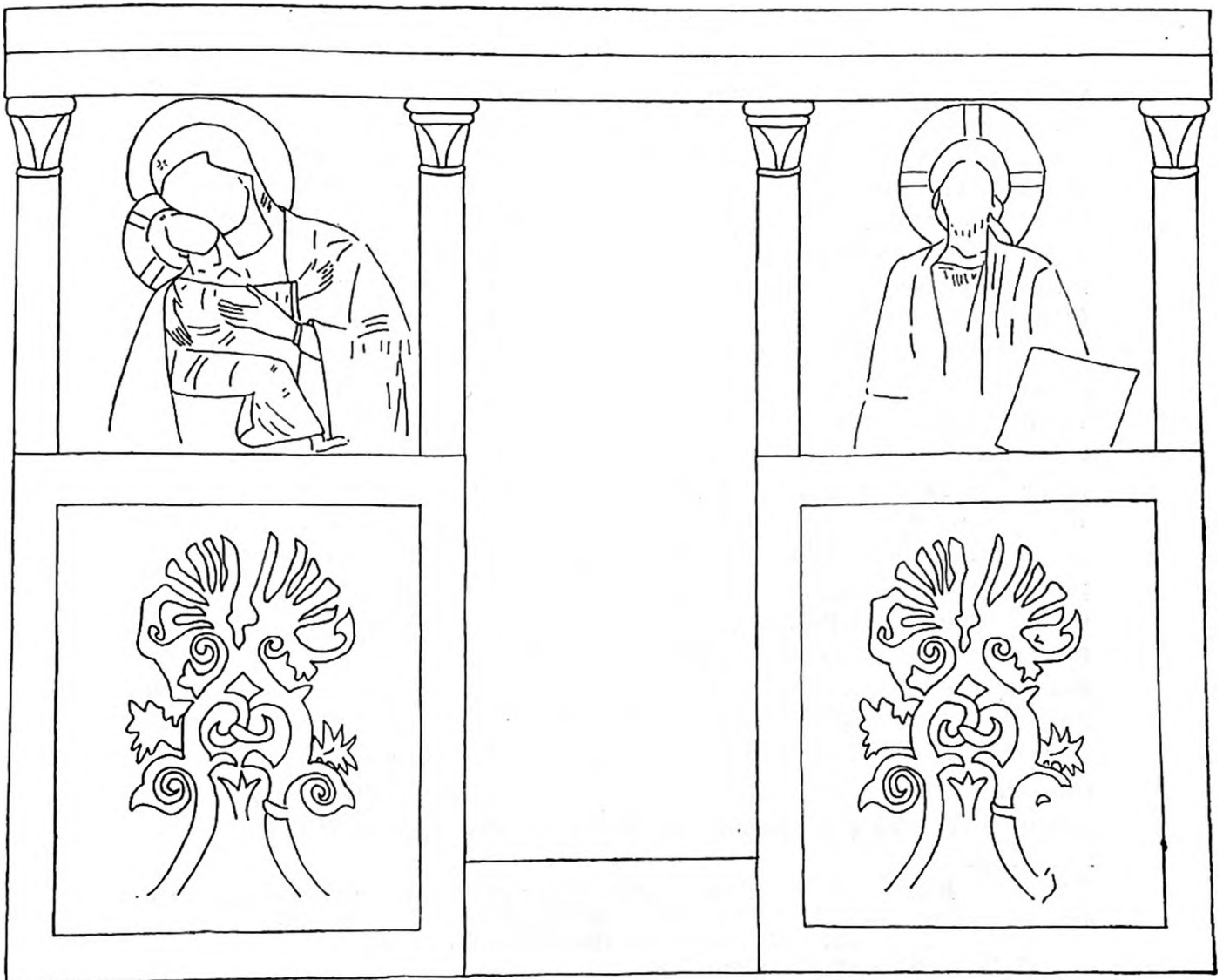
(Снимио И. Ворђевић, цртеж Ј. Прловић)

фан Дечански.<sup>72</sup> До недавно, ова олтарска преграда као и зидани иконостас у Белој цркви Каранској из око 1342. год.,<sup>73</sup> сматрани су у оквирима историје византијског иконостаса као преломни тренуци развоја.<sup>74</sup> Међутим, новија истраживања, нарочито споменика на јужном Пелопонезу, показала су да и старонагорички и карански иконостас имају своје претходнике, примере који су настали пре српских. У Јеракију, источно од Спарте, у цркви св. Борћа са сликарством из краја

<sup>72</sup> Cf. *supra*.

<sup>73</sup> Г. Бабић, *op. cit.*, 33.

<sup>74</sup> А. Grabar, *Deux notes*, 17—22.



Црт. 2. Јераки. Св. Борбе. Зидани иконостас

(Снимио И. Ђорђевић, цртеж Ј. Проловић)

XIII века налазимо, бар за сада, једину аналогију старонагоричкој прегради.<sup>75</sup> На истом локалитету, који има приличан број цркава, могу се уочити бројне аналогије каранском иконостасу: Евангелистрија из поч. XIII века,<sup>76</sup> св. Јован Златоусти и св. Никола из XIII века. Овај начин преграђивања олтара од наоса био је карактеристичан за цео јужни Пелопонез, а особито за полуострво Мани.<sup>77</sup> Наведене новонађене аналогије за иконостасе Ст. Нагоричина и Беле цркве Каран-

<sup>75</sup> M. Chatzidakis, *L'évolution de l'icone*, 168, Pl. XXIX.

<sup>76</sup> Ibid., op. cit., 168, Pl. XXVIII.

<sup>77</sup> N. B. Δραγδάκη, Βυζαντινά τοιχογραφία της Μέσα Μάνης, 'Αθήναις 1964, passim, πλν. 54, 58, 60.

ске говоре и то да историја касног византијског иконостаса није до сада, бар што се материјала тиче, систематски проучена.

Враћајући се нашој систематизацији, као четврту врсту у групи фреско-икона поменули смо фреско-иконе великих димензија на зидовима наоса и олтара. То су у српској средини изузетно поштовани св. Стефан првомученик и св. Никола. Овакве представе првог, иначе заштитника куће Немањића,<sup>78</sup> налазимо у сликарству Милешеве (3,60 m)<sup>79</sup> и Сопоћана (једна и по зона).<sup>80</sup> Св. Никола се опет слика као велико попрсје, обично читава доња зона, што се да видети у Сопоћанима,<sup>81</sup> Св. Петру у Расу,<sup>82</sup> Св. Апостолима у Пећи,<sup>83</sup> Кучевишту, Матеичу,<sup>84</sup> Псачи,<sup>85</sup> Речанима<sup>86</sup> итд. Међутим, пећка слика св. Николе, у српским изворима названа часном иконом, одаје своје иконописно порекло<sup>87</sup> и са детаљима попрсних Христа и Богородице, који овом светитељу предају јеванђеље и омофор.<sup>88</sup> Ова појава, рекло би се, не изгледа сасвим усамљена, јер сликари православног света тих времена раде портативне иконе сличних формата. Као примере наводимо икону св. Николе са Кипра из Какопетрија (203 × 158 cm)<sup>89</sup> из око 1300. год., новгородску икону св. Николе (177 × 129 cm) из 1294. год.<sup>90</sup> и, за нас најважнију, икону св. Николе са портретима Милутина и Јелене из Барија (187 × 132 cm) из око 1319. год.,<sup>91</sup> која се од неколико српских икона дарованих овом италијанском граду једина сачувала. Нешто измењенији али и развијенији облик ове представе налазимо средином XIV века у параклису св. Николе у Сопоћанима.<sup>92</sup> Иначе, култ

<sup>78</sup> М. Ђоровић-Љубинковић, *Одраз култа светог Стефана у српској средњовековној уметности*, Старице н. с. XII, Београд 1961, 45—62.

<sup>79</sup> С. Радојчић, *Милешева*, Београд 1967<sup>2</sup>, 21, т. VII.

<sup>80</sup> В. Ј. Бурџић, *Сопоћани*, 131.

<sup>81</sup> *Ibid.*, 134.

<sup>82</sup> М. Ђоровић-Љубинковић, *Живопис цркве светог Петра код Новог Пазара*, Старице н. с. XX, Београд 1970, сл. 10.

<sup>83</sup> *Sf. nap.* 62.

<sup>84</sup> Н. Окуњев, *op. cit.*, сл. 10.

<sup>85</sup> П. Поповић — В. Пећковић, *op. cit.*, т. III.

<sup>86</sup> В. Ј. Бурџић, *Непознати споменици српског средњовековног сликарства у Метохији*, СКМ II—III, Приштина 1963, 78—79, који подробно расправља о оваквом начину сликања св. Николе; *cf.* и Г. Бабић, *op. cit.*, 37.

<sup>87</sup> Ове фреско-иконе имају сликану драперију која имитира подеу.

<sup>88</sup> Слична представа, данас страдала, поновљена је деценију касније у Богородици Љевишкој, *cf.* Д. Панић — Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, Београд 1975, 64, 68, схема на стр. 131.

<sup>89</sup> *Byzantine Icons from Cyprus*, Vepaki Museum, Athens 1976, 52, t. 15.

<sup>90</sup> В. Н. Лазарев, *Новгородская иконопись*, Москва 1976, 15, т. 16.

<sup>91</sup> В. Томић-Де Муро, *Српске иконе у цркви св. Николе у Барију*, ЗЛУМС 2, Нови Сад 1966, 107—123.

<sup>92</sup> В. Ј. Бурџић, *Сопоћани*, схема на стр. 140. Ово по пореклу иконописно представљање још је разрађеније у апсиди јужног брода цркве св. Николе на Пласти у Манију, из четврте деценије XIV века, где св. Никола седи на престолу, а прилазе му Христос са јеванђељем и Богородица са омофором, *cf.* Д. Моуги-

св. Николе, утврђен, изгледа, код Срба још у време Симеона Немање,<sup>93</sup> добија у доба краља Милутина нов замах који траје кроз читав XIV век. Ово је имало свог одјека и у оновременом сликарству.

И као пету врсту у групи фреско-икона поменули смо фреско-иконе на разним местима у цркви, често посебно наглашене нишама или сликаним луцима. Репертоар ових слика су разни типови Христа, Богородице са Христом, каткад са епитетима који не одговарају иконографском типу,<sup>94</sup> патрони или славе храма, и неки посебно поштовани светитељи код Срба. Готово свака црква српског ктитора имала је овакве фреско-иконе, које се могу поделити по месту и функцији у једном сликаном декору. Једну целину чине, видели смо, оне фреско-иконе које се везују за олтарску преграду; другу целину представљају фреско-иконе наоса и припрате, трећу: оне које су везане за улазе у припрату, и у наос, и четврту: оне које су на фасадама — тзв. транспарентне.

О неким појединачним, аутономним фреско-иконама наоса и припрате већ смо говорили. Сада треба поменути Богородицу Студеничку из Студенице,<sup>95</sup> св. Николу из Милешеве,<sup>96</sup> Богородицу са Христом Крмитељем из Љевишке,<sup>97</sup> Христа на престолу из сопоћанске припрате,<sup>98</sup> Богородицу са Христом из јужног травеја Ариља,<sup>99</sup> читаву „галерију“ фреско-икона из Љевишке,<sup>100</sup> Богородицу са Христом „Страсну“ из Жиче,<sup>101</sup> св. Борба под луком и св. Борба Горга из Ст. Нагоричина,<sup>102</sup> дечанску „галерију“ фреско-икона,<sup>103</sup> неке лесновске,<sup>104</sup> и матеичке фреско-иконе,<sup>105</sup> итд. Неке од њих носе епитете познатих икона-заштитница, данас несталих: у Љевишкој — Христос Хранитељ призренски.<sup>106</sup>

ki, op. cit., pl. 42. На грчком тлу, још у XIII веку је представљана стојећа фигура св. Николе са Христом и Богородицом у медаљонима, на пример у Епископи — Еуританија, cf. *Byzantine murals and icons*, National Gallery, Athens 1976, t. 6.

<sup>93</sup> Г. Бабић, *О живописаном украсу*, 22—23.

<sup>94</sup> О томе cf. В. Ј. Бурџић, *Историјске композиције*, ЗРВИ XVIII/2, 75; Г. Бабић, op. cit., passim.

<sup>95</sup> С. Мандић, *Богородичина црква*, сл. 3.

<sup>96</sup> С. Радојчић, *Милешева*, т. XII.

<sup>97</sup> Н. Давидовић, *Представа Богородице са Христом крмитељем*, СКМ I, Приштина 1961, 85—94.

<sup>98</sup> В. Ј. Бурџић, *Сопоћани*, 132.

<sup>99</sup> С. Петковић, *Ариље*, Београд 1965, 20—21.

<sup>100</sup> Cf. nap. 4; Д. Панић — Г. Бабић, op. cit., 57, 96—97.

<sup>101</sup> Л. Мирковић, *Иконографске студије*, Нови Сад 1974, сл. 112—113; Г. Бабић, *О живописаном украсу*, 39.

<sup>102</sup> Г. Бабић, op. cit., 31.

<sup>103</sup> Б. Бошковић — В. Петковић, *Манастир Дечани*, т. CLIII, CLV.

<sup>104</sup> М. Татић-Бурџић, *Икона Богородице „Прекрасне“*, 345; Id., *Из наше средњовековне мариологије*, 18.

<sup>105</sup> Н. Окуњев, *Грађа*, сл. 19.

<sup>106</sup> Д. Панић — Г. Бабић, op. cit., 57, т. XXVI.

Посебно занимљиве су панданске фреско-иконе.<sup>107</sup> У Богородичиној цркви у Студеници, на пример, на западном пару пиластара под сликаним луцима представљени су св. Сава Јерусалимски и Јован Претеча.<sup>108</sup> Овде они имају посебно значење, јер је св. Сава дао да се живопису његов имењак и монашки идеал, с једне стране, и Јован Претеча, кога савремени српски извори узимају као узор Симеона Немање, с друге стране.<sup>109</sup> Образованијим Србима са почетка XIII в. била је, изгледа, јасна ова симболика. И један други пример панданског представљања заокупља нашу пажњу. То су св. Петар и Павле, који се често својим местом везују за тематику улаза. Њихово приказивање у Богородици Љевишкој заједно са Христом Емануилом како благосиља, дугује, чини нам се, много портативној слици.<sup>110</sup>

И портрети Срба у средњем веку имају, особито у ктиторским композицијама, представе фреско-икона. Тако се, на пример, у Ариљу Христу са западне стране југозападног пиластра клањају са јужног зида Симон монах — Стефан Првовенчани, краљ Урош I и краљица Јелена, а са западне стране северозападног пиластра Симеон Немања.<sup>111</sup> Такође, и неки властеоски портрети имају фреско-иконе; у Белој цркви Каранској жупан Брајан на северном зиду приноси модел свога храма Богородици на западној страни северозападног пиластра.<sup>112</sup> Изгледа да је слично некад било и у Добруну.<sup>113</sup> Можда је најилустративнији пример оваквог начина представљања портрет тепчије Градислава из Трескавца који је насликан на фасади његове капеле како Христу, представљеном у ниши над улазом, приноси модел своје капеле.<sup>114</sup> Ову целину бисмо могли заокружити већ поменутом ктиторском композицијом из Псаче, где ктитори приносе свој модел представљеној икони св. Николе.<sup>115</sup> Према томе, може се закључити да је

<sup>107</sup> Овде, разуме се, има највише примера Христа и Богородице који се обично стављају на западни пар стубаца или уз улаз у наос.

<sup>108</sup> Д. Тасић, *Студеница*, 78—82, сл. на стр. 14; В. Ј. Бурџић, *Византијске фреске*, табла у боји XVI.

<sup>109</sup> Св. Сава је чак посетио гроб свог заштитника и тамо видео његов портрет, cf. Доментијан, op. cit., 158. О Симеону Немањи као „Претечи који уводи у царство небеско“ cf. В. Ј. Бурџић, *Сопотани*, 32.

<sup>110</sup> Д. Панић — Г. Бабић, op. cit., 58, цртеж на стр. 127; М. Татић - Бурџић, *Икона апостола Петра и Павла у Ватикану*, Зограф 2, Београд 1967, 11—16.

<sup>111</sup> С. Петковић, op. cit., сл. 25.

<sup>112</sup> М. Кашанин, *Бела Црква Каранска*, Београд 1925, 173, сл. 14. У овој цркви постоји још један за нашу тему занимљив портрет: непозната монахиња, можда један од ктитора, насликана је на зиданом иконостасу како се моли Богородици Тројеручици, cf. С. Мандић, *Ктиторка из Беле цркве каранске*, Старинар н. с. IX—X, Београд 1958—59, 223—225.

<sup>113</sup> З. Кајмаковић, *Зидно сликарство у Босни и Херцеговини*, Сарајево 1971, 315.

<sup>114</sup> М. Глигоријевић, *Сликарство тепчије Градислава у манастиру Трескавцу*, Зограф 5, Београд 1974, 48—49.

<sup>115</sup> cf. supra.

однос ктитора и патрона коме се модел приноси у XIV веку, бар што се тиче портрета ниже властеле, друкчији од онога кад су у питању ктитори-владари у XIII веку.<sup>116</sup> Изузмемо ли деспота Јована Оливера, најмоћнијег велможу Душановог времена, можемо рећи да моћ и углед српске властеле није била довољна да се прикажу на истој „равни“ са својим патронима, већ су се илустровале њихове молитве упућене представама светих ликова на фреско-иконама.<sup>117</sup>

Коначно, не смемо пропустити да кажемо и да су поједине слике на фасадама, особито где су били тремови, у ствари фреско-иконе, као што то лепо показује фасада манастира Трескавца.<sup>118</sup> Можда би се могло говорити и о утицају посебно поштованих икона на представе патрона или славе храма које су смештане у нише изнад улаза.<sup>119</sup>

\*

Прилазећи, на крају, и врло сложеним питањима односа иконе и фреске на плану стила, треба рећи нешто о намени, функцији и значају фреско-икона у декорацијама живописа рађеним за Србе у средњем веку.

Усвојимо ли схватање да су многе слике православног света одраз једноставнијих схватања и традиција од оних филозофско-теолошких, онда би појава фреско-иконе, чини се, могла бити тиме и објашњена. Већ намена и функција фреско-икона у многоме доприноси таквом разумевању овог феномена. Пре свега треба истаћи место фреско-иконе у једној декорацији — доња зона, при чему је значај хијерархијског реда представљених светих ликова у византијском декорационом систему од изузетне важности. Целим сликаним простором доминира Христос у тамбуру куполе, представљен као небеско биће, и треба га схватити не као слику, већ као истиниту појаву.<sup>120</sup> Јеванђеоске историјске композиције — Христов живот, страдања, чуда и па-

<sup>116</sup> За однос ктитора и светих личности код владарских портрета, cf. С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Скопље 1934, 75—79.

<sup>117</sup> Занимљив је портрет архиепископа Данила II који свој модел, посредством свога заштитника пророка Данила, приноси Богородици са Христом, фреско-икони која је на потбушју лука јужног зида западног травеја Богородичине цркве у Пећи, cf. В. Ј. Бурјић, *Византијске фреске*, сл. 55; cf. нап. 5.

<sup>118</sup> В. Ј. Бурјић, op. cit., 73, сл. 78.

<sup>119</sup> На пример фреско-икона Богородице Чудотворке црногорске са подеом у лунети портала и у цркви ман. Матеича, cf. М. Татић-Бурјић, *Из наше средњовековне мариологије*, 18, сл. 2. Занимљиво је да и арханђел Михаило на коњу из лесновске припрате, cf. Millet-Velmans, op. cit., Pl. 19, 41, многи личи на стезитску икону св. Димитрија из Кремља, cf. А. В. Банк, *Византијско искусство*, Ленинград—Москва 1966, сл. 150—151.

<sup>120</sup> М. Didron, *Manuel d'icographie chrétienne*, Paris MDCCCXLV, 423—424; О. Demus, *Probleme byzantinischer Kuppeldarstellungen*, Cahiers archéologiques XXV, Paris 1976, 101—108.

раболе — припадају горњим зонама. Средње зоне су намењене илу-страцијама Богородичиног циклуса и живота и страдања појединих светитеља; ово су такође историјске композиције. Доња зона је посвећена овоземаљским бићима — светитељима, онима који су постојали и оним измишљеним, легендарним. Међу њима су и, готово увек у облику фреско-иконе, Христос, Богородица, често са малим Христом, и Јован Претеча.<sup>121</sup> Свима њима у доњој зони упућују се молитве, а посебно онима који оквиром и обрадом сећају на икону, портативну слику која је свакако имала јачу моћ обраћања. Зато се ове слике разликују од оних историјских, које су за припросте вернике биле исто што и књига за учене, и где се однос посматрача и слике завршавао спознајом догађаја. Стварањем фреско-иконе процесу гледања и обраћања није било краја, јер је верник тек тада успостављао свој, лични однос са сликом, односно са ликом на слици. И тако, док су горње зоне намењене пре свега причи, доња зона је за духовно посматрање, што је било идентично молитви. О томе да су фреско-иконе у једном српском фреско-ансамблу биле предмет обраћања и молитве, говоре сасвим јасно, видели смо, и писани извори (cf. supra). Каква је то била моћ обраћања помоћу молитве описује Доментијан говорећи да се св. Сава молио пред иконом Христа „сав онебесивши се душом светлом и богомисаоним умом прозре седмосветла небеса“.<sup>122</sup> Стварање фресака, дакле, није било намењено само пасивном посматрању, већ и молитви.<sup>123</sup> Чак и само ктиторство, судећи по натписима између осталог, јесте молитва.<sup>124</sup> Па и портрети, нарочито онај непознате монахиње из Беле цркве Каранске,<sup>125</sup> говоре да се фрескама упућују молитве.

Данас, не можемо чак ни претпостављати када је у Србији штафелајна слика дошла на иконостас. Судећи по сачуваним споменицима било је то почетком XIV века.<sup>126</sup> Читајући опет старе изворе, из којих сазнајемо да су у нас постојале иконе од самог поч. XIII века, не можемо им одредити место. Чини се, ипак, да за однос верника и слике тај датум и није толико битан, јер је обраћање и икони и фрескама у српској средини био паралелан процес у читавом средњем веку. Да би се успоставио тај однос, што је била суштина намене и функције фреско-иконе, потребан је био и посебан начин представљања. Баш тај па-

<sup>121</sup> Ако су везани за олтарску преграду онда често имају значење Деизиса, cf. Г. Бабић, *О живописаном украсу*, passim.

<sup>122</sup> Доментијан, op. cit., 108. За тумачење овог места cf. С. Радојчић, *Злато у српској уметности XIII века*, Зограф 7, Београд 1977, 33—34.

<sup>123</sup> С. Радојчић, op. cit., 34.

<sup>124</sup> С. Мандић, *Древник, записи конзерватора*, Београд 1975, 48—64; cf. и приказ ове књиге В. Ј. Бурјић, Зограф 7, Београд 1977, 99.

<sup>125</sup> С. Мандић, *Ктиторка из Беле цркве каранске*, сл. 2.

<sup>126</sup> S. Radojčić, *Ikone sa Balkana*, LXI.



ралелизам обраћања и икони и фресци довео је у старом српском сликарству до два метода саопштавања — икона као тема и фреско-икона. Од свога почетка српско зидно сликарство садржи оба ова облика, који су, нема сумње, одраз византијског начина. Међутим, представе икона у Студеници и Жичи имале су, показано је, и нека специфична, српска, обележја. Психолошком илузијом потенцирана је практична функција иконе, а портативношћу је наглашен објект култа. Ово је био одраз српске ревалоризације иконе којом је у сликарству потврђена хришћанска правоверност. У вези с тим не треба заборавити да су прве српске зидне декорације са почетка XIII века изведене под надзором св. Саве, тада сигурно најугледнијег црквеног лица тадашње српске државе, што је, у ствари, било поштовање правила VII васељенског сабора.<sup>127</sup> И фреско-икона психолошком илузијом подвлачи практичну функцију портативне иконе, с тим што су средства изражавања нешто друкчија, рекли бисмо богатија. Фреско-икона, пре свега, има свој специфични оквир, који је каткад прави — лук од штуча или камена који почива на колонетама, ниша са орнаментима на рубу, каткад илузионистички — сликани лук на стубићима, а када је фреско-икона одређена природним оквиром зидног платна на којем се слика — ступци и пиластри.<sup>128</sup> Коначно, и сликарска обрада ових светих ликова често се издваја од осталих у истој декорацији. Они су финије и прецизније урађени, што их још више приближава техници иконописа, и допушта нам да их данас и у стилском погледу посебно посматрамо.

Значај фреско-иконе у српској средњовековној уметности у целини је вишеструк, а најважнији у односу на стилска кретања старог сликарства. Живопис и иконе рађене за Србе у средњем веку пролазе отприлике исте етапе стилског развоја, од уметности касних Комнина до познатих решења у уметности последњих Палеолога. Овај паралелизам развоја може се пратити кроз готово целокупно српско сликарство захваљујући пре свега оним ствараоцима који су иза себе остављали уметничка дела истовремено у обе технике. Већ XIII век, иако нема сачуваних портативних слика, показује да се дође зоне неких цркава, Сопоћана и Ариља<sup>129</sup> на пример, раде иконописним маниром, тако да се може претпоставити да су их радили сликари икона. У XIV веку ова појава је још уочљивија. Поменимо радионицу која ради за

<sup>127</sup> G. Ostrogorski, *Les décisions du Stoglav au sujet de la peinture d'images et les principes de l'iconographie byzantine*, Recueil Uspensky I (1930), 407—408.

<sup>128</sup> Г. Бабић, *op. cit.*, *passim*; S. Radojčić, *op. cit.*, LXI.

<sup>129</sup> С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, 80.

краља Милутина,<sup>130</sup> лесновског мајстора доње зоне наоса,<sup>131</sup> дечанску сликарску групу,<sup>132</sup> митрополита Јована зографа и његовог брата Макарија јеромонаха,<sup>133</sup> и охридске сликаре друге половине овог века<sup>134</sup> који истовремено раде и фреске и иконе. Дела наведених мајстора каткад су ближа сликарском говору зидне слике — Дечани,<sup>135</sup> а каткад иконописном изразу — Јован зограф.<sup>136</sup> Српско сликарство, као уосталом и византијско, повремено је тражило широка зидна платна, али некада је икона имала водећу улогу. Нарочито од ренесансе Палеолога, чини ми се, зидно сликарство све је ближе иконопису и минијатури, због смањивања формата и извесног интимизма самог простора у који и на који се слика смешта. Није без разлога више пута подвучена веза оног иконописног дела стваралаштва Јована зографа и потоњег сликарства Моравске школе. Фреске Ресаве а посебно Каленића по истанчаној употреби боје и финоћи обраде облика казују да је иконопис постао елитни носилац стила. Тако се у старој српској уметности, у временима када се топила српска средњовековна држава, завршио изузетно занимљив развој односа фреске и иконе. На почетку икона се појавила као представа, на крају она је овладала фреском. У том процесу фреско-икона је имала значајну улогу.\*

## DIE FRESKOIKONEN DES MITTELALTERS BEI DEN SERBEN

IVAN M. DJORDJEVIĆ

Die bisherigen Studien über die Freskoikonen in der byzantinischen und alterserbischen Malerei des Mittelalters haben bei weitem nicht alle Betrachtungsweisen in Erwägung gezogen. Unsere Untersuchung bezieht sich auf das Erscheinen dieser Ikonen und ihrer Gattungen, ihre Erwähnung in zeitgenössischen Urkunden, ihre Bedeutung im dekorativen System der Kirchen, wie auch auf das schwierige Verhältnis der Technik der Ikonenmalerei zur Tech-

<sup>130</sup> Од Михаила и Евтихија нису се сачувале иконе рађене за Србе, сем фреско-икона у Ст. Нагоричину, али зато њих имамо из њихове охридске делатности — Јеванђелист Матеј и Вазнесење, сф. П. Миљковић-Пепек, *Делото на зографите Михаило и Евтихиј*, Скопје 1967, т. CLXXXIV, CLXXXVIII.

<sup>131</sup> В. Ј. Бурџић, *Иконе из Југославије*, Београд 1961, 35—36; S. Radojčić, *Die serbische Ikonenmalerei*, 78.

<sup>132</sup> В. Ј. Бурџић, *op. cit.*, 33—35.

<sup>133</sup> *Id.*, *Радионица митрополита Јована зографа*, Зограф 3, Београд 1969, 18—33.

<sup>134</sup> *Id.*, *Иконе из Југославије*, 28—30.

<sup>135</sup> *Ibid.*, 34.

<sup>136</sup> С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, т. XLIII и 97.

\* Овај рад је завршен септембра месеца 1977. године.

nik des Freskobildes, was in der serbischen Malerei von besonderer Wichtigkeit war.

Die Ikone als Thema und stilistischer Ausdruck ist in der serbischen Wandmalerei ein ausnehmend interessantes Phänomen, namentlich das Verhältnis der Ikone — eines tragbaren Kultbildes — zur Freske, das von zwei Gesichtspunkten aus betrachtet werden kann: von dem der Ikonographie und dem des Stils. Drei wesentliche Gruppen sind dabei zu unterscheiden: die erste Gruppe bilden Darstellungen der Heiligen einzeln oder im Rahmen der Szenen, die zweite Gruppe bilden Freskoikonen, und die dritte diejenigen Fresken, die in ihrer rein stilistischen Eigenart — vorzüglich in der Behandlung des Inkarnats — ihren ikonomalerschen Ursprung verraten. Diese dritte, wie übrigens auch die zweite Gruppe, beziehen sich vor allem auf die niedere Zone der stehenden Figuren in der Kirchendekoration der Orthodoxen, was im Einklang mit der ungeschriebenen Regel der mittelalterlichen Meister steht, die sichtbarsten Bilder einer Kirche um so feiner auszumalen.

Neben den gemeinsamen Eigenarten, anwesend im allgemeinen in der Wandmalerei der Orthodoxen, sind hier auch einige rein serbische Auffassungen der Darstellung der Ikonen und Freskoikonen herangezogen. So z. B. bei den einzelnen an Haken befestigten Porträten der heiligen Kirchenväter in den Klöstern Studenica und Žiča potenziert man durch psychologische Illusion praktische Funktion der Ikone und durch die tragbare Form betont man den Gegenstand des Kultes. Dies war der Ausdruck einer serbischen Bewertung der Ikonen, wodurch in der Malerei die christliche Orthodoxie bestätigt wurde, was auch im zeitgenössischen Schrifttum zu finden war.

Aus alten serbischen Biographien erfährt man, dass die Freskoikonen gleichbedeutend mit den tragbaren Kultbildern waren: die serbischen Herrscher (Milutin, Stefan Dečanski, Dušan) beten sie an, bitten bei ihnen um Hilfe und verzieren sie. Man hat ausserdem bemerkt, dass ein breites Repertoire der Freskoikonen in der serbischen Malerei des Mittelalters vorhanden war, dass aber in erster Linie diejenigen Heiligen behandelt wurden, die bei den Serben besondere Verehrung genossen, wie die Heiligen Stefan, Nikolaus, Sabbas von Jerusalem, Johannes der Täufer.

Bei der Erforschung der Bestimmung, Funktion und Bedeutung der Freskoikonen im serbischen Dekorationssystem ging man von der Ansicht aus, dass viele Bilder der orthodoxen Welt ein Ausdruck einfacher Auffassung und Tradition waren. Hier wurde besonders hervorgehoben, dass Freskoikonen sich in der niederen Zone befinden, denn sie war der sinnenden Betrachtung zugeordnet, was mit dem Gebet identisch war. An alle Heiligen der niederen Zone richtet man Gebete, namentlich an diejenigen, die durch künstlerische Behandlung und Rahmen an Ikonen erinnern, ein tragbares Bild, das wohl eine stärkere Kraft der Bekehrung besass. Die Freskoikonen in der serbischen mittelalterlichen Kunst hatten mehrfache Bedeutung, die wichtigste jedoch bezieht sich auf stilistische Wandlung unserer alten Malerei. Die Malerei und die Ikonen, für Serben verfertigt, durchlaufen ungefähr gleiche Etappen des Stilwandels dank vor allem denjenigen Meistern, die gleichzeitig Kunstwerke beider Techniken verwirklicht haben. Die serbische wie auch die byzantinische Malerei verlangte zeitweise breite Wandflächen, doch hatte einstig die Ikone führende Rolle inne. Namentlich seit der Renaissance der Paläologen nähert sich, wie mir scheint, die Freskomalerei der Ikonenma-

lerei und der Miniatur infolge der Verringerung des Formats und einer gewissen Intimität des Raumes selbst, worin das Bild seinen Platz fand. Mit gutem Grund hat man mehrmals Beziehung jenes ikonomalerschen Teils der Schöpfungen Johannes des Zographen zu der Morava-Schule hervorgehoben. Die Fresken des Klosters Resava (Manasija) und besonders diejenigen des Kalenić zeigen, dass die Ikonenmalerei damals der auserlesene Träger des Stils geworden ist. So vollzog sich in der alten serbischen Kunst in der Zeit des Hinschwindens des serbischen mittelalterlichen Staates die ausnehmend interessante Entwicklung der Beziehung zwischen dem Freskobild und der Ikone. Am Anfang erscheint die Ikone als Darstellung, am Ende beherrscht sie die Freske. Im Laufe dieses Vorgangs spielte die Freskoikone eine bedeutende Rolle.

Сл. 1. Жича, Капела на кули.  
Окачени портрет непознатог  
архијереја



Сл. 2. Самарина. Извор живота.  
Двојни окачени портрети  
епскопа

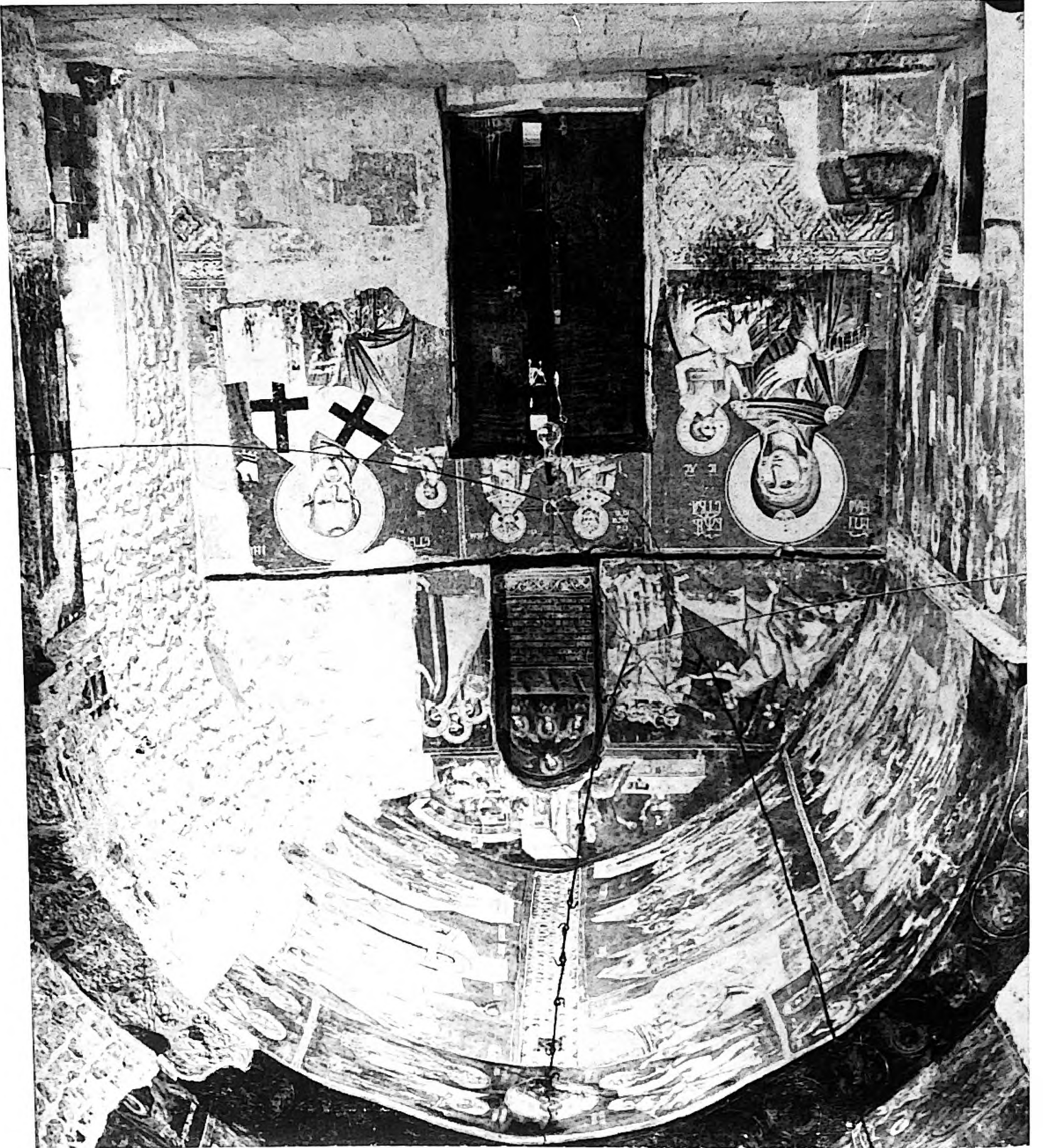




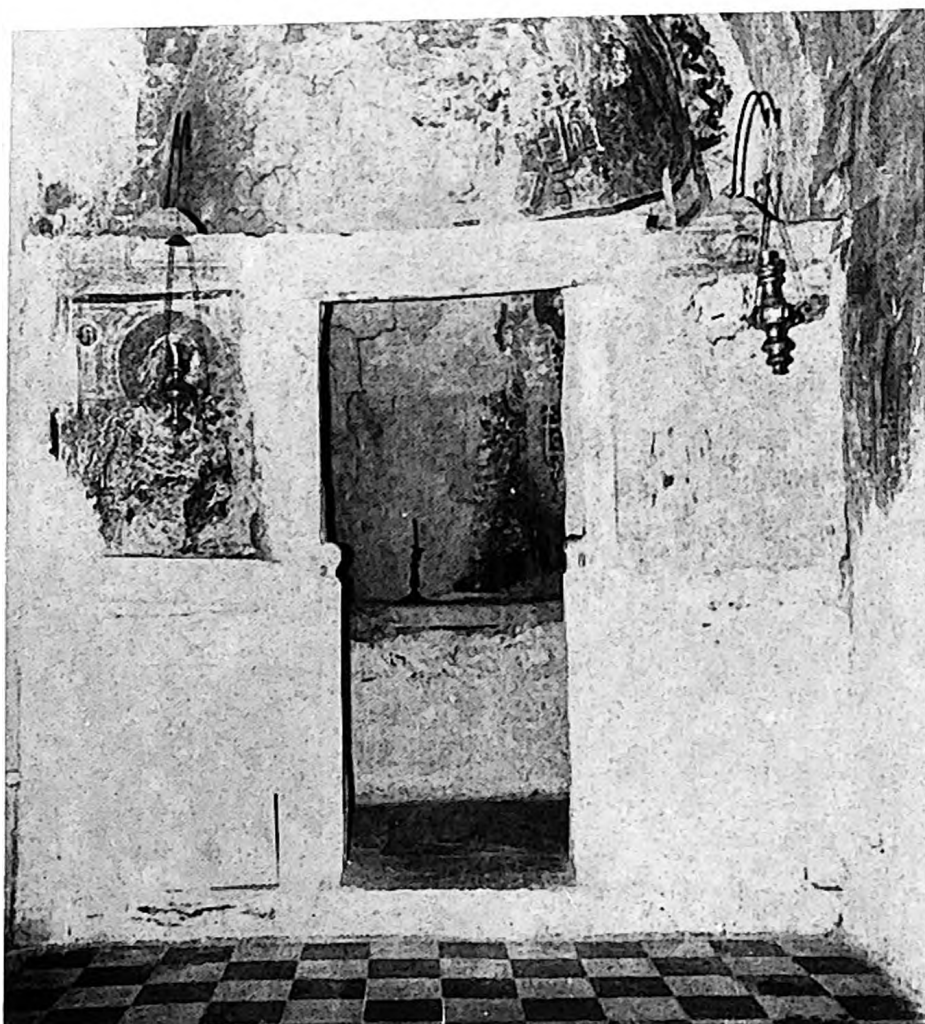
Сл. 3. Кучевиште. Св. Спас. Св. Стефан Нови

Сл. 4. Хиландар. Пирг Св. Борба. Канон на пеход  
душе





Сл. 6. Мани. Св. Никола на Плати. Зидани иконостас



Сл. 7. Кучевните. Св. Спас.  
Фреско-икона Богородице Елеусе





Сл. 8. Кучевиште. Св. Спас. Фреско-икона Христа



Сл. 9. Студеница. Богородична црква. Фреско-икона Јована Претече



Сл. 10.  
Ариље. Св.  
Ахилје. Фреско-  
икона Христа



Сл. 11.  
Карап. Бела  
Црква. Фреско-  
лкона  
Богородице  
Тројеручице



Сл. 12. Трескавац. Западна фасада јужне капеле. Фреско-икона Христа

## Иконографска истраживања Минхенског српског псалтира

Посвећено успомени професора  
Радослава М. Грујића

### 1. ИЛУСТРАЦИЈА ДОГМАТИКА ПЕТОГ ГЛАСА

У Минхенском српском псалтиру, насталом у Србији у последњој четврти XIV века,<sup>1</sup> (сада се чува у Државној библиотеци у Минхену, Cod. Slav. 4), на fol. 227<sup>r</sup> налази се једна необична минијатура са четири сцене. То су: Прелазак Јевреја преко Црвеног мора, Благовести, Рођење Христово и Неопалима купина. Веза ове четири теме, на први поглед, изгледа нејасна. Због тога су ранији истраживачи, не наставши за њу литерарни извор, давали непотпуно и неодговарајуће објашњење. Ватрослав Јагић је публиковао натписе ове минијатуре, сматрајући да су они узимани из различитих текстова.<sup>2</sup> Јосиф Штриговски је натписе превео на немачки језик и детаљно описао целу минијатуру.<sup>3</sup> Али, поред осталог, објашњавајући и погрешним редоследом, почео је од сцене Благовести место од Преласка Јевреја преко Црвеног мора, и није открио њен прави симболички смисао.

<sup>1</sup> С. Радојчић, *Минхенски српски псалтир*, Зборник Филозофског факултета VII—I Споменица Виктора Новака, Београд 1963, 277—285 са литературом.

<sup>2</sup> J. Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters der Königl. Hof- und Staatsbibliothek in München...* Mit einer Einleitung von J. Jagić, Wien 1906. S. XLVIII. Натписе поред минијатуре објавио је Пол. Сыркү, *Стари српски рукописи са сликама*, Летопис Матице српске, књ. 196 (1898), 18 не упуштајући се у садржај и порекло текста.

<sup>3</sup> J. Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters*, 84, Taf. LIX, Bild 148. Он је, чак, мислио да минијатура припада завршној сцени Акатиста Богородици. О сликању Преласка Јевреја преко Црвеног мора и његовој симболици види: *Reallexikon für Antike und Christentum* IV, Stuttgart 1959, 375—389; *Reallexikon zur byzantinischen Kunst* II, Stuttgart 1967—1971, 1—9.

У доњем делу композиције приказана је сцена Прелазак Јевреја преко Црвеног мора. Иза Мојсија су Арон, Хур, Миријам и мноштво људи. На маргини десно налази се натпис: *тогда мшиси раздѣлитель водѣ*, а испод сцене је други натпис: *тогда бездноу прѣиде непокорно Ісраиль*. У средњем делу минијатуре налази се Богородица Никопеја на престолу са Христом на крилу. Десно од Богородице је пророк Мојсије, а с леве арханџео Гаврил. Позади су воде Црвеног мора (*чръмное море*) а на маргини натпис: *въ чръмнѣль мори швразъ дрѣвле написа се*. У горњем делу минијатуре приказана је сцена Благовести, а изнад ње је натпис: *здѣ же Гавріиль слоужитель чудесн*. У десном горњем делу је сцена Рођење Христово, а на маргини је текст исписан: *нѣта же Хѣ роди дѣла*. Испод Рођења Христовог је сцена Купина неопалима и у њој Богородица са Христом. Испред је зачуђени Мојсије.

Ова минијатура Минхенског псалтира није настала као директна компилација различитих текстова, као што се мислило, већ је илустрација догматика<sup>4</sup> петог гласа из Октоиха, који се пева у суботу на великој вечерњи, а написао га је Јован Дамаскин. Делови догматика су исписани на маргинама минијатуре. Цео текст у Цетињском октоиху петогласнику, штампаном око 1494. године, гласи: *въ чръмнѣль мшры . ненскоусо вращныне невѣсти, швразъ прописасе дрѣвле . тамо Мшѣси раздѣлитель водѣ . здѣ же Гавріиль слоужитель чудесн . тогда по глѣбынѣ шѣствовавъ немокрно Ісрль . Нѣта же хѣ роди бесѣмене дѣла . мшре по прѣшшствыи Ісрліевѣ прѣввысть непроходно . непорочнаа по рождствѣ Емануѣилевѣ прѣввысть нетлѣнна . сы прѣжде сы . и гвліенсе тако члѣкъ вѣже помлоуи насъ*.<sup>5</sup>

У средини минијатуре приказано је Црвено море као праобраз Богородице, што је илустрација почетка догматика: *въ чръмнѣль мшры ненскоусовращныне невѣсти, швразъ дрѣвле написа се*. Од свих мора само је једно било праслика Богородице — „Чермное море“.<sup>6</sup> Она седи на престолу (то је њен симбол) и на крилу држи Христа: *Престолѣ тл божїа слова, про-*

<sup>4</sup> Догматик (*догматикѣв*) је песма на вечерњи у част Богородице која садржи догматско учење о Исусу Христу као Богочовеку, о његовом оваплоћењу и односу двеју природа у њему (Л. Мирковић, *Православна литургика или Наука о богослужењу Православне источне цркве. Први општи део*, Београд 1965<sup>2</sup>, 230; Сергѣй Борзцовскіи, *Объясненіе догматиковѣ восьми гласовѣ*, Москва 1879).

<sup>5</sup> У Црвеном мору некада се приказа слика невесте (која не позна мужа); тамо Мојсије раздвоји воду, а овде Гаврил служи чуду; тамо народ израиљски прође дубину морску и не окваси се, а сада Дева роди Христа без семена; када прође израиљски народ, море поста одмах непрелазно, а Непорочна када роди Емануела оста неповређена. Онај који јест и који је одувек постојао, јави се као човек. Боже, помилуј нас!

<sup>6</sup> Пророчески боговидецъ богородицы швразъ зрѣи, немокренныи ноголи черлншю проїде пѣчинѣ... (Грмологїи), Москва 1902, л. 89<sup>ν</sup>, Октоих, гл. 8, прва песма канона. У Минхенском псалтиру Прелазак преко Црвеног мора сликан је још два пута (Таб. XXVII, 58 као илустрација Псалма 77, 13 и Таб. XXXV, 81 као илустрација Псалма 105, 17—1). К. Wesel, *Reallexikon für byzantinischen Kunst* II, 7 не објашњава детаљније тематику ове минијатуре.

слављемъ Богородице, на немже такъ человекъ Богъ сѣде гависа, и высть херувимъ превыши.<sup>7</sup> Приклонивъ небеса твоа, къ намъ сниди, престолъ оуже оуготоваса тебѣ словеса, оутрова дѣвнча, на немже такъ царь крѣпчайшій сѣдѣ, воздвигнши ѿ паденїа, десницы твоаа созданиѣ.<sup>8</sup>

С десне Богородичине стране приказан је пророк Мојсије, а са леве арханѣо Гаврил као извршиоци божје моћи, а према тексту догматика петог гласа: *тамо Моѷси раздѣлитель водѣ . здѣ же Гавриилъ слоужитель чудеси.* Да би се овај текст разумео, као и сцена Благовести, објаснићу га. „слоужитель чудеси“ која је Бог учинио били су и Мојсеј и арханѣо Гаврил. Први је био „раздѣлитель водѣ“ (тај моменат није приказан на минијатури уколико га Мојсијева подигнута рука не симболизује) у време бекства Јевреја из Египта и доласка на обалу Црвеног мора, када му је Бог рекао: „А ти дигни штап свој и пружи руку своју на море, и расцепи га, па нека иду синови Израилеви посред мора сувим“.<sup>9</sup> Мојсије је подигао штап и разделио воду мора на два дела<sup>10</sup>: *Моѷсейскій жезлъ вожественною силою чермног пройде море . . .*<sup>11</sup> Арханѣо Гаврил је „слоужитель чудеси“ у Новом завету будући да га је Бог одредио да вечну божју тајну о спасењу рода човечијег кроз оваплоћење Бога Логоса<sup>12</sup> јави Деви Марији<sup>13</sup>. Мојсијево дељење Црвеног мора на два дела било је праслика оваплоћења Христовог, које се догодило на празник Благовести, што је приказано овом сценом на минијатури.

Насупрот Преласку Јевреја преко Црвеног мора као по суху стоји новозаветни догађај Рођења Христовог, што је песник догматика изразио речима: *тогда вездноу прѣиде непокорно<sup>14</sup> Исраиль . нѣта же хѣа ршдѣ вестѣ мене дѣла,* а сликар минијатуре вештим компоновањем истакао аналогiju ова два догађаја.

<sup>7</sup> Октоих, гл. 2, у понедељак на вечерју канон пресв. Богородици, 5. песма, 2. тропар. Блгдѣши держила рѣкани своимъ всенчстѣа творца, вѣщаше чадѣо гладкое, какъ тѣа лядяница зрю, и развѣсти не могѣ непостижимагѣа твоегѣ нынѣ синехожденїа (21. децембар, Предпразнство Рождеста Исуса Христа, на вечерњи, 1. стихира на стиховње).

<sup>8</sup> 24. март, предпразнство Благовести, јутрење, 9. песма канона, 2. тропар. Арханѣо Гаврил, између осталог, говори Богородици: „ . . . радѣйса, такъ вси царевѣо сѣданице, радѣйса, такъ носнши послѣага вса . . . “ (25. март, Благовести, јутрења, икос).

<sup>9</sup> 2 Мој. 14, 6.

<sup>10</sup> 2 Мој. 14, 21.

<sup>11</sup> Ирмологїй, Москва 1902, л. 82г, Октоих, гл. 7, 1. песма канона.

<sup>12</sup> 1 Петр. 1, 19—20; Дела ап. 2, 23; 4, 27—28; Лк. 1, 26—38.

<sup>13</sup> Бог, дозвавши арханѣла Гаврила да јави благу вест о оваплоћењу Сина Божјег, рече му: „ . . . иди арханѣле и буди слуга сакривене и необичне тајне, послужи чуду “ (Григорије Неокесаријски у другој беседи на Благовести, *Migne, PG X, 1172*). До оваплоћења Бога Слова постојала је провалија између неба и земље, али је Господ својим оваплоћењем сјединио небески свет са земаљским и постао њихова заједничка глава (Јован Златоуст, *Migne, PG 62, 15*).

<sup>14</sup> У Минхенском српском псалтиру је „непокорно“, а у Цетињском Октоиху петогласнику, штампаном око 1494. године, као и у Октоиху петогласнику Божидара Вуковића, штампаном у Венецији 1537. године, је „непокорно“, као и у савременим штампаним октоисима.

Прелазак Јевреја преко раздeљеног Црвеног мора праслика је Христовог рођења од Деве Марије. При бекству Јевреја из Египта било је непрегледно широко и дубоко море, а они су прешли преко њега: Земљу, на нјоже не возсѣа, ни видѣ солнице когда, везднѣ, юже не видѣ нагѣ широта небеснаѣ, Ѐсраилѣ пройде невлажнѣ господи,<sup>15</sup> што је сликар истакао у доњем делу минијатуре. Сцена Рођења Христовог приказана је у духу иконографије за крај XIV века, и може се објаснити, поред текста догматика, и једном стихиром: Земла всѣхъ, зрѣци воже снисхожденіе, виселитсѣ: волсви дары мнѣ приносѣтъ, нево свѣше вѣщаетъ звѣздою, аггели славатѣ, пастыриѣ свирающе дивѣтсѣ, псли под' елиютѣ, какоже престолѣ ма огневрачнѣй . радѣсе мати, сѣа видѣци.<sup>16</sup>

Црвено море је само једном разделило своје воде за прелазак јеврејског народа, а после преласка воде су се саставиле, тако се само једном Бог Израилев оваплотио и родио од Богородице, која је остала Дева, као што каже песник догматика: море по прѣшкствѣи Ѐсрѣлевѣ прѣвыстѣ непроходно. непорочнаѣ по рождествѣ Ѣммануѣлиевѣ прѣвыстѣ нетлѣнна. Стање Црвеног мора после преласка Јевреја „непроходно“, праобразовало је „нетлѣнне“ и чистоту Богородице после рођења Сина. По рождествѣ тѣ, чистѣа, и преже рождества, и вѣ рождествѣ пречистѣа, всѣ тварѣ проповѣдающе, ако Богородицѣ истиннѣю величаемѣ.<sup>17</sup> Ово је сликар минијатуре изразио сликајући три звезде, на челу и раменима Богородице у сцени Рођења Христовог и Богородице на престолу.

Испод сцене Рођења Христовог, у десном делу, приказана је *Купина неопалима*, као илустрација текста из догматика: Сѣ и ѣ прѣжде сѣ. И явление како члѣкѣ вѣже помѣоуи насѣ. Купина неопалима била је праслика да ће Богородица родити Христа и остати Дева, па је приказана како га држи: Акаже во кѣпина не сгараше опалѣема: тако дѣва родила вси и дѣва пребѣла вси.<sup>18</sup> Огањ у купини симбол је Христа и његове божанске природе: Кѣпина вѣ горѣ неопальнаѣ, лѣвѣ предписѣ тѣ, вогоневѣгто; вожественнѣй во невещественнѣй вѣ вѣществѣннѣмѣ чревѣ огнѣ неопально прѣла вси.<sup>19</sup> Мојсије је

<sup>15</sup> Ирмологій, Москва 1902, л. 62г, Октоих, гл. 5, 1. песма.

<sup>16</sup> 22. децембар, предпразнство Рождества Христова, на вечерњи, 1. стихира на Господи возвах. У рођењу Христовом открила се нова тајна: човекољубиви Божји домострој спасења за палог кроз непослушност човека. Ради тога је рођење од Деве, ради тога — јасле и Витлејем. Рођење — место стварања, Дева — место жене, Витлејем — место Едема, јасле — место раја, мало и видљиво — место великог и сакривеног. Ради тога су анђели који славе Небеског који је постао земаљским. Пастири који виде славу на Јагњету и Пастиру; звезда — путовођ, мудраци — поклоници и дароносици, да би се уништило идолопоклонство... (Григорије Богослов, *Migne*, PG 35, 432—434).

<sup>17</sup> Ирмологій, Москва 1902, л. 61г, Октоих, гл. 4, песма 9. „Девојка заче, девојка роди и по рођењу девојка остаде“ (Блажени Августин, *Migne*, PL 40, 630; 38, 999). Радуј се, (Богородице) јер си супротности ујединила; радуј се, јер си девичанство и рођење спојила (Акатист Богородици, 8. икос).

<sup>18</sup> Догматик 2. гласа.

<sup>19</sup> Рождество Богородице, 8. септембар, јутрења, ирмос 7. песме канона.



приказан са босим ногама јер стоји на светој земљи.<sup>20</sup> Код Купине неопалиме Бог Логос се јавио Мојсију и рекао му да иде и избави јеврејски народ из ропства египатског. „А Мојсије рече Богу: Кад одем и синовима Израиљевим, па им кажем: Бог отаца ваших посла ме к вама, ако ме упитају: како му је име? шта ћу им казати? А господ рече Мојсију: ја сам онај који јест (αὐτὸς ἐστὶν ὁ θεός). Тако ћеш казати синовима Израиљевим: онај који јест, он ме посла к вама . . . То је име моје од века“.<sup>21</sup> Реч *θεός* (ὁ θεός) изражава вечност божју, која припада Сину по његовој божанској природи, а он се као Богочовек родио од Богородице по човечанској природи у времену, што је песник догматика сажето изразио: *Θεός* и *πρωγενής θεός*, тј. од Богородице се родио у времену Онај који као Логос постоји вечно.<sup>22</sup>

Основна идеја ове минијатуре односи се на први Христов долазак. Бог који је дао моћ Мојсију да раздели воде Црвеног мора и који се јавио Мојсију код Купине неопалиме јесте Бог Син, који се као Богочовек оваплотио — приказано је сценом Благовести, и родио од Богородице — приказано је сценом Рођења Христовог.<sup>23</sup>

Стога је ова минијатура, несумњиво, илустрација догматика петог гласа. Иако се у нашим старим штампаним псалтирима с последовањем: Цетињском из 1494, Вићенца Вуковића из 1546, Јеролима Загуровића из 1569. године и др. не налазе догматици осам гласова из Октоиха, у једном српском рукописном псалтиру с последовањем из почетка XV века, који се чува у збирци П. И. Севастијенова у бив. Румјанцовском музеју, бр. 7 (1436) (сада у Госуд. библиотеци Лењина), на л. 116—119 налазе се догматици: *въ соув. вѣч. догматіци прѣстѣн вѣци шемим глѣсам.*<sup>24</sup> Ово наводи на претпоставку да у Минхенском српском псалтиру недостаје неколико листова на којима су били илустровани догматици свих осам гласова, док је само овај, петог гласа, сачуван.

<sup>20</sup> 2 Мој. 3, 5.

<sup>21</sup> 2 Мој. 3, 13—15.

<sup>22</sup> Од свих имена која се дају Богу, најглавније је *θεός* (ὁ θεός), као што је сам Бог рекао Мојсију на гори: кажи синовима Израиљевим: онај који јест посла ме (2 Мој. 3, 14). Јер Бог садржи у себи самом пуноћу бића као неко бескрајно и безгранично море суштине (Јован Дамаскин, *Migne, PG 94, 836*). *θεός* је име божје, не само зато што је Бог сам дао себи то име, већ што је оно најсвојственије Богу. Ми иштемо име којим би се изражавала природа божја или његова самобитност од ма чега другог. *θεός* и јесте у самој ствари сопствено име Божје, које само припада њему а не некоме пре или после њега (Григорије Богослов, *Migne, PG 36, 125, 128*).

<sup>23</sup> Градите людіе, поминаѣ прѣснь Хрїстѣ богѣ, раздѣльшешѣ люде, и поставльшешѣ люди гаже изведе изъ раבותѣ егѣпатскѣ . . . (Ірмологїй, Москва 1902, л. 20г, Октоих, гл. 2, 1. песма канона; уп. л. 71г, Октоих, гл. 6, 1. песма канона; л. 4г Октоих, гл. 1, 1. песма канона и др.).

<sup>24</sup> А. Викторовъ, *Собрание рукописей П. И. Севастијенова*, Москва 1881, 40.

## 2. МИНИЈАТУРА „ХРИСТОС ВРАБА У НОВИ ЖИВОТ АДАМА И ЕВУ“

На последњој минијатури Минхенског српског псалтира (fol. 229<sup>v</sup>), у централном делу композиције, приказана је Богородица (и вбѣ) на престолу. Она на крилу држи Христа Емануела, који десном руком диже Адама, а левом Еву из гроба у „живот нови“ (сл. 2). Изнад минијатуре исписан је опширни текст: *жизнодав' ца рож' њши ѿ грѣха ада / ма дѣце извавила јеси, радост' / же ев' вѣ вь печали мѣсто дарова / ѿпадъше жыны . тѣмь пакы / кѣто и възводитъ . иже ис тебе вь / пльтивыи се вѣ и чѣвкь . алѣлѣа .* Испод минијатуре је натпис: *адамь и ева, кь жыні пакы възводит' се.*<sup>1</sup> Овај текст тропара указује на садржину композиције, али је не објашњава сасвим. Основну идеју, симболику старозаветног и новозаветног — Адама и Христа, Еве и Богородице — могуће је објаснити и другим текстовима.

Минијатура је необична. На њој се налазе неки детаљи који се срећу у сценама Христовог силаска у ад. То су извођење Адама и Еве из гроба — ада. Али уместо Христа победника са крстом у руци, овде је Христос дете на крилу мајке на престолу. Уобичајено је схватање и приказивање у уметности средњег века да је Христос својим силаском у ад ослободио Адама и Еву од греха, док се на минијатури у Минхенском српском псалтиру приказује да је то учинио тек рођени Христос.

Као супротност грешног и непослушног Адама, стоји послушни Христос — други, савршенији Адам.<sup>2</sup> Адамовом непослушношћу настао је грех међу људима,<sup>3</sup> а кроз грех је дошла смрт.<sup>4</sup> Послушношћу Христа би уведена правда да оплоди живот људи који су дотада били мртви. Као што је првосаздани Адам добио своје тело од необрађене и још девичанске земље (1 Мој. 2, 5), и био створен руком божјом, тј. Логосом (Јн. 1, 3), тако је и сам Логос, обнављајући у себи Адама, рођен од Марије која је била дева.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> J. Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters*, S. XLIX, 86—87, Taf. LX, Bild 154. Тропар се пева у недељу на јутрењу после непорочних, на ниње.

<sup>2</sup> Први Адам је праобраз другог Адама — Христа (Рим. 5, 14; уп. 1 Кор. 15, 45—47).

<sup>3</sup> 1 Мој. 3, 6—12; Рим. 15, 12, 19; 1 Тим. 2, 14.

<sup>4</sup> Смрт телесна дошла је кроз Адама и његов грех (1 Мој. 3, 17—19; 1 Кор. 15, 21—22; Рим. 5, 12), а представља се као невоља и туга (Рим. 2, 9). Христос је дошао да укине смрт (1 Кор. 15, 13, 26).

<sup>5</sup> Иринеј Лионски, *Contra haer.* III, 21, 9. 10. Као што је Адам био праслика Христа, тако је Ева била праслика његове мајке. Праобраз се састоји у имену Ева — мајка живих, од ње је произашао сав род човечији. Марија је родила живот — Христа и постала мајка живих. Ева је названа мајком живих само зато што је била праобраз Марије (Епифаније Кипарски, *Против јереси*, књ. III, гл. 18). Христос се родио од Марије да би, као нови Адам, исцелио пребашњег Адама (Григорије Богослов, *Migne*, PG 37, 359—360).

Као супротност непослушне Еве, стоји нова Ева — Богородица. Ева је названа „мати свих живих“, јер је од ње настао сав род људски. Међутим, Марија, родивши Жизнодавица, даје свету живот<sup>6</sup> и такође постаје мати живих. Ева својим грехом донесе у свет смрт, а преко Марије роду човечијем даје се живот.<sup>7</sup>

Сликајући Христа Емануела хоће да се каже да је Богородица родила Сина, који је обновио Адама и Еву. Ова идеја је најјасније наглашена у песмама Предпразнства и Рождества Христова: *Отверзеса во едемѣ . . . обновлетса во адамѣ и ева съ нимѣ: клатва во разориса, спасеніе мѣрѣ процвѣте*<sup>8</sup> Христос Емануел седи на крилу Мајке која га држи рукама: *такш младенца ма зраши на тронѣхъ почивающа мати дланѣхъ, възвеселиса: прѣдохъ во волѣзнь всю ѣлати адамовѣ, юже пострада злѣйшимѣ совѣтомѣ зма . . .*<sup>9</sup> На минхенској минијатури то је илустровано тако што Христос обема рукама подиже Адама и Еву из саркофага, изводи их из ада, ослобађајући их од греха и смрти, да би кроз њих обесмртио цео род људски, разрешујући проклетство Евино.<sup>10</sup>

Смрт Адама и Еве приказана је као боравак у гробовима<sup>11</sup> — тако је приказана на три минијатуре Христовог Васкрсења (Силаска у ад) у Минхенском псалтиру<sup>12</sup> — тиме сликар изражава да од Адама до Христовог рођења од Богородице над родом људским царује ад и грех, а рођени Емануел је њихов избавитељ.<sup>13</sup>

Циљ Христовог рођења био је избављење људи од греха и смрти — изражено је извођењем Адама и Еве из гробова ада и враћање у нови живот: *. . . днесъ временный разрѣшиса соузъ осѣжденїа адамова, рай намѣ ѣверзеса, змїи оупраздниса: тже во прелести первѣе, нынѣ оузрѣ содѣтелевѣ вывш матеръ юже ради исходаншии смерти всей плоти, грѣховный сосѣдъ, спасенїа начало*

<sup>6</sup> Христос се назива животом (Јн. 11, 25; 14, 6; Кол. 3, 4; 1 Јов. 1, 2) јер у њему живимо, (Дел. ап. 17, 28), и по даху живота који је он удахнуо људима (1 Мој. 2, 7; Дел. ап. 17, 25; 1 Мој. 7, 22; 1 Кор. 15, 45).

<sup>7</sup> Иринеј Лионски, *Contra haer.* III, 22, 3, 4.

<sup>8</sup> 23. децембар, Предпразнство Рождества Христова, на вечерњи на Господи возвах, слава и ниње. Христос се оваплотио и родио да обнови палог Адама (25. децембар, Рождество Христово, на литији стихире самогласне, 4. стихира).

<sup>9</sup> 22. децембар, Предпразнство Рождества Христова, на вечерњи на Господи возвах, 3. стихира.

<sup>10</sup> . . . Христосъ во господѣ, воиїи сынѣ изъ дѣвы раждаетса чистым, весь родъ человекъ шбезсмертствѣа, разрѣшиса же клатвѣ праматере евы (22. децембар, Предпразнство Рождества Христова, на јутрењу, сједален, слава и ниње). Богородице дѣво, раждиса епаго, оупраздниса вси первѣю клатвѣ евинѣ: тако мати была еси благоволенїа отча, послаци въ иждѣхъ воиїе слово воплощеное . . . (25. децембар, Рождество Христово, на јутрењу, на хвалите, 2. стихира).

<sup>11</sup> 1 Мој. 37, 35; Јов 17, 16; Пс. 55 (56), 15; Ис. 38, 18.

<sup>12</sup> Ј. Штриговски, нав. дело, Taf. XI, Bild 26, XXIII, 50 и LIX, 149.

<sup>13</sup> Царстветъ со грукѣомъ адъ, ѣ адама даже до тебе: но погнѣаетъ тѣхъ нестѣдное личнѣтельство, плоти раждающѣа тѣхъ избавителю, ѣ племени давидова, и на престолѣ царствїа его посажденъ авѣ, и во вѣки царствїующѣ (24. децембар, Предпразнство Рождества Христова, на јутрењу, 6. песма канона, 3. тропар).

высть мѣръ всеміѣ, богородицы радн . . .<sup>14</sup> Богородица је рођењем Христа донела прародитељима и целом човечанству радост и избављење од проклетства: Радуј се, (Богородице) јер ће тобом радост засијати;<sup>15</sup> радуј се, јер ће тобом проклетство ишчезнути!<sup>16</sup> Радуј се, палог Адама позивање, радуј се, Еве од суза<sup>17</sup> избављење!<sup>18</sup>

Тропар „Жизнодав'ца рождѣши . . .“ у Томићевом псалтиру из XIV века илустрован је на други начин.<sup>19</sup> Минијатура Минхенског псалтира верније и непосредније илуструје текст тропара. Она би по начину компоновања била ближа минијатури у Vat. gr. 1162, fol. 48<sup>r</sup> али се у иконографским елементима доста разликује.<sup>20</sup>

### 3. ХРИСТОС СТВАРА АДАМА

У Минхенском српском псалтиру, на fol. 157<sup>r</sup> као друга минијатура 118. псалма, представљена је сцена Христос ствара Адама. Приказан је рај са дрвећем у којем стоји голобради Христос обучен у плаву одећу. На округлом крстастом нимбу су три троугласта крака. Христос у левој руци држи свитак, а десну је испружио према Адаму, који се налази у полуседећем положају са испруженим рукама (сл. 3). Минијатура илуструје речи 118. псалма, стих 73: роуцѣ твои сътвориста ме и създаста ме. Испод слике је натпис: х' њ зиж' етъ адама.<sup>1</sup>

Ј. Штриговски је приметио да је занимљива промена у сликању главе на београдској копији Минхенског псалтира.<sup>2</sup> На копији мини-

<sup>14</sup> 25. децембар, Рождество Христово, на вел. вечерњи, на стиховње на слава.

<sup>15</sup> Радост ће доћи Христовим рођењем од Марије (Лк. 2, 10; уп. Октоих, гл. 5, у недељу на јутрењу, сједални слава и ниње).

<sup>16</sup> Од клетве-проклетства (1 Мој. 3, 17—19) ослободио је Христос, поставши за нас клетва (Гал. 3, 13; уп. Рождество Христово, јутрења, 2. стихира на хвалите).

<sup>17</sup> Ева оплакује свој грех, а Христос је избави од суза.

<sup>18</sup> Акатист Богородици, 1. икос.

<sup>19</sup> М. В. Щепкина, *Болгарская миниатюра XIV века. Исследование псалтыри Томича*, Москва 1963, 82, табла LXV. Богородица је приказана до појаса са Христом испред себе — не држи га на крилу и не седи на престолу као у Минхенском псалтиру. Адам и Ева клече на земљи и моле се Христу који их благосиља — Христос их не држи за руке и не изводи их из гробова ада као у Минхенском псалтиру.

<sup>20</sup> K. Wessel, *Adam und Eva*, Reallexikon zur byzantinischen Kunst I, Stuttgart 1966, 53.

<sup>1</sup> J. Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters*. S. XXXI, 59—60, Taf. XXXVIII, Bild 89. Композиција Христос ствара Адама честа је у псалтирима са минијатурама (уп. Н. Н. Розов, *О генеалогии русских лицевых псалтырей XIV—XVI веков — Древне-русское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV—XVI вв.* Москва 1970, 254—255).

<sup>2</sup> Ј. Штриговски, нав. дело, 60; М. Харисијадис, *Београдски псалтир*, Годишњак града Београда XIX, Београд 1972, 232. И у Томићевом псал-

јатуре Христос је сликан с брадом и са крстастим нимбом, али без три троугласта крака. На овој слици сажето су изражене догматске идеје које су присутне на више минијатура у Минхенском псалтиру.

Сликајући три троугласта крака на Христовом округлом нимбу, сликар је исказао хришћанско учење о Богу, који је један по бићу (суштини) али и тројичан по лицима. Сва три лица Св. тројице: Отац, Син и Дух сачињавају једно Божанство.<sup>3</sup> Да прикаже Св. тројицу у лицу Христа у сцени Стварања Адама, наручилац рукописа и сликар су могли наћи идеју у неком рукопису тумачења псалма 118, 73, које се разликује од најраспространијег текста тумачења. Тако у грчком бечком рукопису (Vindob. gr. № 311 из XIII века) стих 73 има тумачење: διὰ τί οὐκ εἶπεν ὁ προφήτης ὅτι ἡ χεὶρ σου, ἀλλὰ αἱ χεῖρες σου; περὶ πατρὸς καὶ υἱοῦ καὶ ἁγίου πνεύματος ἐστὶν ὁ λόγος, διότι ὁ πατήρ εἶπε τῷ υἱῷ . ποιήσωμεν ἄνθρωπον . ὁ δὲ υἱὸς καὶ τὸ πνεῦμα πάντα ἐδημιούργησαν καὶ ἐζωοποίησαν . διὰ χερσὶ Θεοῦ ἐπλάσθη ὁ ἄνθρωπος.<sup>4</sup>

Стварању првог човека Адама претходио је савет Св. тројице: И рече Бог: сотворимъ чловѣка по образу нашему и по подобію.<sup>5</sup> У овом речима аутор Палеје с тумачењима види учење о Св. тројици и оповргава јеврејско тумачење: „Рече Богъ: сотворимъ чловѣка“. Слыши, жидовине, силу слова, яко бѣ съ нимъ Сынъ, Его же мы проповѣдуемъ, бѣ же и Св. Духъ, Ему же кланяемся.<sup>6</sup> Тако реч „сотворимъ“ указује на три лица једног Бога, а речи: „по образу“ на јединство (не-

---

тиру из XIV века Христос је сликан са брадом и крстастим нимбом, док испред њега лежи Адам (М. В. Щепкина, *Болгарская миниатюра XIV века. Исследование Псалтыри Томича*, Москва 1966, 72, табл. XVI). Тако је Христос сликан у сцени Стварања Адама у манастиру Дечанима, око 1348—1350. године (В. Р. Петковић, *Манастир Дечани II*, Београд 1941, 46—47, 67, табл. CCLXI).

<sup>3</sup> Једног Бога у три лица, разделивог у смислу личних својстава, а неразделивог по суштини. Једна је иста васцела Тројица и васцела Јединица. Јединица по суштини и природи, а Тројица по личним својствима и називима Оца, и Сина и Св. Духа (Исповедање вере које епископ говори пред хиротонију).

<sup>4</sup> V. Jagić, *Ein unedierter griechischer Psalmenkommentar* (Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien, Philosophisch-historische Klasse, Band LII, I), Wien 1904, 37. Зашто пророк није рекао рука твоја, него руке твоје? О Оцу и Сину и Светом Духу је реч, јер је Отац рекао Сину: начинимо човека. Син пак и Дух све створише и оживотворише, зато је рукама божјим створен човек (превод др М. Петровића). У бечком грчком рукопису Ориген је наведен као писац коментара (V. Jagić, *Ein unedierter griechischer Psalmenkommentar*, 10) и он се разликује од тумачења Атанасија Александријског у коме је речено „да је рукама божјим створен човек“.

<sup>5</sup> 1 Мој. 1, 26.

<sup>6</sup> В. Успенскій, *Толковая палея*, Казань 1876, 39; *Палея толковая по списку сдѣланному въ Коломнѣ въ 1406 г.* Выпускъ первый. Трудъ учениковъ Н. С. Тихонравова, Москва 1892, л. 24г, стр. 47. Догматичари Православне цркве у речима из 1 Мој. 1, 26 виде јављање Св. тројице у Старом завету. Успенски у своме делу доноси паралелна места из Шестоднева Јована, егзарха бугарског, и Северијана Гавалског. Аутор Палеје с тумачењима одбацује јеврејско учење да је Бог рекао анђелима „сотворимъ чловѣка“.

дељивост) Божанства.<sup>7</sup> У Символу вере Бог Отац се назива Творцем,<sup>8</sup> кроз Сина је све постало,<sup>9</sup> а Дух Свети све оживљава.<sup>10</sup>

Сликар је на минијатури у Минхенском српском псалтиру Христа приказао као творца Адама: Х<sup>с</sup>ъ зиж<sup>н</sup>еть а<sup>д</sup>ама. Он је голобрад, тако се слика Премудрост божија. Премудрост је једно од својстава божјих и припада свим лицима Св. тројице. Када се реч Премудрост употребљава као име лица, под њом се разуме Христос: Ми проповедамо Христа као силу божју и премудрост (мудрост) божију.<sup>11</sup> Тако су Премудрост протумачили и црквени песници;<sup>12</sup> она се јавила у стварању света.<sup>13</sup>

По црквеним песмама Православне цркве Христос-Премудрост је створио свет (и човека): Преполовишса праздниѣ, зчащѣ ты спасе, глаголахѣ ѿдеѣ . . . не развѣнѣюще пакш ты вси премѣдростѣ, оустроившаа мѣръ.<sup>14</sup> С<sup>о</sup>дѣтель, рождѣйсѣ ѿ отца прежде вѣкшвѣ, рождаетсѣ ѿ дѣвы, мѣдростѣ сѣи слово воже и сила . . .<sup>15</sup> Минијатуриста у Минхенском псалтиру приказао је Христа-Премудрост као творца Адама, али је кроз три троугласта крака на округлом Христовом ореолу изразио учење Православне цркве да су сва три лица Св. тројице учествовала у савету о стварању Адама и да су три лица Св. тројице једно и недељиво Божанство. По Христовим речима:

<sup>7</sup> В. Успенскій, нав. дело, 41—42; он наводи одговарајуће текстове из Шестоднева Јована, егзарха бугарског и Северијана Гавалског; Палея толковая по списку сѣланному въ Коломнѣ въ 1408 г. л. 26<sup>v</sup>, стр. 52. По Палеји с тумачењем, као и по догматичарима Православне цркве, Мојсију је било познато учење о Св. тројици, а њега је потпуно објавио свима Христос после свога рођења. По песнику Октоиха човека је створила Св. тројица: Яко создалъ вси лиа по образѣ твоемѣ и по подобію, богочаинаа и всѣдѣтелнаа троице, неслианнаа единице (Октоих гл. 1, у недељу на јутрењу, канон св. живоначалној тројици, песма 4, на слава). У Палеји с тумачењем речи: И рече Господъ: се, Адамъ бысть яко единъ отъ насъ (1 Мој. 3, 22) указују на три лица једног Бога (В. Успенскій, нав. дело, 47), а тако ово место тумаче и догматичари Православне цркве.

<sup>8</sup> Нама је један Бог Отац, од кога је све (1 Кор. 8, 6; уп. Јевр. 2, 10; Дел. ап. 4, 24—27).

<sup>9</sup> Нама је . . . један Господ Исус Христос, кроз којег је све (1 Кор. 8, 6); све кроз њ постаде, и без њега ништа не постаде што постаде (Јн. 1, 3). Њиме би саздано све што је на небу и што је на земљи, видљиво и невидљиво. Он је пре свега и све је у њему (Кол. 1, 16—17; уп. Јевр. 1, 8—10).

<sup>10</sup> Речју Господњом утврдише се небеса, и Духом уста његових сва сила њихова (Пс 32 (33), 6).

Отац кроз Сина у Духу ствара све (Атанасије Велики, Migne, PG 26, 632) . . . свѣтѣи боже, вса содѣлавѣи синомѣ, содѣистволѣи свѣтаго дѣха: свѣтѣи крѣпкѣи, иже отца познахолѣи . . . (У недељу Св. педесетнице, вечерња, на Господи возвах, слава и ниње).

<sup>11</sup> 1 Кор. 1, 23—24. Под Премудрошћу божјом оци цркве разумеју Христа, друго лице Св. тројице.

<sup>12</sup> Пасха, јутрење, 2. песма канона, 3. тропар; Велики четвртак, јутрење, канон, 1. песма, 1. и 3. тропар и многе друге.

<sup>13</sup> Јов. 26, 3; 37, 16; 38, 4—6; Пс. 91 (92), 5; 93 (94), 9; 103 (104), 24; 135 (136), 5.

<sup>14</sup> В Преполовенија пјатдесјатници, вечерња, слава на стиховње.

<sup>15</sup> 22. децембар, предпразнство Рождества Христова, вечерња, канон, 9. песма, 2. тропар. У неким молитвама Литургије Василија Великог само се Христос назива Премудрошћу божјом.

Ја и Отац једно смо.<sup>16</sup> Ја сам у Оцу и Отац у мени;<sup>17</sup> ко види мене, види Оца мога.<sup>18</sup> Где је приказано или присутно Божанство једног од лица Св. тројице, ту су и друга два.<sup>19</sup>

Христос прстом десне руке додирује Адама будући да га је рукама створио.<sup>20</sup> Од видљиве и невидљиве природе Бог је својим властитим рукама створио човека по образу својему и по подобију: од земље је саздао тело, а душу разумну и мислећу дао му је дахом својим.<sup>21</sup> Адам је насликан у рају јер га је Бог после стварања увео у рај.<sup>22</sup>

#### 4. ХРИСТОС ПРВЕНАЦ БОГА ОЦА И БОГОРОДИЦЕ ПРУЖА РУКУ СПАСЕЊА АДАМУ

Трећа минијатура 118. псалма у Минхенском српском псалтиру (fol. 160<sup>r</sup>) приказује Христа као првенца Бога Оца и Богородице. Богородица (МѢ ДѢУ) седи на престолу и на крилу држи Христа младенца. Он у левој руци држи савијен свитак, а десну је испружио према Адаму (АДЯМ'), који је испред њега у полуседећем положају и са испруженом десном руком. Дрвеће око престола приказује рај (РАИ) (сл. 4). Минијатура илуструје 118. псалам, стих 132: призри на ме и помилоуи ме по соу љубеших и ме твое. Испод сцене је натпис: прѣворождѣнь изъ шѣца прѣжде вѣкѣ, прѣворождѣнь изъ дѣвѣ / млднѣцъ адамѣу роукоу прѣстѣрь пави се.<sup>1</sup> Овај

<sup>16</sup> Јн. 10, 30.

<sup>17</sup> Јн. 14, 11.

<sup>18</sup> Јн. 14, 9. Ко види мене, види онога који ме посла (Јн. 12, 45). Бог Отац није приказиван у сценама Стварања света и човека, јер су византијски теолози били против да се Отац приказује у човечијем облику. Оца нико није видео, Христос, као јединородни Син који је у наручју Оца, једини га је видео и открио људима (Јн. 1, 18). Христос је створио Адама у лицу у коме ће се као Богочовек појавити на земљи.

<sup>19</sup> Када се говори о Оцу, замишља се у исто време са њим и Син, и у Сину Свети Дух; и када се помиње Син, са њим и у њему се претпоставља и Отац и Дух Свети (Атанасије Велики, Ad Serap. Epist. 1, 1; уп. Јован Дамаскин, Migne, PG 94, 828—829).

<sup>20</sup> Пс. 118 (119), 73. Пршедѣшоу во господѣу ѡжине члѣвѣка. Благодарѣнѣи еке вѣстѣ христосѣ каже Атанасије Велики у тумачењу пс. 118. 77 (V. Jagić, *Словѣнська псалтирь Psalterium Voponiense, Vindobonae, Berolini, Petropoli 1907, 590*). По Јовану Златоусту Бог је све из небића довео у биће својим речима. У стварању човека огледа се особита љубав божја према човечијој природи. Док је остали свет створен речима његовим, тело човечије створио је сам. Говори се да су руке божје створиле човека, а Бог је дух (Јн. 4, 24). Човек је створен по образу и подобију божјем, чиме је истакнута велика љубав божја (Migne, PG 55, 690).

<sup>21</sup> Јован Дамаскин, Migne, PG 94, 920; уп. 1. Мој. 2, 7.

<sup>22</sup> 1. Мој. 2, 8, 15.

<sup>1</sup> J. Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters*, S. XXXI, 60, Tafel XXXVIII, Bild 90.

текст узет је из канона на Сретење,<sup>2</sup> које се празнује у част Христовог увођења у Јерусалимски храм на четрдесет дана од рођења.<sup>3</sup>

Ова минијатура, по Штриговском, јединствена је. Она је пуна старозаветних праобраза новозаветних догађаја. Престо и рај су приказани као симболи Богородице, а дрво живота у средини раја праслика је Христа. Такође је наглашена идеја да је рај био затворен Адамовим грехом, а Богородица га поново отворила родивши Христа. Логос, који се као Бог вечно рађа од Бога Оца, као Богочовек родио се од Богородице.

Богородица седи на престолу који је њен симбол. Она је престо небеског цара и Божјег Сина на коме он седи као Богочовек, па се Богородица показује виша од херувима и серафима: . . . та во престолъ херувимскій гвнса . та носитъ царя славы: облакъ свѣта естъ дѣва, носщи на рѣкахъ сына прежде денници.<sup>4</sup>

Дрвеће око Богородице приказује рај који је њен симбол.<sup>5</sup> Рај је био затворен због греха прародитеља, а Господ га поново отвори својим рођењем од Богородице.<sup>6</sup> Дрво са плодовима на минијатури приказује дрво живота, које је Бог засадио усред раја.<sup>7</sup> Род овог дрвета штитио је човека од болести и давао му бесмртност.<sup>8</sup> Дрво живота из раја праслика је Исуса: . . . христосъ естъ древо животное, ѿ негъже гдѣи не оумираю . . .<sup>9</sup> Као што је рај био праобраз Богородице, тако је дрво живота било праслика Христа, кога је она родила.<sup>10</sup>

<sup>2</sup> Сретење, јутрење, 3. песма канона, 1. тропар. Ни В. Јагић ни Ј. Штриговски нису расправљали одакле је узет текст за ову минијатуру, као ни М. Хари-сијадис када је писала о београдској копији Минхенског псалтира (М. Х а р и с и ј а д и с, *Београдски псалтир*, Годишњак града Београда XIX, Београд 1972, 232—233).

<sup>3</sup> Лк. 2, 22—39.

<sup>4</sup> 2. фебруар, Сретење, на вел. вечерњи, на стиховне стихире, 1. стих. Богородица је престо Цара свију који седи на престолу са Богом Оцем. Она је престо достојан Бога (Методије Патарски, *Беседа на Сретење*, *Migne, PG 18*, 356—357).

<sup>5</sup> Таниъ всиѣбогородице раѣ, невоздѣланнѣ возрастившии хрѣста (Рождество Богородице, јутрење, 9. песма канона, богородичен).

<sup>6</sup> 20. децембар, Предпразнство Рождества Христова, 1. песма канона, богородичен. Изъ вѣсна изиде родъ нашъ правобы ради евыи: призванъ же тобою, рождшею намъ новаго адала хрѣста во двою естество дѣво чистаа възраса адалѣ прадѣдѣ, такъ избавивъ первыа клѣтвы (Грмологій, Москва 1902, гл. 5, песма 9). Оумеривленіе плодотъ лики ова принесе: ты же жизнь рождши вполстасію, пречистаа, авіе неправнаа вси (Минеј за септембар, 9. дан, 4. песма канона, богородичен).

<sup>7</sup> 1 Мој. 2, 9.

<sup>8</sup> Јован Дамаскин, *Migne, PG 94*, 916. Чим је сагрешио Адам је одвојен од дрвета живота (1 Мој. 3, 22—24).

<sup>9</sup> Октоих, гл. 7, у недељу на литургији, 1. песма на блажени. Христос за себе каже: Ко једе моје тело и пије моју крв има живот вечни и ја ћу га васкрснути у последњи дан (Јн. 6, 57).

<sup>10</sup> Повеоцвѣтнѣи безсмртѣа раѣ, и красенъ вонстнии показася вси, древо жизни въ терѣ на глженное вогначальнѣше чревоносщи и раждающи (Минеј за децембар, 5. дан, јутрење, 4. песма канона, богородичен). Христовим рођењем разорено је непријатељство између Бога и човека, човек се истински причешћује рајским дрветом живота (Минеј за децембар, 24. дан, канон на повечерију, 6. песма).



Христос је приказан као дете будући да минијатура илуструје песму из службе Сретења у којој се он назива Младенцем. Он се као Логос родио од Бога Оца пре сваког времена, и његово рођење нема ни почетка ни свршетка, а као Богочовек родио се од Богородице у времену.<sup>11</sup> „Како да се не дивимо богочовечанском породици твојој, Пречиста? Без Оца си родила Сина телом, који се пре векова родио од Оца без матере, и ни на који начин он није претрпео промену, или стапање, или раздељење, него је сачувао у потпуности својства и једне и друге суштине“.<sup>12</sup> Христос је „првворождени“.<sup>13</sup> Првенац је онај који је рођен први, макар био и јединац. Јер реч првенац означава онога који се родио први, и ни најмање не указује на рађање других.<sup>14</sup>

Насупрот Христа налази се Адам (изван раја) са испруженом руком у ставу молитве. Иако минијатура илуструје 132. стих 118. псалма, за њено разумевање важна су и следећа четири стиха, односно њихово тумачење Атанасија Александријског (Великог), које делимично даје одговор за сликање Адама у стању плача и покајања. Он у тумачењу стихова 134—136 пише: *Близи и еретикъ и зловѣрнихъ, иже шклеветахце пришествија хѣа не прѣстахтъ . . . Прииди, рече, прииди адова. Нарѣкова вѣрнихъ*

<sup>11</sup> Сретење, јутрење, 3. песма канона, 1. тропар. И у другим песмама налазе се сличне идеје: *Еидите, видите, пакъ азъ велиъ богъ вашъ, прежде вѣкъ рожденный ш отца, и ш дѣвы въ послѣднѣмъ безъ мѣста зачатїица, и разрѣшившии грѣхъ праотца адова, тако челоуколюбецъ* (Субота месопустна, јутрење, ирмос 2. песме канона, и у суботу сиропустну на јутрењу, ирмос 2. песме канона).

<sup>12</sup> Октоих, догматик 3. гласа. Ми говоримо да је Богородица родила Бога, не сматрајући при том да је Божанство Логоса добило од ње почетак своје бићу, него држећи да је сам Бог Логос, који је пре векова ван сваког времена рођен од Оца, и беспочетно и вечно постоји са Оцем и Духом, у последње дане ради нашег спасења неизменљиво се оваплотио од ње и родио. Јер света дева није родила простог човека већ истинитог Бога, и не просто Бога већ Бога оваплоћеног, који с неба није донео тело, него је примио од ње једносусно тело с нашим и узео га у своју ипостас (Јован Дамаскин, *Migne, PG 94, 1028*). У Христу су два обличја: обличје Господа и обличје слуге; прво је по природи божанско, а друго по природи човечанско. Прво је вечно, друго временско; прво је од Оца, друго од Деве. Ово двоје је у њему једноме. Јер нити раздвајамо Бога Логоса од тела, нити знамо два Сина, и два Христа, него вечног Сина Божјег који се у последње време родио од Деве као потпуни човек. Јер као Отац који је родио — роди савршеног Сина, тако и сам једини Син и Логос Оца, желећи да потпуно спасе пропалог човека, постаде савршен човек (Атанасије Велики, *Migne, PG 26, 1256—1257*). О рађању Сина од Оца и Богородице уп. Кирило Јерусалимски, *Migne, PG 33, 705—708*; Рождество Христово, јутрење, 3. песма канона и многе друге црквене песме.

На почетку Псалтира с последовањем налази се Символ Атанасија Великог као и Кратко излагање вере од Атанасија Антиохијског и Кирила Александријског (у облику питања и одговора) у којима је укратко изложено православно учење о Св. тројници и личним својствима сваког лица.

<sup>13</sup> Реч првворождени значи првенац, прворођени, првобитни, почетни и др. При писању првог тропара треће песме канона на Сретење песник Козма Мајумски инспирисао се текстом из Кол. 1, 15, у коме се каже да је Логос рођен од Оца пре него што је било шта створено.

<sup>14</sup> Јован Дамаскин, *Migne, PG 94, 1161*.

танниѣ благодѣтѣнѣхъ. Рѣкѣхъ слъзѣхъ источи адамѣ за прѣстѣпленне...<sup>15</sup> Меѣутим, песме из службе у Недељу сиропусну (посвећена је изгнању Адама и Еве из раја) још ће више објаснити минијатуру у Минхенском псалтиру као и Адамово покајање.

Адам је сликан наг са листом преко бедара, што подсећа на његов грех због нарушења заповести божје.<sup>16</sup> Одеждею мѣ швелекѣ вси боготканною спасе, во ѡдежѣ, ѣкѣхъ благоотроченѣ: азѣ же твою престѣпихѣхъ заповѣдѣ... и нагѣ видѣхсѣ окаянный.<sup>17</sup> Пали Адам очекује да га оваплоћени и рођени Христос спасе од греха и поново уведе у рај: Одежды боготканнымъ совакохсѣ окаянный, твое божественное повелѣнїе преслѣшнѣхъ господи... и смоковнымъ листѣмъ... нынѣ швлекохсѣ... но во послѣднѣмъ лѣтѣ воплотивыйсѣ ѡ дѣвы, воззвавѣ мѣ введи пакѣ въ рай.<sup>18</sup>

Адам је сликан како седи наспрам раја и оплакује свој грех приказан његовом наготом. Он жели помиловање — приказује његова десна рука испружена ка Христу. Адамово мољење Христос је услишио и пружио му руку спасења. Гдѣде адамѣ прѣмѣ раю... но ш раю! ктолиѣ твоѣмъ сладости не наслаждѣсѣ. ктолиѣ не оузрю господа и вога моего и создателя... милостиве щедрый вопїю ти: помилуй мѣ падшаго.<sup>19</sup> Адам моли од свога творца — Христа — повратак у рај и да се удостоји да добије дрво живота: Раю всечестный, ... шѣмо мѣ листѣмъ твоимъ содѣтеля всѣхъ моли, врата ѡверсти ми ѣже престѣпленїемъ затворихѣ, и сподовитисѣ древа животнаго прѣати, и радости, вѣже преже въ тебѣ насладохсѣ.<sup>20</sup>

У Томићевом псалтиру, испод илустрације псалма 118, 131, такође је исписан текст из канона на Сретење као и у Минхенском псалтиру, али је минијатура другачије приказана. Христос је сликан са брадом у попрсју у сегменту неба како благосиља Адама. Није му пружио руку спасења као у Минхенском псалтиру. Богородица није на-

<sup>15</sup> V. Jagić, *Словѣнѣскаѣ псалѣтѣрь Psalterium Bononiense*, 601—602. Јован Златоуст у стиховима 132—136 види човеково удаљење од Бога због греха. Спасење ће донети Бог када се јави, он ће људе разрешити од робовања греху и злу, даће сва добра. Тумачење 118 псалма налази се у групи дела под *supra* (Migne, PG 55, 700—701).

Љубав божја према палом човеку показала се у оваплоћењу Бога Сина. Палом човеку био је потребан исправитељ, лишеном живота потребан је био оживотворитељ, затвореном у тами потребан је био долазак светлости, заробљеник је тражио откупитеља, роб ослободиоца. То је било довољно да побуди Бога да се оваплоти из љубави према човеку (Григорије Ниски, Migne, PG 46, 48).

<sup>16</sup> Уп. 1 Мој. 3, 7, 10—11.

<sup>17</sup> У суботу сиропусну на јутрењу, 6. песма канона, 1. тропар.

<sup>18</sup> У недељу сиропусну, на вечерњи, на Господи возвах, 2. стихира. Идаль... иногда славою безсмертїа швлеченѣ сїи, оуперциленїа кожѣ ѣкѣ смертнїи окаяннѣ обновлѣ... но ты человекѣлюбче, ѡ земли создавый мѣ, во благоотрочїю шволикїсѣ, работы вражїа спододе, и спаси мѣ (У недељу сиропусну, јутрења 1. стихира на хвалитне стихире).

<sup>19</sup> У недељу сиропусну на вечерњи, на Господи возвах, на слава; уп. на исти дан, на стиховље, на слава.

<sup>20</sup> У недељу сиропусну, на вечерњи, на Господи возвах, 3 стихира.

сликана.<sup>21</sup> Минијатура Минхенског псалтира много је ближа тексту песме канона на Сретење коју илуструје од сликара Томићевог псалтира. Илустрација у Минхенском псалтиру одаје сликара завидног богословског образовања који догматске идеје из црквених песама сажето преноси на слику.

## 5. ИЛУСТРАЦИЈА 23. ПСАЛМА — РУКЕ БОЖЈЕ СА ДУШАМА ПРАВЕДНИКА

Псалам 23 у Минхенском српском псалтиру илустрован је са две минијатуре: на fol. 33<sup>r</sup> илустровани су стихови 1—3: Васељена, земља и море са рајем и руком божјом са душама праведника, а на fol. 34<sup>r</sup> стих 10 илуструје Христово васкрсење (Силазак у ад).

Прва минијатура је насликана на целом листу рукописа и нема натписа. На златној позадини приказана је васељена, јајастог облика, окружена појасом плавог, усталасаног океана. На њеном горњем делу је рај са растињем и четири рајске реке. На врху је сегмент неба са руком божјом, која држи душе праведника — десет дечјих фигура. Петорица дечака, у првом реду, обучени су у беле кошуљице, а пет девојчица иза њих имају беле мараме на глави. Четири рајске реке се уливају у море које заузима средину васељене. У мору је као полуострво приказана земља, на којој седи њена персонификација, жена са рогом изобиља у левој руци. У мору се налазе острва, а сасвим на дну глава бика и двоглави орао. На доњем делу композиције насликан је стеновит планински пејзаж.<sup>1</sup> Минијатура илуструје прва три стиха 23. псалма.

За ову јединствену композицију, састављену из разних елемената. Ј. Штриговски не наводи паралеле. Ни данас, када је прикупљено далеко више материјала, није нам позната оваква сцена у целини, већ само њени детаљи. Тако је рука божја са душама праведних позната и у византијском и у српском сликарству. Представу четири рајске

<sup>21</sup> М. В. Щепкина, *Болгарская миниатюра XIV века. Исследование псалтыри Томича*, Москва 1963, 72, табла XVI.

<sup>1</sup> J. Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters*, XIX, 27—28, Tafel XI, Bild 25. Београдска копија садржала је идентичну минијатуру (М. Харисијадис, *Београдски псалтир*, Годишњак града Београда XIX, Београд 1972, 220—221). У руским псалтирима с минијатурама 23. псалам се илуструје сценама: Давид и Христос на небу или цар Давид испред Христа, Водолија, потоци и земљорадник, Силазак у ад и Анџео држи за руку персонификацију ада (Н. Н. Розов, *О генеалогии русских лицевых псалтирей XIV—XVI веков, Древне-русское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств XIV—XVI вв.*, Москва 1970, 240—241).

реке налазимо у Ватиканском Октатеуку (Vat. gr. 746) и у беседама Јакова Кокинофавског (Par. gr. 1208) у представама раја. Персонификација земље, античке Геје, чини део композиције која илуструје 148. псалм у припрати Леснова.<sup>2</sup>

По Д. Ајналову,<sup>3</sup> Е. Редину<sup>4</sup> и М. Харисијадис<sup>5</sup> на композицији је приказан рај. По Ајналову<sup>6</sup> рука божја са душама праведних унета је у минијатуру према речима 4. и 6. стиха 23. псалма: „У кога су чисте руке и срце безазлено, ко не изрече имена његова узалуд и не куне се лажно. Такав је род оних који га траже, и који су ради стајати пред лицем твојим, Боже Јаковљев“. Међутим, задовољавајући одговор о тематици, идеји и књижевном избору ове минијатуре у целини до сада у нашој стручној литератури није дат. У овом раду покушаћемо да дамо одговор на ова питања на основу натписа псалма и пророштва које он садржи, тумачења псалма 23, 1—6 и употреби 23. псалма у богослужењу Православне цркве.

*Натпис псалма.* У Болоњском псалтиру из прве половине XIII века, који садржи тумачење Атанасија Великог, 23. псалма има наслов: *Бъ единъ свѣотъ . О въскрсени глеть прѣчество . Бъ единъ во свѣотъ въскрсе гъ.*

Овај натпис, као и садржај стихова 7—10 послужили су за сликање друге минијатуре 23. псалма: Васкрсења Христовог, које је представљено Христовим силаском у ад.<sup>8</sup> Сам натпис не објашњава сликање прве минијатуре у Минхенском псалтиру. Да проблем буде већи, испод минијатуре која илуструје псалма 23, 1—3 није исписан текст који би је објаснио, као што постоје натписи испод многих минијатура који, махом, објашњавају суштину пророштва и уједно минијатуру дотичног псалма. Болоњски псалтир, поред тумачења Атанасија Великог за све псалме, садржи и његове натписе на што се пророштво односи. За псалма 23. пише: *ψαλμъ ѣг . прѣчество ѡ званни ѡзыкъ . и ѡ свѣршени*

<sup>2</sup> М. Харисијадис, *Београдски псалтир*, 221, 248.

<sup>3</sup> Д. В. Айналовъ, *Византійская живопись XIV столѣтія*, Записки Класическаго отдѣленія Русскаго археологическаго общества IX, Петроградъ 1917, 148—149.

<sup>4</sup> Е. К. Рѣдинъ, *Христiанская топографія Козмы Индикоплова по греческимъ и русскимъ спискамъ I*, Москва 1917, 119, рис. 97.

<sup>5</sup> М. Харисијадис, *Београдски псалтир*, 221.

<sup>6</sup> Д. Айналовъ, *Византійская живопись XIV столѣтія*, 149.

<sup>7</sup> V. Jagić, *Словѣнъская псалтѣрь Psalterium Bononiense, Vindobonae, Berolini, Petropoli* 1907, 103.

<sup>8</sup> J. Strzygowski, *Die Miniaturen*, XIX, 28—29, Tafel XI, Bild 26. Тако су ове стихове протумачили многи беседници у беседама на Силазак Христов у ад и Васкрсење: Епифаније Кипарски, Јевсевије Емески и др.

съпасаемиимъ.<sup>9</sup> У грчком псалтиру са тумачењем из XIII века манастира Русика на Атону, који се приписује Јевсевију Кесаријском, налази се натпис: „Пророчество о призванју народоѡ и совершенство спасае-  
мыхъ“.<sup>10</sup> Ова кратка реченица не даје директно одговор за сликање  
целе минијатуре 23. псалма.

Тумачење псалма 23, 1—6. Садржај првих шест стихова 23. псал-  
ма има целовиту идеју. Тумачење Атанасија Великог и Теодорита Кир-  
ског, чији су коментари махом преписивани у средњовековној Србији,  
дају садржај најважнијих идеја у 23. псалму. Стих 1. Господ је владар  
целе земље и свега што живи на њој, будући да је он творац свега.<sup>11</sup>  
Јевреји су мислили да он влада само Јудејом и да је чува. Међутим,  
он влада целом васељеном и свим живим створењима на њој.<sup>12</sup>

Стих 2. Земља је основана на морима. Ове речи више указују на  
божје промишљање о земљи него на њено стварање,<sup>13</sup> јер јој је дао  
влагу, утврдио је између мора<sup>14</sup> и напаја је мноштвом река.<sup>15</sup>

Стих 3. Ова гора није земаљски, већ небески Сион.<sup>16</sup> Неки под  
светим местима разумеју царство небеско.<sup>17</sup>

Стих 4. У кога су руке чисте, тј. ко ништа лоше није учинио, и  
ко има срце безазлено, тј. да није ништа рђаво помислио. У срцу се  
стварају намере, а руке их спроводе у дело. И ко се не куне лажно.<sup>18</sup>

<sup>9</sup> V. Jagić, *Psalterium Bononiense*, 5.

<sup>10</sup> Еп. Порфирија Успенског, *Первое путешествие въ авонскіе мо-  
настыри и скиты въ 1845 году*, часть I, отд. первое, Киевъ 1877, 102.

<sup>11</sup> V. Jagić, *Psalterium Bononsiensis*, 103 тумачење Атанасија Великог.

<sup>12</sup> Теодорит Кирски, *Migne*, PG 80, 1030. У Музеју Српске православне  
цркве у Београду чува се рукопис бр. 90 из XVI века, који садржи тумачење  
Теодорита Кирског, а не Јована Златоуста као што стоји у наслову рукописа.  
Златоустово тумачење на 23. псалма није сачувано. Тумачење Теодоритово је на  
листу 66<sup>v</sup> — 68<sup>r</sup> поменутог рукописа.

<sup>13</sup> *Migne*, PG 80, 1030.

<sup>14</sup> 1 Мој. 1, 9.

<sup>15</sup> Пс. 103 (104), 8—10.

<sup>16</sup> Теодорит Кирски, *Migne*, PG 80, 1030. Ту је насликано савршенство  
праведника (Јевр. 12, 22—24). Под гором у време цара Давида обично се разуме  
гора Сион (Пс. 2, 6; 47, 2—3; 73, 2; 77, 54, 68), а светим местом његовим назива  
се место где се налазила скинија или храм (Пс. 25, 8; 131, 5; 75, 3; 14, 1). Гору  
Сион Бог је изабрао за место свога становања на земљи.

Псалма 23. написао је цар Давид поводом преноса ковчега завета из дома  
Овид-Едомова на гору Сион (1 Днев. 13, 15—16 гл.). Први део псалма (стихови  
1—6) певан је за време преношења ковчега завета и даје слику људи који ће  
бити достојни да бораве на Гори Господњој. Други део (стихови 7—10) певала  
су два хора који су дочекали ковчег завета на вратима сионске тврђаве и хва-  
лили Бога.

<sup>17</sup> Зигабен, *Migne*, PG 128, 297—300. Зигабен преноси тумачење незна-  
тог писца. Он сам мисли да гора слика цркву као и свети престо са жртвеником.  
Ту се, по Зигабену, уједно даје слика какви треба да буду свештеници.

<sup>18</sup> Теодорит Кирски, *Migne*, PG 80, 1030—1032. У 4. стиху истичу се до-  
бра дела и чисте помисли који заједно доносе корист. Зле жеље биле су забра-  
њене 9. и 10. заповешћу Декалога.

Ко је душу своју устремио ка Богу,<sup>19</sup> жели да добије небеска блага.<sup>20</sup> По Атанасију Великом Христос је једини чист и без греха, јер није човека узалуд узео, него га је подигао на спасење вечно.<sup>21</sup>

Стих 5. Ко живи чисто (по стиху 4) добиће од Бога благослов и милост, који иду заједно и дају се људима по божјем човекољубљу.<sup>22</sup> И праведним људима је потребна божја милост и без ње се не може оправдати ни један живи човек.<sup>23</sup>

Стих 6. Христовим доласком на земљу, море и земља ће поверовати његовом учењу, народи ће напустити своје богове и потражиће Бога Јаковљевог. Пророк Давид је предсказао спасење васељене, будући да је Христос васкрсао и разрушио власт смрти и вазнео се на небо.<sup>24</sup> Неки мисле да је то род оних који траже да виде Бога лицем у лице<sup>25</sup> у будућем веку<sup>26</sup>.

У тексту псалма и тумачењу Атанасија Великог и Теодорита Кирског налазимо објашњење за сликање васељене, мора, земље и река на овој минијатури. Међутим, за приказ руке божје и раја код њих не можемо наћи целовито решење.

*Употреба псалма 23, 1—6 на богослужењу Православне цркве.* У досадашњим иконографским проучавањима ове минијатуре још ниједном није учињен покушај да се схвати и објасни њено значење у оквиру употребе овог псалма на богослужењу Православне цркве. Отуда се често тврдило да је ова илустрација прва три стиха 23. псалма Минхенског српског псалтира неуобичајена и нејасна. Поред читања у саставу катизме, цео 23. псалам чита се на Последовању пред причешће, док се само први стих овог псалма чита на опелу световњака. Пред примање евхаристијских дарова — залога васкрсења,<sup>27</sup> бесмртности<sup>28</sup> и отпуштања грехова<sup>29</sup> — читање 23. псалма, у којем се говори о чистоти мисли и дела оних који ће изаћи на гору Господњу и стати на светом месту његовом, указују на припремање за вечни жи-

<sup>19</sup> Уп. Пс. 25 (26), 1; 56 (57), 4; 143 (144), 8.

<sup>20</sup> Мт. 6, 19—21.

<sup>21</sup> V. Jagić, *Psalterium Bononiense*, 104.

<sup>22</sup> Теодорит Кирски, *Migne, PG 80, 1032*. По Атанасију Великом Христос се једино у слави Оца возвеличао и његову милост целом свету подарио (V. Jagić, *Psalterium Bononiense*, 104).

<sup>23</sup> Зигабен, *Migne, PG 128, 300*; уп. Пс. 142 (143), 2.

<sup>24</sup> Теодорит Кирски, *Migne, PG 80, 1032—1033*. По Атанасију Великом они траже да виде Христа, јер је Јаков дете моје које сам изабрао, каже пр. Исаија (V. Jagić, *Psalterium Bononiense*, 105).

<sup>25</sup> 1 Кор. 13, 12.

<sup>26</sup> Зигабен, *Migne, PG 128, 300—301*.

<sup>27</sup> Јн. 6, 54.

<sup>28</sup> Јн. 6, 51.

<sup>29</sup> Мт. 26, 26—28; Мк. 14, 22—24; Лк. 22, 19—20; 1 Кор. 1, 24.

вот.<sup>30</sup> При чему је гора Господња — небески Сион, а свето место — царство небеско, тј. рај.

У континуитету суштинског значења ове минијатуре најважније место заузима употреба првог стиха овог псалма на опелу световњака. Пошто тело спусте у гроб, архијереј или свештеник после земљом тело у облику крста говорећи први стих 23. псалма: „Господња је земља и што је на њој; васељена и све што живи на њој“.<sup>31</sup> Док се ковчег покрива земљом певају се тропари: „Са душама умрлих праведника својих, Спасе, упокој душу раба својега и чувај га у блаженом животу, који је у теби, човекољупче“.<sup>32</sup> „У покоју твоме, Господе, где сви свети твоји мир вечни налазе, упокој душу раба свога . . .“<sup>33</sup>

Садржај песама на опелу и јектеније допуњују значење минијатуре. У њима се исказују молбе Богу да умрлог упокоји са праведницима — илустровано руком божјом која држи душе,<sup>34</sup> обучене у белу одећу што је симбол њихове чистоте, и да их насели у рај, приказан са четири рајске реке и разним растињем.<sup>35</sup> На опелу се моли да Господ упокоји душу умрлог раба свога у месту светлом, у месту зеленила и свежине, где нема бола, туге и уздасања,<sup>36</sup> и уведе га у рај, где

<sup>30</sup> Уп. 1 Кор. 5, 7—8; 10, 21.

<sup>31</sup> Земља се меће на умрлог у знак покорности божанској заповести: „Земља си и у земљу ћеш отићи“ (1 Мој. 3, 9) (Л. Мирковић, *Православна литургија или Наука о богослужењу православне источне цркве*. Други, посебни део (свете тајне и молитвословља), Београд 1967<sup>г</sup>, 183—184).

<sup>32</sup> Први тропар на опелу који се више пута пева. „Са светима упокој, Христе, душу раба свога, тамо где нема туге ни болести, нити болног уздаха, него где царујеш ти и вечни живот“, кондак на опелу. „Упокој, Спасе наш, с праведницима раба свога и усели га у дворе своје (опело, 1. песма канона; уп. јектенију на опелу).

<sup>33</sup> Други тропар на опелу који се више пута пева.

<sup>34</sup> Душе праведних у руци божјој сликају се према речима из Премудрости Соломонових: „Душе праведних се налазе у руци божјој и неће их се коснути muka“. Овде је насликано блажено стање праведника као награда за њихова страдања за време живота на земљи. непријатељи су их мучили и убијали, али нису могли убити њихове душе, које су добиле награду у загробном животу и нико их не може избацити из руке божје (Јн. 10, 28—29) јер су под његовом заштитом (уп. Премуд. Соломонова 7, 16; Ис. 31, 6; Ак. 23, 46). Праведници су страдали на земљи ради славе на небу (уп. Рим. 8, 18), Бог ће их прославити на небу као што су они прославили име његово својим подвизима за време живота на земљи. Премудрост Соломонова 3, 1—9 чини једну паримију на вечерњи празника у част пророка, мученика, свештеноченика, преподобних, праведних, светих и др.

<sup>35</sup> Рај се слика као врт са дрвећем и рекама. Умрли се у рају освежавају у зеленилу траве и дрвећа, поред река (С. М. Кауфманп, *Handbuch der altchristlichen Epigraphik*, Freiburg im Breisgau 1917, 140, 199 и др.). О сликању раја и његовој симболици види код С. М. Кауфманп-а, *op. cit.*, 83, 135, 138—141, 199 ff., 272, 289.

<sup>36</sup> Возглас на опелу. О молитвама за мртве, службама и њиховој старини види: С. М. Кауфманп, *Handbuch der altchristlichen Epigraphik*, 75, 140, 145 ff.

хорови светих красотом у рају блистају и праведници сијају као светила.<sup>37</sup>

Аналогне представе руке божје која држи душе праведника у тематици опела покојника налазе се у две композиције у сликарству XIII века. У Богородичиној цркви у Студеници у спољашњој припрати, уз северни зид, изграђен је велики аркосолиј испод којег је гробница. Тешко оштећена фреска највероватније приказује опело краља Радослава, који је умро као монах Јован. Двојица анђела вероватно му прихватају душу. У врху сцене, у сегменту неба, је попрсје Христа раширених руку. Око одра је мноштво свештених и монашких лица, док један свештеник чита молитве из отворене књиге. У врх свода аркосолија насликана је *рука божја* с малим душама у виду повијене деце. Десно у луку стоји Симеон Немања а лево св. Сава који се моле Христу да обезбеди души покојника место у руци божјој.<sup>38</sup>

Друга сцена опела сликана је у Манасијевом летопису, преписаном око 1245. године. Минијатура приказује смрт Ивана Асена, сина цара Александра. Изнад сцене је натпис: † дшѡ праведных' (о)т (ни)нѣ въ рѣцѣ гѣи . † нѣсна врата и силы нѣсныѡ штверъзошѡ(сѡ) приѣти дшѡ носимѡ агѡломѡ ѡвана асѣнѣ цѣѣ сѣи великаго ѡва(на) александра цѣѣ. Поред одра су цар Иван Александар, патријарх и свештенство. Изнад сцене, у облику великог круга, насликан је рај, са отвореним вратима. Два анђела примају душу покојника из руку анђела, који је носи у рај. На врху сцене је сегмент неба из којег се појављује *рука божја* са душама праведника.<sup>39</sup>

У средњовековној књижевности се често при опису смрти помиње рука божја. Тако руски велики кнез Владимир (1015. године) „... сконча житіе свое в доврѣни вѣрѣ и почи с миромѣ, в роуцѣ вѣѣи дшю предавши... и сице гѡѡ и молѡсѡ бѡу, преда дшю свою с миромѣ агѡмѣ гѣмѣ и оуспе . праведныхъ во дшю въ роуцѣ вѣѣю соу' и мѣзда имѣ ѡ бѣа и строеніе имѣ ѡ вышнѡгѡ“.<sup>4</sup>

<sup>37</sup> Опело, непорочни тропари, 6. тропар... повратак даруј ми у небеско царство своје, у жељену домовину моју; па да будем опет житељ раја твога, Господе (опело, непорочни тропари, 4. тропар). И друге песме на опелу имају сличну садржину.

<sup>38</sup> Фреску је први објавио С. Мандић, *Два прилога о фрескама студеничке спољне припрате*, Зборник за ликовне уметности 2, Нови Сад 1966, 96—102, а иконографију је објаснио В. Ј. Бурѣћ, *Историјске композиције у српском сликарству средњега века и њихове књижевне паралеле*, Зборник радова Византолошког института XI, Београд 1968, 103—104, цртеж 9, сл. 23—24. По С. Мандићу фреска је сликана четрдесетих или педесетих година тринаестог века.

<sup>39</sup> I. Du j č ev, *Miniature Manasijevog letopisa*, Beograd 1965, сл. 2. На полећини истог листа приказана је слика Примање у рај душе умрлог Ивана Асена (I. Du j č ev, op. cit., сл. 3). У рају је Богородица, праведни Аврам, појани разбијник и дрвеће.

<sup>40</sup> С. Бугословский, *К литературной истории „Памяти и похвалы“ князю Владимиру*, Известия Отделения русского языка и словесности Российской академии наук XXIX, Ленинград 1925, 151—152; А. Г. Кузмин, *Русские летописи*



У монументалној композицији Страшног суда у катедрали у Владимиру из 1408. године, на своду западног лука, руски сликар Андреј Рубљов насликао је руку божју са душама праведника у облику повијене деце.<sup>41</sup> По В. Лазареву сликање руке божје на западном луку, као део композиције Страшног суда, представља произвољан распоред сликара, настао због недовољне проучености њеног сижеа. Он наводи примере у Кахрији цамији, цркви св. Апостола у Солуну и манастиру Манасији где рука божја са душама праведника представља самосталну тему.<sup>42</sup> Међутим, присуство руке божје у сцени Страшног суда, у непосредној близини хорава праведника, може се, несумњиво, објаснити једним саставом Кирила Александријског — Слово (реч) о исходу душе и о Страшном суду, у коме је наглашен контраст између блаженства праведника и мука грешника. Праведници су на небу — грешници у бездану. Праведници имају вечни живот — грешници смртну погинуће. Праведници су у *руци божјој* — грешници су са ђаволом. Праведници су са Богом — грешници са сатаном.<sup>43</sup>

Приказ руке божје са душама праведника<sup>44</sup> код Андреја Рубљова је у непосредној вези са Страшним судом. Међутим, сликар смрти и опела краља Радослава (монаха Јована) у Богородичиној цркви у Студеници и на минијатури опела Ивана Асена у Манасијевом летопису приказали су руку божју у вези са идејом да душе умрлих добију исту награду коју су добиле душе праведника које се налазе у руци божјој, у вечном блаженству. Ова идеја је присутна, преко руке божје са душама праведника и рајем, на минијатури у Минхенском псалтиру и у чину опела. Одмах после смрти човека долази суд,<sup>45</sup> који се назива посебни, на коме се души одређује удео (место) у загробном животу све до Страшног суда.<sup>46</sup> Место, куда одлазе душе праведника после посебног суда и њихово стање блаженства, називају се рајем,<sup>47</sup>

како извори по историји Древне Русије, Рязань 1969, 236. О смрти и предаји душе покојника у руке Бога у старим српским биографијама расправља В. Ј. Бурџић, *Историјске композиције у српском сликарству средњег века*, 108—114.

<sup>41</sup> Н. В. Покровскій, *Страшный судъ въ памятникахъ византийскаго и рускаго искусства*, Труды VI археологическаго съѣзда въ Одессѣ III, Одесса 1887, 311, таб. 7; В. Н. Лазарев, *Андрей Рублев и его школа*, Москва 1966, 122, табла 72. Поред руке божје са душама праведних сликан је медаљон пророка Исаије и цара Давида.

<sup>42</sup> В. Н. Лазарев, *О некоторых проблемах в изучении древнерусского искусства*, у: В. Н. Лазарев, *Русская средневековая живопись*, Москва 1970, 307.

<sup>43</sup> Текст Слова Кириловог доноси Н. В. Покровскій, *Страшный судъ*, 364.

<sup>44</sup> Даје слику њиховог блаженства у рају.

<sup>45</sup> Јевр. 9, 27; уп. 2 Кор. 5, 10; Откр. 20, 12—13.

<sup>46</sup> Уп. Јн. 14, 2—3; 17, 24.

<sup>47</sup> Лк. 23, 43. У рају праведници чекају дан општег суда и васкрсења. Небо се назива рајем (Лк. 23, 43; 2 Кор. 12, 2, 4).

царством божјим,<sup>48</sup> домом Оца небеског,<sup>49</sup> крилом Аврамовим<sup>50</sup> и небеским Јерусалимом<sup>51</sup>. Потпуну награду и блаженство душе ће добити после Страшног суда.

Рука божја са душама праведника приказивана је на фрескама као засебна композиција или у саставу других композиција са којима је по идеји везана. Она се налази поред три анђела на јужном своду припрате у Богородици Перивлепти (Св. Клименту) у Охриду из 1295/96. године,<sup>52</sup> у припрати параклиса Кахрије џамије у Цариграду, на темену лука између две сцене: Анђео убија Асирце испред Јерусалима и Арон и његови синови служе испред жртвеника,<sup>53</sup> у цркви Св. Апостола у Солуну, око 1315. године,<sup>54</sup> у манастиру Грачаници, између 1318—1321. године, у кругу крстастог свода средњег дела припрате, у композицији Страшног суда. На источном делу је Свети Дух, а у остала три поља свода сликани су анђели, у св. Николи Болничком у Охриду из 1335. године,<sup>55</sup> у цркви Успења на Волотовом пољу код Новгорода из 70—80. година XIV века<sup>56</sup> и у припрати манастира Манасије из 1418. године поред Недреманог ока.<sup>57</sup> Будући да представе руке божје са душама праведника у наведеним црквама имају различити иконографски смисао, зависно од функције места у цркви где је сликана и композиција у чији идејни састав улази, о њима ћу расправљати на другом месту. Иконографија минијатуре у Минхенском псалтиру разликује се од представа руке божје на фрескама.

Симболика оличења земље, које је приказано у облику жене која седи на полуострву, овде индиректно, а воловске главе и дво-

<sup>48</sup> Лк. 13, 28—29; Мт. 6, 33; 1 Кор. 15, 50.

<sup>49</sup> Јн. 14, 2.

<sup>50</sup> Лк. 16, 22.

<sup>51</sup> Јевр. 12, 22; Гал. 4, 26.

<sup>52</sup> П. Миљковић-Пепек, *Делото на зографите Михаило и Еutihиј*, Скопје 1967, 50, 81. О сликању руке божје види: К. Wessel, *Hand Gottes*, *Reallexikon zur byzantinischen Kunst II*, Stuttgart 1971, 950—962; *Lexikon der christlichen Ikonographie 2*, Rom, Freiburg, Basel, Wien 1970, 211—214.

<sup>53</sup> P. A. Underwood, *The Frescoes at the Kariye Camii*, *Dumbarton Oaks Papers 11*, Cambridge 1957, 186, fig. 18. Сачуван је фрагмент повијених душа и део сегмента неба.

<sup>54</sup> A. Xingopoulos, *Thessalonique et la peinture macédonienne*, Athènes 1955, 51—52, pl. 18, 1. Он сматра да се рука божја овде први пут јавља и да је њена иконографија настала у Солуну. Међутим, фреска у Богородичиној цркви у Студеници настала је четрдесетих или педесетих година тринаестог века.

<sup>55</sup> П. Миљковић-Пепек, нав. дело, 81.

<sup>56</sup> В. Н. Лазарев, *Древнерусские мозаики у фрески XI—XV вв.*, Москва 1973, 60, ил. 362. Са обе стране руке божје лете два анђела носећи у руци по душу у облику детета да би их присајединили душама праведника.

<sup>57</sup> С. Станојевић, Л. Мирковић, Б. Бошковић, *Манастир Манасија*, Београд 1928, 48—49, табла XVIII, 2; С. Томић — Р. Николић, *Манасија*, Београд 1964, 56, сл. 12—13; В. Ј. Бурнић, *Ресава*, Београд 1963, сл. 26. Поред руке божје су цар Давид и Соломон, који држи свитак са речима: „Душе праведних су у руци Божјој“ (С. Томић — Р. Николић, *Манасија*, 56, сл. 17).

главог орла у води мора, овде директно, потврдиће тумачење да је минијатура Минхенског псалтира сликана према употреби на чину опела. Оличење земље<sup>58</sup> — сликано у вези са прва два стиха 23. псалма — прешло је из античке у хришћанску уметност. По хришћанском схватању све што је узето из земље треба да се у њу врати, па је земља приказивана на надгробним споменицима и саркофазима.<sup>59</sup> Ту идеју садржи и опело: Ти си, Господе, једини бесмртан; створио си и саздао човека, а ми смо земни, од земље саздани, и у земљу ћемо отићи, као што си ти, Створитељу мој, заповедио и рекао: „Земља си, и у земљу ћеш отићи“ — камо сви ми људи одлазимо.<sup>60</sup>

Глава вола у води мора (ту не живи) сликана је, највероватније, са идејом да покаже да је представа на минијатури везана за смрт људи. По Физиологу, средњовековном делу о симболима животиња и птица, во је у служби човеку. У срцу своме је безлобан, све добро мисли . . . Мирише земљу и вапије из срца: Слава теби, владико Господе, који нас створи од земље, и опет ћемо у земљу поћи . . . Тако и ти, човече, зашто мрзиш пријатеља свога, сети се да си од земље, да ћеш опет у земљу поћи, слави Бога за грехе своје и помоли се Богу. Ако мрзиш пријатеља, душу погубљујеш и у омрази ћеш остати.<sup>61</sup>

Двоглави орао сликан је у води мора. Он је симбол физичког и духовног обновљења, бесмртности, васкрсења и заједнице с Богом.<sup>62</sup> По Физиологу, орао је цар летећим створењима. Дobar је, сто година живи без бриге и, остаривши, оболи, заливају му се очи и он не може ловити. И вине се у небеску висину, дође на рајско језеро на истоку и опет падне на чист камен, те седи осам дана на камену и спадне му сва болест на камену. И опет се купа у рајском језеру три пута на дан,

<sup>58</sup> Сликано је у припрати манастира Леснова 1349. године као илустрација 148. псалма (N. Okunev, *L'art byzantin chez les Slaves II*, Paris 1930, 239—242; С. Радојчић, *Лесново*, Београд 1971, сл. 32).

<sup>59</sup> Н. В. Покровскій, *Ипатъевская лицевая псалтирь 1591 года*, Хришћанское чтение II, 1883, 625. О сликању земље на саркофазима види: Erdle, *Reallexikon für Antike und Christentum V*, Stuttgart 1962, 1174—1176; *Lexikon der christlichen Ikonographie 1*, Rom, Freiburg, Basel, Wien 1968, 657—659.

<sup>60</sup> Опело световњака, икос; уп. 5. тропар на „Благословен јеси . . .“.

Оличење земље и мора слика се у композицијама Страшног суда јер ће земља и море избацити из себе све што су појеле рибе и звери, сва човечија тела која нису живот завршила природном смрћу (Н. В. Покровскій, *Страшный судъ*, 310; В. Р. Петковић, *Неки антички мотиви у старом животису српском*, Bulićev zbornik, Zagreb, Split 1924, 473—475; D. Milošević, *The Last Judgment*, Recklinghausen 1964, 69—71).

<sup>61</sup> Физиолог. Слово о ходешим и летећим створењима. Са српскословенског превео Б. Трифунковић, Пожаревац 1973, 16—17.

<sup>62</sup> Уп. Ис. 40, 31; Пс. 102 (103), 5. Орао са венцем у кљуну сликан је на хришћанским саркофазима и гробним капелама (Adler, *Reallexikon für Antike und Christentum I*, Stuttgart 1950, 91—94; *Lexikon der christlichen Ikonographie 2*, (1968), 70—76). Симболику орла, слично Физиологу, даје Августин (Migne, *PL 37*, 1323 sq.; уп. псеудо Епифанија (Migne, *PG 43*, 523).

седи наспрам сунца и када се разгреје од сунца, тада му се очисте очи и буде као млад...<sup>63</sup>

Васељена је на илустрацији 23. псалма приказана јајастог облика окружена океаном.<sup>64</sup> Тако су је замишљали Византинци и западни Европљани у средњем веку.<sup>65</sup> Земља овалног облика сликана је у рукопису св. Хилдегарде »Scivius« из XII века, који се чува у Библиотеци у Визбадену. Овај облик земље објашњава се њеним трећим виђењем.<sup>66</sup>

На горњем делу минијатуре 23. псалма у Минхенском псалтиру приказан је рај са дрвећем и четири рајске реке. Рај са дрвећем (без четири рајске реке и руке божје) сликан је у ватиканском грчком рукопису Хришћанске топографије Козме Индикоплова,<sup>67</sup> на минијатури псалтира Библиотеке Барберини из XI века,<sup>68</sup> као и у Октатеуху Ватиканске библиотеке (Vat. gr. 746)<sup>69</sup> и др. Рај са четири рајске реке и растињем (без Руке Божје са душама умрлих праведника) сликан је на минијатури у Ватиканском Октатеуху (Vat. gr. 746),<sup>70</sup> као и у беседама Јакова Кокинофатског из XII века из Националне библиотеке у Паризу (Pг. gr. 1208).<sup>71</sup>

У Минхенском псалтиру велики празници су приказани као илустрације одређених псалама чији се стихови читају као делови псалма изабраног, чине антифоне или прокимене на ове празнике, или их је Атанасије Велики протумачио да садрже ова пророштва. Тако је псалам 8,3 илустрован композицијом Цвети<sup>72</sup> будући да стихови 2—4 чине део псалма изабраног. Псалам 18,5—6 приказује Силазак св. Духа на апостоле,<sup>73</sup> јер стихови 2—3 и 5 чине први антифон, а стихови 2,5 и 8 чине део псалма изабраног. Псалам 44,15 илустрован је сценом Ваведенја,<sup>74</sup> јер стихови 11, 13—16, 18 и 33 чине псалам изабрани на овај праз-

<sup>63</sup> Физиолог. 7.

<sup>64</sup> Е. К. РѢдинъ, *Хришћанская топографія Козьмы Индикоплова*, 110—114, 119; Д. В. Айналовъ, *Эллинистическія основы византійскаго искусства*, 26, 215—217.

<sup>65</sup> Е. К. РѢдинъ, *Хришћанская топографія*, 110—125, рис 90—97 даје опис васељене и земље на минијатурама у старим рукописима.

<sup>66</sup> Д. Айналовъ, *Византійская живопись XIV столѣтія*, 149. Рука божја са душама праведника овде није сликана као ни оличење земље.

<sup>67</sup> Е. К. РѢдинъ, *Хришћанская топографія*, 109; Д. Айналовъ, *Эллинистическія основы*, 215, рис. 45. Верници (праведници) се упоређују са плодним дрвећем (Пс. 1, 3; Јер. 17, 18) или са заливеним вртом коме извор воде не пресушује (Ис. 58, 11).

<sup>68</sup> Д. Айналовъ, *Эллинистическія основы*, 216, рис. 46.

<sup>69</sup> Ibid., 217, рис. 47.

<sup>70</sup> Ibid., 217, рис. 48. Четири рајске реке описане су у Библији (1 Мој. 2, 8—14). Бог ће земљу преобразити у едемски врт (Јез. 36, 35).

<sup>71</sup> А. Grabar, *La peinture byzantine*, Genève 1953, 180.

<sup>72</sup> J. J. Strzykowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters*, 22—23, Taf. VIII, Bild 17.

<sup>73</sup> Ibid., 25—26, Taf. IX, Bild 22.

<sup>74</sup> Ibid., 31, Taf. XV, Bild 32.

ник. Псалам 46, 6—7 приказан је композицијом Вазнесења Христовог,<sup>75</sup> будући да стихови 2—4 и 6 чине део псалма изабраног, а стихови 2—3 и 6 чине први антифон. Псалам 65, 2—3 илуструје Успење Богородице,<sup>76</sup> јер стих 2 чини део псалма изабраног. Псалам 67, 2—3 приказује Васкрсење Христово<sup>77</sup> (Силазак у ад), будући да стихови 2—4 чине трећи антифон на Ускрс. Псалам 77, 6 приказује Рођење Христово,<sup>78</sup> јер стих 11 је део псалма изабраног. Псалам 88, 13—14 илустрован је Преображењем Христовим,<sup>79</sup> будући да су стихови 12—13 и 16 део псалма изабраног, стих 13 је прокимен на јутрењу, а стихови 16—17 су причастан на литургији. Псалам 113, 3—4 има минијатуру Крштење Христово,<sup>80</sup> јер стихови 1—3 и 5 чине други антифон на литургији, а стих 3 је прокимен на јутрењу. Псалам 131, 8—9 приказан је минијатуром Рођења Богородице,<sup>81</sup> будући да стихови 1—2, 6, 11 и 13 чине део псалма изабраног. Под утицајем употребе неког од псалама на богослужењу сликане су и многе друге минијатуре у Минхенском псалтиру.

Како су велики празници (као и неки други) у Минхенском псалтиру илустровани минијатурама према употреби тих псалама на богослужењу, тако је и садржај прве минијатуре 23. псалма сликан према употреби на опелу световњака. Ту је изражена идеја да умрли треба да добије исту награду коју су добили праведници — приказани у руци божјој — и да буду у рају. Сликање главе вола говори о смрти људи, док је сликањем двоглавог орла изражена идеја бесмртности, васкрсења и обновљења. Сви остали делови минијатуре илуструју прва три стиха 23. псалма.

## IKONOGRAPHISCHE UNTERSUCHUNGEN DES MÜNCHNER SERBISCHEN PSALTERS

JANKO RADOVANOVIC

### 1. *Illustration der Dogmatik des Pentechos*

Im Serbischen Psalter, der in Serbien im letzten Viertel des XIV. Jahrhunderts abgeschrieben wurde und jetzt in der Staatsbibliothek in München (Cod. Slav. 4) aufbewahrt wird, befindet sich auf Fol. 227<sup>r</sup> eine ungewöhnliche Miniatur mit vier Szenen. Das sind: Übergang der Juden über das Rote Meer,

<sup>75</sup> Ibid., 32—33, Taf. XVI, Bild 34.

<sup>76</sup> Ibid., 40, Taf. XXII, Bild 49.

<sup>77</sup> Ibid., 40—41, Taf. XXIII, Bild 50.

<sup>78</sup> Ibid., 43, Taf. XXV, Bild 54.

<sup>79</sup> Ibid., 49—50, Taf. XXX, Bild 67.

<sup>80</sup> Ibid., 58—59, Taf. XXVII, Bild 87.

Mariä Verkündigung, Geburt Christi und der nicht brennende Brombeerstrauch.

Diese Miniatur im Münchner serbischen Psalter ist keine Kompilation verschiedener Texte, wie man dachte, sondern eine Illustration der Dogmatik der »fünften Stimme« aus dem Oktoechos (die betreffenden Teile sind am Rande vermerkt), der am Sonnabend in der grossen Abendmesse gesungen wird und von Joannes Damaskenos verfasst wurde. In der Mitte der Miniatur ist das Rote Meer als Urbild der Gottesmutter dargestellt — eine Illustration des anfänglichen Dogmatiksatzes: »Im Roten Meer wird manchmal das Bild der göttlichen Braut gezeichnet«. Die Gottesmutter sitzt auf dem Thron, der ihr Symbol ist. Rechts von ihr ist der Prophet Moses, links Erzengel Gabriel, als Vollstrecker der göttlichen Macht, laut dem Text der Dogmatik: »Dort zerteilte Moses das Wasser, hier dient Gabriel dem Wunder«. Moses »zerteilte das Wasser« des Roten Meeres während der Flucht des jüdischen Volkes aus Ägypten (2. Mos. 6, 21 — dieses Moment ist nicht dargestellt, insofern es seine erhobene Hand nicht symbolisiert). Erzengel Gabriel ist im Neuen Testament »Diener des Wunders«, indem ihn Gott beauftragte, der Gottesmutter das Geheimnis der Errettung des Menschen durch die Fleischwerdung des Logos zu verkünden. Moses' Wunder der »Entzweiteilung des Roten Meeres« war das Urbild der Fleischwerdung Christi, was in der Miniatur mittels der Verkündigungsszene dargestellt ist. Als Gegensatz zum Übergang der Juden steht das neutestamentarische Begebnis der Geburt Christi, das der Dichter der Dogmatik mit den Worten zum Ausdruck brachte: »Dort überschritt das Volk Israels die Meerestiefe ohne nass zu werden, und hier gebar die Jungfrau Christus ohne Samen«; der Maler der Miniatur hat in seiner gewandten Komposition die Analogie dieser beiden Begebnisse besonders hervorgehoben. Der Übergang der Juden über das Rote Meer ist das Urbild der Geburt Christi durch die Gottesmutter. Das Rote Meer hatte sich nur einmal zum Übergang des jüdischen Volkes entzweigeteilt, und Gott hat sich nur einmal verkörpert und von der Gottesmutter geboren worden, die Jungfrau geblieben ist, wie dies der Dichter der Dogmatik beschreibt: »Nach dem Übergang des Volkes Israels war das Meer sofort wieder ungangbar, und die Unbescholtene, nachdem sie Christus gebar, blieb unbeschädigt«. Das »Ungangbare« des Roten Meeres ist das Urbild der »Unbeschädigtheit« und Reinheit der Gottesmutter nach der Geburt des Sohnes. Dies hat der Miniaturist mit den drei Sternen auf Stirn und Schulter der Gottesmutter, in der Szene der Geburt Christi und der thronenden Maria veranschaulicht. Unterhalb der Szene ist der nicht brennende Strauch dargestellt, als Illustration des Textes aus der Dogmatik: »Jener der ist und seit jeher besteht, erschien als Mensch, Gott, erbarme Dich unser«. (Dies entspricht auch dem 2. Buch Moses, 3, 14.) Von der Gottesmutter wurde zeitlich jener geboren, der als Logos vor allen Zeiten besteht. Der nicht brennende Strauch ist das Urbild Christi Geburt, die Flamme im Strauch das Symbol seiner göttlichen Natur.

Die Grundidee dieser Miniatur bezieht sich auf den ersten Erdengang Christi. Gott, der Moses die Macht gegeben hat, das Rote Meer entzweizuteilen und ihm als nicht brennender Strauch erschien, ist der Sohn Gottes, der sich verkörperte — dargestellt in der Verkündigungsszene, und als Gottmensch von der Gottesmutter geboren wurde — dargestellt in der Szene der der Geburt Christi.

## 2. Miniatur »Christus führt Adam und Eva ins neue Leben zurück«

Auf der letzten Miniatur im Münchner serbischen Psalter (Fol. 229<sup>v</sup>) ist die thronende Gottesmutter dargestellt. Auf ihrem Schosse hält sie Christus Emmanuel, der mit der rechten Hand Adam, und mit der linken Eva aus dem Grabe emporhebt. Oberhalb der Miniatur ist der entsprechende Text des Kirchenlieds, das Sonntags in der Frühmesse gesungen wird. Unterhalb die Inschrift: ADAM UND EVA WERDEN INS LEBEN GELEITET. Der Text des Kirchenlieds weist auf den Inhalt der Komposition hin, doch erklärt er ihn nicht ganz. Die Grundidee, eine Symbolik des Alttestamentarischen und Neutestamentarischen — Adam und Christus, Eva und Maria — kann auch durch andere Texte gedeutet werden.

Diese Miniatur ist durchaus ungewöhnlich. Da sind einige Details, die in den Szenen von Christi Höllengang zu finden sind. Adam und Eva werden aus dem Höllengrab herausgeführt, aber stat Christus-Sieger mit dem Kreuz in der Hand ist hier das Christuskind im Schosse der thronenden Mutter dargestellt. In der mittelalterlichen Kunst war es gebräuchlich zu veranschaulichen, wie Christus durch seinen Höllengang Adam und Eva von der Erbsünde loslöste, während die Miniatur im Münchner Psalter dies dem erst geborenen Christuskind zuschreibt.

Als Gegensatz zum sündigen und ungehorsamen Adam steht der gehorsame Christus — der zweite Adam. Als Gegensatz zur ungehorsamen Eva, die neue Eva — Maria. Mit der Darstellung von Christus Emmanuel in der Miniatur will gesagt werden, dass die Gottesmutter den Sohn gebar, der Adam und Eva wieder aufleben liess. Diese Idee ist am klarsten in den Kirchenliedern vor- und zum Weihnachtsfest betont. Christus hebt mit beiden Händen Adam und Eva aus dem Grabe, führt sie hinaus aus der Hölle, befreit sie von Sünde und Tod, um durch sie das ganze Menschengeschlecht unsterblich zu machen. Von Adam bis zur Geburt Christi herrschten über dem Menschengeschlecht Hölle und Sünde, der neugeborene Emmanuel ist aber dessen Erlöser.

## 3. Christus schuf Adam

Als zweite Miniatur des 118 Psalms im Münchner serbischen Psalter (Fol. 157<sup>r</sup>) ist die Szene dargestellt, wie Christus Adam erschaffen hat, als Illustration von Vers 73, mit entsprechender Inschrift.

Indem er drei dreieckige Segmente im runden Heiligenschein Christi malte, hat der Maler die christliche Lehre von Gott als seinem Wesen nach Einem, doch Dreifaltigem zum Ausdruck gebracht. In der Erläuterung zum 118 Psalm, Vers 73 in der Handschrift Vindob. gr. No 311 aus dem XIII. Jahrhundert (von den gebräuchlichen Deutungen abweichend) steht geschrieben: »Warum sagte der Prophet nicht deine Hand, sondern deine Hände? Von Gott Vater, Sohn und dem heiligen Geist ist die Rede, denn Gott Vater sagte zum Sohn: wir wollen den Menschen erschaffen. Der Sohn und der hl. Geist schufen und belebten alles, daher wurde durch die Hände Gottes der Mensch erschaffen. Der Autor deutet die Worte aus dem 1. Buch Moses, 1, 26: »Gott sagte: schaffen wir den Menschen. Höre, o Jude, die Gewalt der Worte, denn mit ihm war der Sohn, den wir predigen, und der hl. Geist, dem wir huldigen.«

Das Wort »schaffen wir« verweist auf die Dreifaltigkeit Gottes, »nach dem Abbild« auf die Einheit (Unteilbarkeit) der Gottheit. In einigen Kirchenliedern des Oktoechos steht geschrieben, dass den Menschen die hl. Dreifaltigkeit schuf. Im Credo wird Gott Vater der Schöpfer genannt, durch den Sohn ist alles entstanden, und der hl. Geist belebt alles.

Der Maler der Miniatur im Münchner serbischen Psalter hat Christus als den Schöpfer Adams dargestellt. Er ist bartlos — so wird Gottes Weisheit, oder der Sohn Gottes vor seiner Menschwerdung gemalt. Weisheit ist eine der Eigenschaften Gottes und gehört allen Verkörperungen der hl. Dreifaltigkeit. Wenn das Wort Weisheit als Eigenname gebraucht wird, so versteht man darunter Christus (1. Kor. 1, 23—24). Solcherweise haben die Weisheit auch die Kirchendichter gedeutet; sie erwies sich in der Weltschöpfung (Hiob 26, 3; 37, 16; 38, 4—6; Ps. 91, 5; 93, 9; 103, 24; 135, 5). Laut etlichen Gesängen der orthodoxen Kirche schuf Christus-Weisheit die Welt (und den Menschen) und wird daher als der Schöpfer Adams dargestellt. Aber die drei dreieckigen Segmente im Heiligenschein Christi äussern die Lehre der orthodoxen Kirche, wonach alle drei Verkörperungen der hl. Dreifaltigkeit an der Beratung über die Erschaffung Adams teilgenommen hatten. Dort wo eine der Verkörperungen der hl. Dreifaltigkeit dargestellt oder anwesend ist, sind auch die beiden anderen zugegen (vergl. Athanasios den Grossen, Ad Serap. Epist. 1, 1; Joannes Damaskenos, Migne, PG 94, 928—929). Christus berührt Adam mit seinem Finger, da er ihn mit seinen Händen erschaffen hatte. Adam befindet sich im Paradies, denn Gott hatte ihn nach der Schöpfung ins Paradies geführt.

#### *4. Christus der Erstgeborene Gottes und die Gottesmutter reichen Adam die Hand zur Errettung*

Die dritte Miniatur des 118 Psalms im Münchner Psalter (Fol. 160<sup>r</sup>) illustriert den 132. Vers. Die Inschrift unter der Komposition ist dem dritten Gesang des zum Fest der Einführung Christi in den Tempel gesungenen Kanon entnommen.

Der Autor erörtert diese Miniatur als Komposition voll alttestamentarischer Urbilder von neutestamentarischen Begebnissen. Die Gottesmutter sitzt auf dem Thron — ihrem Symbol. Sie ist der Thron des Himmelskönigs und des Sohnes Gottes, er thront dort als Gott-Mensch. Die Bäume insum die Gottesmutter vergegenwärtigen das Paradies — ebenfalls ihr Symbol. Das Paradies war wegen der Sünde der Ureltern verschlossen, doch der Herr öffnete ihn wieder durch seine Geburt. Der Baum mit den Früchten stellt den Lebensbaum dar, den der Herr inmitten des Paradieses gepflanzt hatte. Der Lebensbaum ist das Urbild Christi und der Nahrung, die Christus gibt. Christus ist als Kind dargestellt, denn die Miniatur illustriert den Kanon, wo er »Kind« genannt wird. Als Logos wurde er von Gott Vater vor allen Zeiten geboren und seine Geburt ist ewig, doch als Gott-Mensch gebar ihn die Gottesmutter zeitlich. Christus ist der Erstgeborene auch von Gott Vater und als Gott-Mensch Erstgeborener der Gottesmutter. Das Wort Erstgeborener weist keineswegs auf das Gebären noch Anderer hin (Joannes Damaskenos, Migne, PG 94, 1161). Die Geburt Christi von Gott-Vater und der Jungfrau wird in der Dogmatik des Pentechos besungen: Wie könnten wir deine gottmenschliche



Niederkunft nicht bewundern, du Reine? Ohne Vater hast du den Sohn leiblich geboren, der vor allen Zeiten vom Vater mutterlos geboren wurde, und der keinerlei Wandlung oder Verschmelzung oder Teilung erlitten, sondern die Eigenschaften der einen und der anderen Natur erhalten hat.

Gegenüber Mariä und Christi steht Adam ausserhalb des Paradieses, die rechte Hand betend ausgestreckt. Obwohl die Miniatur Psalm 118, Vers 132 illustriert, sind für ihr Verständnis (ausser dem genannten Kanon) die folgenden vier Verse des Psalms, beziehungsweise deren Deutung durch Athanasios dem Grossen wichtig, welche eine teilweise Antwort für die Darstellung Adams, wie er weint und bereut, ergibt. Die Gesänge aus der Messe, die der Vertreibung von Adam und Eva aus dem Paradies gewidmet ist, werden diese Miniatur übrigens vollkommen erklären.

Adam ist nackt, mit dem Feigenblatt am Oberschenkel dargestellt, was an seine Sünde wegen Zuwiderhandlung gegen Gottes Gebot erinnert. Der gefallene Adam erwartet, dass ihn der Mensch gewordene und geborene Christus von der Sünde erlöse und wieder ins Paradies führe. Er steht dem Paradies gegenüber, aus dem er vertrieben ist, und beweint seine Sünde — veranschaulicht durch seine Nacktheit und die Verhüllung mit dem Feigenblatt. Er bittet um Begnadigung — dargestellt durch seine rechte, in der Richtung zum Christus ausgestreckte Hand. Adam bittet Christus um die Rückkehr ins Paradies und des Lebensbaums würdig erachtet zu werden. Der Autor bestätigt diese Deutung durch Zitate aus Kirchenliedern und Texte der hl. Kirchenväter.

##### 5. *Illustration von Psalm 23 — Die Hand Gottes mit den Seelen der Gerechten*

Psalm 23 ist im Münchner Psalter mit zwei Miniaturen illustriert: auf Fol. 33<sup>r</sup> sind die Verse 1—3 illustriert: Weltall, Erde, Meer mit dem Paradies und der Hand Gottes mit den Seelen der Gerechten, und auf Fol. 34<sup>r</sup> die Auferstehung Christi (Höllengang). D. Ajnalov, E. Redin und M. Harisjadis sind der Meinung, dass auf dieser einzigartigen Komposition das Paradies dargestellt sei. Laut D. Ajnalov wurde die Hand Gottes mit den Seelen der Gerechten in die Miniatur im Sinne der Verse 4 und 6 des Psalms 23 eingefügt. Eine zufriedenstellende Antwort inbezug auf die Thematik, Idee und literarische Quelle dieser Miniatur wurde, jedoch, in Gänze bisher noch nicht gefunden. Der Autor suchte eine Antwort auf diese Fragen in der Inschrift des Psalms und der Prophezeiung die er enthält, sowie auf Grund der Deutung von Psalm 23, 1—6, und seiner Anwendung beim Gottesdienst.

*Inschrift des Psalms:* »An einem Samstag. Von der Auferstehung spricht die Prophezeiung. An einem Samstag wird der Herr auferstehen«, lautet die Inschrift des Psalters von Bologna, die zum Malen der zweiten Miniatur (Auferstehung Christi) im Münchner serbischen Psalter gedient hat. Unter der Miniatur, welche die ersten drei Verse im Münchner Psalter illustriert, befindet sich keine Inschrift, die sie erläutern würde. Im Psalter von Bologna, sowie im griechischen Psalter aus dem Panteleimon-Kloster auf Athos, befindet sich eine Inschrift mit der Anmerkung worauf sich die Prophezeiung im Psalm 23 bezieht: »Prophezeiung von der Beschwörung des Volkes und von der Vol-

lkommenheit der Erlösten«. Dieser kurze Satz gibt keine Antwort inbezug auf die Malweise der Miniatur zum 23 Psalm.

*Deutung des Psalms 23, 1—6.* Dem Inhalt der ersten sechs Verse liegt eine einheitliche Idee zugrunde. Die Erläuterungen des Athanasios von Alexandrien und des Theodorit von Kyros, welche im mittelalterlichen Serbien hauptsächlich abgeschrieben wurden, geben den Inhalt der wichtigsten Ideen im Psalm 23. Bei ihnen finden wir eine Erklärung für die Darstellung von Weltall, Erde, Meer und Fluss auf der Miniatur. Für die Darstellung der Hand Gottes und des Paradieses können wir, jedoch, bei ihnen keine einheitliche Lösung herausfinden.

*Anwendung von Psalm 23, 1—6 beim Gottesdienst der orthodoxen Kirche*  
In den bisherigen Untersuchungen dieser Miniatur wurde der Versuch noch nicht unternommen, ihren Sinn an Hand der Anwendung des Psalms beim Gottesdienst zu erklären. Neben dem Lesen im Gefüge des Katechismus, wird der ganze Psalm 23 vor der Kommunion, und nur der erste Vers bei der Totenmesse für Laien gelesen. Vor Annahme der eucharistischen Gaben — Pfand der Auferstehung, Unsterblichkeit und Sündenerlass — weist das Lesen des Psalms, in welchem von der Reinheit der Gedanken und Taten jener die Rede ist, die auf den Berg des Herrn hinaufsteigen und an der heiligen Stätte stehen werden, jedenfalls auf die Vorbereitungen zum ewigen Leben hin. Der Berg des Herrn ist der himmlische Zion, und die heilige Stätte — das Himmelreich, d. h. das Paradies. Bei dem Nachforschen nach dem Sinn diese Miniatur nimmt die Anwendung des ersten Verses von Psalm 23 bei der *Totenmesse für Laien* den wichtigsten Platz ein. Nachdem die Leiche ins Grab gesenkt wurde, schüttet der Geistliche Erde darüber, kreuzweise, und spricht dabei den ersten Vers von Psalm 23: »Des Herrn ist die Erde und alles auf ihr; das Weltall und was da lebt«. Während der Sarg mit Erde bedeckt wird, werden Kirchenlieder gesungen: »*Mit den Seelen der verstorbenen Gerechten*, lasse, o Heiland, die Seele deines Dieners in Ruhe verscheiden, und behüte ihn im seligen Leben...«. Der Inhalt der bei der Totenmesse gesungenen Lieder vervollständigen den Sinn der Miniatur. Darin betet man zu Gott, er möge den Verstorbenen mit den Gerechten — illustriert mit der Hand Gottes, die die weiss gekleideten (Symbol ihrer Reinheit) Seelen der Gerechten umfasst, — ruhen lassen und im Paradies — veranschaulicht durch die vier paradiesischen Flüsse und verschiedenen Pflanzen — ansiedeln. Während der Totenmesse fleht man zu Gott, er möge die Seele des Verstorbenen an einer lichten Stelle, im Grünen und Erfrischenden ruhen lassen und ins Paradies einführen, wo die Chöre der Heiligen in Schönheit glänzen und die Gerechten wie Lichter leuchten.

Analoge Darstellungen der Hand Gottes, welche die Seelen der Gerechten umfasst, finden sich in der Thematik des Trauergottesdienstes in zwei Kompositionen der serbischen Malerei aus dem XIII. Jahrhundert. Im Exonarthex der Mariä geweihten Kirche von Studenica befindet sich ein Arkosolium und darin eine Freske, welche höchstwahrscheinlich die Totenmesse für König Radoslav, der als Mönch Jovan gestorben ist, darstellt. Ringsum den Katafalk steht eine grosse Menge, und im Segment ist das Brustbild Christi. Ganz oben in der Wölbung ist Gottes Hand mit den Seelen gemalt. — Die zweite Szene aus der Totenmesse befindet sich in der Chronik von Manasije,

abgeschrieben um 1245, und stellt den Tod des Ivan Asen, Sohn des bulgarischen Zaren Alexander, dar. Die Inschrift erklärt das Bild. Obenan, im Himmelssegment, erscheint die Hand Gottes mit den Seelen der Gerechten. — In beiden Szenen des Trauergottesdienstes ist die Hand Gottes im Zusammenhang mit der Idee dargestellt, dass die Seelen der Verstorbenen dieselbe Belohnung erhalten mögen, welche die Seelen der Gerechten in der Hand Gottes empfangen haben. Diese Idee ist, durch die Hand Gottes mit den Seelen der Gerechten und das Paradies, in der Miniatur des Münchner serbischen Psalters und in der Totenmesse gegenwärtig. Gleich nach dem Verscheiden eines Menschen erfolgt das Gericht, genannt »besonderes«, wo der Seele ihr Platz zugeteilt wird. Die Gerechten kommen ins Paradies, sie werden volle Belohnung und Seligkeit nach dem jüngsten Gericht bekommen.

Die Ikonographie der Miniatur im Münchner serbischen Psalter unterscheidet sich von der Darstellung der Hand Gottes auf den Fresken in der byzantinischen, russischen und serbischen Malerei, in Abhängigkeit von der Funktion der Stelle in der Kirche, wo die Komposition gemalt ist, zu deren Ideengefüge sie gehört; davon handelt die vorliegende Schrift nicht.

Der Ochsenkopf im Meereswasser (wo er nicht lebt) wurde höchstwahrscheinlich gemalt, um zu veranschaulichen, dass die Darstellung auf der Miniatur mit dem Tod der Menschen verbunden ist. Der »Physiolog«, mittelalterliches Werk über Tier- und Vogelsymbole, besagt, dass der Ochse dem Menschen dient. Er schnuppert die Erde und schreit aus vollem Herzen zum Himmel: Gelobt sei, Herrgott, der uns erschuf aus Erde, und wir werden wieder in die Erde gelangen... Ein Doppeladler ist im Meereswasser dargestellt. Symbol der physischen und psychischen Erneuerung, der Unsterblichkeit und der Auferstehung; er erscheint u. A. auch mit einem Kranz im Schnabel auf frühchristlichen Sarkophagen.

Der Autor erwähnt Parallelen zur Darstellung auf Miniaturen des Paradieses ohne den vier paradiesischen Flüssen und ohne der Hand Gottes, sowie mit den vier paradiesischen Flüssen, aber ohne Gottes Hand mit den Seelen der Gerechten.

So wie die grossen Feiertage (auch einige andere) im Münchner serbischen Psalter je nach der Verwendung dieser Psalmen beim Gottesdienst illustriert erscheinen, ist gleicherweise der Inhalt der ersten Miniatur des 23. Psalms entsprechend dem Gebrauch in der Totenmesse für Laien veranschaulicht. Da ist die Idee zum Ausdruck gekommen, dass der Verstorbene dieselbe Belohnung wie die Gerechten — in der Hand Gottes erhalte und im Paradies verweile. Die Darstellung der Ochsenkopfes spricht vom Tod der Menschen und deren Rückkehr in die Erde, während der Doppeladler die Idee der Unsterblichkeit, Auferstehung und Erneuerung symbolisiert. Alle übrigen Teile der Miniatur illustrieren die ersten drei Verse von Psalm 23.



Сл. 1. Мінхен, Државна библиотека, Мінхенски псалтир, Cod. slav. 4, fol. 227r: Илустрација догматика петог гласа, последња четврт XIV века.



Сл. 2. Мінхен, Државна библиотека, Мінхенски псалтир, Cod. slav. 4, fol. 229r: Христос враћа у нови живот Адама и Еву



Сл. 3. Минхен, Државна библиотека, Минхенски псалтир, Cod. slav. 4, fol. 157<sup>v</sup>: Христос ствара Адама.

Сл. 4. Минхен, Државна библиотека, Минхенски псалтир, Cod. slav. 4, fol. 160<sup>v</sup>: Христос првенац Бога Оца и Богородице пружи руку спасења Адаму.

Сл. 5. Минхен, Државна библиотека, Cod. slav. 4, fol. 33<sup>v</sup>: Илустрација 23. псалма, Рука Божја са душама праведних, рај, васељена, земља и море.

## K stilni podobi stenskega slikarstva 15. stoletja na slovenskem

**S**tensko slikarstvo 15. stoletja se je na Slovenskem izoblikovalo v nekaj časovno in zemljepisno opredeljivih tokovih. Prav na pragu tega stoletja je zahodno in osrednjo Slovenijo zajel val severnoitalijanskih potujočih delavnic, za katere se zdi, da so nadaljnjemu razvoju te umetnostne panoge pri nas položile nadvse važne temelje. V 14. stoletju se je slikarstvo na Slovenskem, kolikor je to mogoče soditi po res zelo skromno ohranjenih primerkih, izživljalo v ploskovitem, le linearno razgibanem upodabljanju, ki korenini v zgodnji gotiki srednje Evrope. S temi delavnicami pa je k nam zašel občutek za plastično telesnost likov in tudi prostorskost scenskega komponiranja, kakor ju je gojilo severnoitalijansko slikarstvo po pomembnih inovacijah Duccia in Giotta ter njunega sienškega in florentinskega nasledstva, čeravno je tudi tedaj mogoče opazovati diferenciranje stilnega izraza in nihanje kvalitete.<sup>1</sup>

Po dosedanjih datacijah okoli leta 1400 — prejkone pa že v zadnji četrtini 14. stoletja — je bila poslikana zahodna fasada še docela romanske romarske cerkve v Crngrobu s prizori iz Kristusovega pasijona. Poslikava se je žal slabo ohranila, po bolj zaokroženih fragmentih, kot sta npr. Zadnja večerja ali Polaganje v grob, pa je mogoče ugotoviti, da gre za neko delavnico z izvorom v emilijanskem slikarstvu 14. stoletja, ki jo odlikujeta tako izrazita telesnost (npr. giottovsko predstavljeni apostoli v Zadnji večerji) kolikor še bolj za Bologno karakteristično gestikuliranje figur in njihova shematična, a krepka, že kar ekspresivna obrazna fiziognomija. To pa je zazdaj tudi edini odkriti primer opaznejše kvalitete pri nas, ki bi s stilnimi parametri segel v osrčje severne Italije. Za druge sočasne italijansko usmerjene spomenike namreč kaže, da so res-

<sup>1</sup> Sumarično jih obravnave F. Stele, *Die friulanische Gruppe in der gotischen Wandmalerei Sloweniens*, Festschrift Karl M. Swoboda zum 28. I. 1959, Dunaj 1959, str. 265—272.

nično nastajali iz posredovalnih rok furlanskih slikarjev, ki so po usposobljenosti zaostajali tako za tvorci sorodnih spomenikov v sami Furlaniji kot še bolj za tistim severnoitalijanskim središčem, ki je sooblikovalo furlansko slikarstvo poznega trečenta, za Bologno.<sup>2</sup>

Zakaj kvalitativne razmere v stenskem slikarstvu na Slovenskem v prvih desetletjih 15. stoletja se najzgovorneje razkrijejo takrat, ko v razmišljanje pritegnemo naša najodličnejša slikarska spomenika zgodnjega 15. stoletja, ki nastopata tudi v okviru za nas izjemnih arhitekturnih stvaritev.

Obok celjske kapele Žalostne matere božje je verjetno nastal sočasno z njeno novo plastično opremo v drugem desetletju 15. stoletja.<sup>3</sup> Odkrili so ga šele ob zadnji restavraciji opatijske cerkve pred desetletjem in v umetnostnozgodovinski literaturi še ni doživel nadrobnejše ocene. Kot je priložnostno ugotovil France Stele,<sup>4</sup> lahko slike pripišemo nekemu slikarju z nemškega Štajerskega, ki se odlikuje po elegantnih postavitvah figur in po mehkem in delikatnem podajanju njihovih oblačil. Kaže celo, da izhaja njegov stil s skrajnega severozahoda Štajerske, s področja Judenburga in Muraua, ki je ravno v tem času dobilo zelo pomembno delavnico.<sup>5</sup> Celjskemu oboku najbližji je obok v Jurijevi kapeli župne cerkve v Maria Pfarr pri Tamswegu na spodnjem koncu Salzburškega, ki ga lahko ocenimo za nekoliko mlajše delo delavnice, ki je slikala v Celju, čeravno ne tudi za istega mojstra.<sup>6</sup>

Freske v nekdanji Križevi kapeli na Ptujski gori kažejo medtem docela drugačno stilnoogeografsko izhodišče. Kmalu po osvoboditvi odkrite

<sup>2</sup> Problema diferenciacije t.i. furlanskih delavnic na Slovenskem v tiste z izhodiščem v Furlaniji in na one, ki segajo v bolj oddaljena središča severne Italije, se slovenska umetnostna zgodovina še ni lotila. Zgled crngrobske fasade, ki v literaturi še vedno velja za furlansko, razkriva aktualnost te naloge, ki pa vsekakor ni lahka, saj tudi samo furlansko slikarstvo tega časa ni enoten stilni pojav. Prim. tudi avtorjeve misli ob oceni Steletovega *Gotskega stenskega slikarstva*, Ljubljana 1973, v ZUZ X (1973), str. 208. Razen tega se v tem sklopu pojavljajo dela, ki se zaradi svoje skrajne poljudnosti izmikajo še takšni splošni opredelitvi, npr. freske v severni ladji vuzeniške župne cerkve, ki jih je nedvomno ustvaril tisti v arhitekturnem postavljanju sicer spretni slikar, ki nam je znan iz Nonče vasi na Koroškem (Einersdorf) ter iz Altenmarkta in iz Ivnika (Eibiswald) na Štajerskem (prim. ÖZKD [= Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege] XXIII, 1969, str. 183ss in 126s).

<sup>3</sup> Prim. I. Stopar, *Opatijska cerkev v Celju*, Celje 1971, zlasti str. 67s.

<sup>4</sup> Govor ob otvoritvi Marijine kapele v Celju dne 13. decembra 1969, objavljen v *Celjskem zborniku* 1969—1970, str. 270.

<sup>5</sup> Tu ne pridejo v poštev toliko tabelna dela (prim. npr. K. Garzarolli-Thurnlack, *Die steirischen Malerschulen bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts*, Das Joanneum, Gradec 1943, str. 201ss) kolikor freske, npr. tiste v Magdalenini cerkvi v Judenburgu.

<sup>6</sup> To je tista kapela, ki ima na stenah freske beljaške delavnice. Iz kratke omembe predstavjalke teh fresk (gl. op. 18 spodaj) se ne vidi, da bi jih imela za delo kakšnih drugih rok.

slike pokrivajo stene in kvadratni križni obok kapele ob vznožju zvonika in so se tako kot tiste v Celju ohranile v zavidljivi sklenjenosti umetniškega pričevanja. France Stele jih je pripisal delavnici Hansa iz Brunecka na Južnem Tirolskem.<sup>7</sup> V primerjavi ptujskogorskih fresk z deli tega slikarja v križnem hodniku pri briksenški stolnici in v špitalski cerkvi v Sterzingu postaja celo kazno, da na Ptujski gori ne gre za kakšno inferiornejšo pomočniško roko, marveč za samega mojstra, čigar čopič združuje pretanjenost in mehko detajlov s klenostjo v obrisu. Pri tem se kajpak moramo zadovoljiti s splošno in v marsičem še sporno umetnostnozgodovinsko osebnostjo tega slikarja, čigar pripisani mu opus je še težko zanesljivo povezati z razpoložljivimi arhivskimi podatki.<sup>8</sup>

Delo zgornještajerskega mojstra v celjski Marijini kapeli je pač logičen pojav spričo resnice, da je Celje politično sodilo v območje Štajerske, kamor se je sprva osredotočilo politično in kulturno delovanje celjskih grofov, verjetnih pobudnikov za nastanek omenjenih slikarij; freske niso in ne morejo biti edino umetnostno delo tega časa na slovenskem Štajerskem, ki bi kazalo takšne zemljepisne povezave. Pojav Hansa iz Brunecka na Ptujski gori pa nas zazdaj postavlja pred težko nalogo. Res se zdi kar nerazumljivo, kako je mogel ta južnotirolski mojster zaiti tako daleč na vzhod, četudi indikacij za razrešitev tega vprašanja ne manjka popolnoma.<sup>9</sup> A to v tem okviru ni niti tako važno. Pomembnejše je, da sta oba slikarja, ta na Ptujski gori in oni v Celju, nosilca tistih mednarodnih umetnostnih tokov iz okoli leta 1400, ki so se spočeli v dvorskih okoljih zahodne Evrope in z razširitvijo v odročnejše kraje vzpodbudili živahno umetnostno dejavnost, ki je ob ohranjanju dvor-

<sup>7</sup> Prim. F. Stele, *Ptujska gora*, Ljubljana 1962<sup>2</sup>, str. 46s in 126s, ter istega *Slikarstvo v Sloveniji od 12. do srede 16. stoletja*, Ljubljana 1969, zlasti str. 243ss.

<sup>8</sup> Prim. kritične misli, ki jih razvija E. Egg, *Zur Brixener Malerei in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts*, *Der Schlern* XLI (1967), str. 87—94 (87s). Namesto Hansa iz Brunecka predlaga avtor neko drugo arhivsko ugotovljivo ime, Erazma iz Brunecka, medtem ko Hansa povezuje z mlajšim oltarjem iz St. Sigmunda v Puštriški dolini.

<sup>9</sup> Novo odkrita, z letnico 1423 datirana (še neobjavljena) votivna slika s sv. Valentinom v Tinjah (Tainach) na Koroškem, delo kakšnega pomočnika Hansa iz Brunecka, more ali ne more pomeniti veznega člana med Ptujsko goro in južno Tirolsko. Pa tudi brez tega so morale freske na Ptujski gori nastati približno v tem času. Tu sta kot donatorja naslikana Nikolaj, prvi, leta 1424 umrli ptujskogorski župnik, ter neki Matija, župnik pri Sv. Vidu ob Dravinji, medtem ko donatorski napis omenja le zadnjega (gl. F. Steleta, op. 7). Bržkone je freske naročil in jih začel — ali vsaj vsebinsko načrtno — Nikolaj, dokončal pa takoj po njegovi smrti (tudi za svoj denar?) Matija. V tem primeru bi se freske dale datirati okoli leta 1424 (in ne 1420, kot domneva Stele, op. cit.). Razkorak med vsebino fresk (Nikolajeva legenda!) in donatorskim napisom je prečitna. Zgovorno se zdi tudi dejstvo, da se v osmi arkadi briksenškega križnega hodnika pojavlja sv. Doroteja, ki se po ikonografski postavitvi in po zvezi s klečečim donatorjem pokriva z ustrezno upodobitvijo na Ptujski gori (E. Egg datira v cit. članku to arkado v čas okoli leta 1400). Lahko v tem donatorju vidimo člana družine, iz katere je izšel ptujskogorski župnik?



skih vzorcev — čeravno tudi ob padcu kvalitativne ravni — odpirala dovolj prostora za razvoj določenih lokalnih karakteristik. Mojster celjske Marijine kapele sloni na severnjaškem izročilu dvornega sloga, za katerim se skriva češka slikarska idiomatika. Preko določenih zvez — najverjetneje preko potujočih italijanskih delavnic, ki so znane tudi za nemško Štajersko — pozna sicer južnjaška pravila obočne poslikave, ki jih v Celju razkrivajo cerkveni očetje ob simbolih evangelistov. Po likovni strani pa se izraža bolj s slikarsko-barvnimi prvinami in dosega deloma celo slikovit učinek. Hans iz Brunecka pa zato jasneje naglašuje telesnost figur, ki je bila v južnotirolskem slikarstvu ob neposrednem vplivu severnoitalijanskega trečenta venomer navzoča. V celostnem umetnostnozgodovinskem kontekstu pa vendar prihaja na dan njihova relativno visoka kvaliteta, kakršne naša zemlja takrat sama ni zmogla. Preprosto povedano, šlo je za import. Slikarije so nastale iz rok mojstrov, ki so k nam prišli od drugod in po končanem delu zopet odšli. Pustili so pri nas odlično umetnostno delo, ki pa ni našlo posnemovalcev in v svoji kvaliteti ostalo osamljeno. Razvoj stenskega slikarstva je slej ko prej pripadel rokam domačih ali pri nas udomačenih mojstrov.

V časovni perspektivi se kot domača umetnostna tradicija pokaže tista slikarska dejavnost, za katero v naši strokovni literaturi velja, da se je izoblikovala na osnovi furlanskega izročila. Zastopajo jo predvsem tri slikarske delavnice, katerih medsebojna odvisnost je bila v zadnjem času dokazana na osnovi morfoloških enakosti ali sorodnosti.<sup>10</sup> Okoli leta 1440 je nastala slikarija v prezbiteriju Janezove cerkvice ob Bohinjskem jezeru, delo mojstra, ki ga sedaj po Kseniji Rozmanovi imenujemo kar mojstra Bohinjskega prezbiterija. Ob pogledu na tamkajšnje apostole, ujete v prostorske okvire ploskovito naslikanih arkad, se razodeva mojstrova izrazito poljudna narava. V njegovem slikarstvu otrdevajo forme, ki so jih k nam zanesle furlanske delavnice, zaznati pa je mogoče tudi dodatne severnjaške prvine: v ponavljajočih se formulah draperije odkrijemo sledove severnjaškega mednarodnega gotskega sloga češkega tipa, ki ga je dve ali tri desetletja pred Bohinjem v naši neposredni bližini realiziralo slikarstvo na Koroškem. Seveda je to le izrazito konservativna in že močno popreproščena igra linij, ki je v visoki umetnosti Evrope bila dosežala mehko slikovite in rafinirano dekorativne učinke. O takšni naravi mojstra Bohinjskega prezbiterija se prepričamo še bolj ob pogledu na delo slikarja, ki bi bil lahko njegov učenec, mojstra prezbiterija na Suhi pri Škofji Loki. Na suških aposteljskih postavah že na prvi pogled opazimo ohranjanje istih likovnih shem, ki pa so sedaj,

<sup>10</sup> Gl. K. Rozman, *Delavnica mojstra bohinjskega prezbiterija*, ZUZ X, (1973), str. 5—12.

okoli leta 1450 ali celo še pozneje,<sup>11</sup> doživele znatno otrditev. A mojstru suškega prezbiterja ne bi mogli očitati določene kvalitete. Z odmikom od zahtevnih konvencij mednarodnega gotskega sloga je došel do zanimivega slikarskega rezultata: do grobe rudimentarnosti otrdela shema je v njegovih rokah postala prepričljiva nosilka izrazite telesne in obrazne fiziognomije. Krepko in v poljudnem umetnostnem okusu počivajoče ponavljanje gub, njihova pretirana gostitev daje stenam prezbiterja na Suhi značilen ritem, katerega celostna kvaliteta nadkriljuje kvaliteto izvedbe posameznih figur, četudi moramo mojstru obenem priznati, da je v okviru lastnih kriterijev dosegel naravnost perfektno stilizacijo linij. Zaradi tega prihaja do tistega površinsko dekorativnega učinkovanja stene, ki daje Suhi pa še drugim slovenskim spomenikom te vrste estetske vrednote, kakršnih kvalitativno više stoječa umetnost naših zemljepisnih sosed ne pozna.

Tretji mojster te slikarske smeri je naslikal fasado cerkvice v Bodeščah pri Bledu. Po likovnih formulah se nekoliko razlikuje od suškega mojstra in se po ohranjanju sledov mednarodne gotike približuje mojstru Bohinjskega prezbiterja, kakor je to mogoče videti na prizoru sv. Jurija na fasadi v Bodeščah. Pokazal je tudi velik zemljepisni radij delovanja: srečamo ga onstran Julijskih Alp v dolini Soče (Prilesje nad Anhovim), medtem ko je bil bohinjski mojster s svojimi deli zašel na jugozahodno Štajersko in vzhodno Koroško. Bodeški slikar ne premore tolikšne individualne note kot suški mojster, zato pa pri njem toliko bolj izstopa v provincialne kvalitativne meje ujeta ustvarjalska roka.<sup>12</sup>

Ob pregledu teh in drugih neomenjenih spomenikov se razkriva resnica, da je v shematične okvire uklenjena, vendar dovolj elementarna izraznost prezbiterja na Suhi postala sredi 15. stoletja domače likovno izražanje slovenskega stenskega slikarstva. V nasprotju s starejšimi, še mehko ubranimi furlanskimi spomeniki lahko to smer zaznamujemo kar za ekspresivni val. Tudi v detajlih kvalitetnejši spomeniki časa, denimo delo tako imenovanega Žirovniškega mojstra, ki se je v predlogah oziral po naprednejšem srednjeevropskem slikarstvu, ali njegov bližnji tovariš na Vrhu nad Želimljem,<sup>13</sup> kažejo koncesije takšnemu likovnemu nagnjenju, ki po Ljubu Karamanu velja za znamenje periferne umetnosti;<sup>14</sup> res

<sup>11</sup> E. C e v c je v *Slovenski umetnosti*, Ljubljana 1966, str. 56, postavil suško-bodeško-prileško skupino v tretjo četrtino 15. stoletja. Toda gl. op. 29.

<sup>12</sup> Prim. tudi K. R o z m a n, *cit. članek*.

<sup>13</sup> Zgovoren zgled je tu upodobitev dvanajstletnega Jezusa med pismouki na prezbiterijski strani slavoloka, ki se pokriva z novoodkrito upodobitvijo iste teme v Ratečah pri Planici (kot deloma tudi z Bodeščem); kaže, da so ta in druga, po stilnih premisah sicer različna dela tega časa (prim. tudi Vremski Britofl) po repertoarnem gradivu mnogo bolj povezana, kot se sicer zdi.

<sup>14</sup> Gl. v celoti njegovo delo *O djelovanju domaće sredine u umjetnosti hrvatskih krajeva*, Zagreb 1963, zlasti str. 58ss.

je mogoče v istrskem stenskem slikarstvu kakšna tri desetletja pozneje opazovati podobne stilne premike, ki dajejo tisti umetnosti tako izrazito domač karakter. Nasproti temu ekspresivnemu valu pa nastopa že v štiridesetih letih 15. stoletja bolj idealistično naglašena smer, če smemo s takšnim poimenovanjem poudariti nagnjenje po umirjenosti in lepoti. Njen nosilec je osrednji fenomen slovenskega srednjeveškega slikarstva, Janez Ljubljanski, sin mojstra Friderika iz Beljaka in ljubljanski meščan, kakor nam to sporočajo tri njegova dokumentarno izredno dragocena dela (Visoko pod Kureščkom, 1443, Muljava, 1456 in Kamni vrh nad Ambrusom, 1459).

Slikarska umetnost Janeza Ljubljanskega je bila že predmet številnih razprav Franceta Steleta,<sup>15</sup> pa tudi beljaška slikarska delavnica na Koroškem je postala že pojem koroškega umetnostnega zgodovinopisja, tako da zdaj ni nikakršnega dvoma več, da je naš slikar izšel iz očetovega okrilja v Beljaku. Na samem sedanjem avstrijskem Koroškem je mogoče pokazati na slikarije, ki so sad medsebojnega dela očeta in sina. Celo več, še potem, ko je Janez postal ljubljanski meščan in začel delati za osrednjeslovenske naročnike, je ohranil z očetom tesne zveze in skupaj z njim izvrševal pomembna dela tudi onstran Karavank.<sup>16</sup> Pogled na nekatere like z leta 1443 datiranega Visokega<sup>17</sup> nam pokaže, kaj je Janez prinesel v osrednjeslovensko stensko slikarstvo: nezmotljivost poteze profesionalno izvežbane roke, idealizirajočo umirjenost in lepotnost, kar ostaja moto njegove celotne ustvarjalske poti.

Mojstra Friderika lahko štejemo za vodilno koroško slikarsko osebnost prve polovice 15. stoletja. V svojem delu je sicer pozno, vendar uspešno sintetiziral glavne tokove internacionalne gotike, tako francoske in italijanske kakor češke smeri, in s tem položil temelje za razvoj koroškega stenskega slikarstva tekočega stoletja. Bil je slikar razmeroma velikega formata in obzorja, ki je na odročnem koroškem ozemlju uveljavil nekatere mednarodne novosti iz časa okoli leta 1400 in jih pregnetal s koroškim likovnim občutjem. Njegovo zgodnje delo je poslikava dveh sten v Jurijevi kapeli v cerkvi Maria Pfarr pri Tamswegu (okoli 1421),<sup>18</sup> z le-

<sup>15</sup> Uvaja jih *Slikar Johannes concivis in Laybaco*, ZUZ st. v. I (1921), str. 28—45. Gl. nazadnje istega *Der Maler Johannes concivis in Laybaco, 900 Jahre Villach*, Beljak 1960, str. 81—113.

<sup>16</sup> Gl. avtorjevo disertacijo *Beljaška slikarska delavnica v 15. stoletju*, Ljubljana 1974, zlasti str. 70ss.

<sup>17</sup> Ob Visokem je treba upoštevati še nesignirani, verjetno še pred Visokim mastali fragment v Troščinah pri Grosupljem (prim. VS X, 1966, str. 68), na katerem se po pretanjenosti odlikuje zlasti oblačilo Janeza Evangelista.

<sup>18</sup> Gl. M. Witternigg, *Ein wiedergefundenes gotisches Gemälde der Villacher Werkstätte*, ÖZKD I (1947), str. 43—45. Za problem datacije gl. J. Höfler, prav tam, str. 66ss. Sodclovanje Janeza Ljubljanskega je tu pač izključeno.

tom 1428 je datirano (in tudi signirano) pasijonsko polje v Ernestovi kapeli Millstattske samostanske cerkve. Iz tridesetih let 15. stoletja je poslikava v St. Gandolfu nad Glino s prizori iz Kristusovega otroštva in pasijona, od katerih so odlikujeta zlasti pohod in poklon sv. treh kraljev. Tamkajšnji pasijon na zunaj ni tako privlačen, saj ga obvladuje skicozno, skoraj nesimpatično podajanje figuralike in pa živahen, a tudi neroden ritem rok in stoj. Mnogo znamenj govori za to, da je tu v pasijonu z mojstrom Friderikom slikal tudi Janez, ki je od očeta zvesto povzel marsikatero predstavo v upodabljanju figuralike. Toda ravno primerjava tega pasijona in drugih slik v St. Gandolfu z Janezovim delom na osrednjem Slovenskem razkriva nekatere pomembne izhodiščne razlike med očetom in sinom. Janez je predvsem zožil slikarsko problematiko na človeški lik; zanemaril je pokrajino, slikarski prostor se mu ni zdel vreden, da mu posveti posebno skrb. V idiomatiki človeške figure pa se je docela izognil njenim ekspresivnim razsežnostim. Le stremljenje po umirjenosti, ravnotežju in lepoti se mu je zdelo pomembno. To pa so estetske prvine, ki Janezovo umetnost v primerjavi s suškim mojstrom dvigujejo nad zgolj periferen karakter, četudi njegove izvajalske sposobnosti bistveno ne prekoračujejo domače kvalitativne okvire.

Ob vsem tem kajpak ne smemo pozabljati, da nam ohranjeno Janezovo delo ne daje dovolj možnosti za zgraditev kolikor toliko popolne podobe slikarjeve umetnosti: na Visokem se zdi, da so tamkajšnje freske večidel spod pomočniške roke, na Muljavi pa so zlasti narativni prizori, Kristusov pasijon, posebno še Pavlova legenda v ladji cerkve, ki bi nam pokazali prave razsežnosti Janezove slikarske roke, toliko kot uničeni. Vsekakor lahko slutimo, da so bile mojstrove zmožnosti precej večje, kot si moremo za zdaj predstavljati. Vendar smo prepričani, da bi se tudi z boljšo ohranjenostjo muljavskih slik ocena njegovega prispevka k osrednjeslovenskemu slikarstvu 15. stoletja v bistvu ne spremenila. Slikarjevo poglavitno torišče ostaja človeška postava z lepim obrazom in vsečnimi kretnjami, nemalokrat v zadržanem melanholičnem razpoloženju, kakršnega je polna, vzemimo, muljavska Marijina smrt. V zadnjem Janezovem datiranem spomeniku, na dobro ohranjenem Kamnem vrhu, ugotavljamo celo, da se je slikarjeva roka osvobodila določene konvencionalne stereotipije, ki je zaznavna na Visokem, in postala individualnejša. Kljub vsemu retrospektivnemu oziranju za severnjaškimi ideali internacionalne gotike, kakor jih je v začetku na Koroško presadil Mojster Friderik, pa se v Janezovem slikarstvu ne moremo izogniti vtisu, da se za njim skriva tudi spogledovanje s provincialno umetnostjo italijanskega zgodnjega kvatročenta. Mislimo, da je ravno tu tista pomembna poteza Jane-

zovega čopiča, ki slikarju odmerja važno mesto v umetnosti 15. stoletja na Slovenskem.<sup>19</sup>

V drugi polovici tega stoletja se namreč na osrednjem Slovenskem izoblikuje posebno uspešen in kvaliteten slikarski krog, ki ga je po umetnostnozgodovinskem pričevanju mogoče vzporediti s pojavom gorenjske dvoranske cerkve. Njegove osnovne stilne narave si ni mogoče razložiti brez podlage, ki jo je v tem pogledu postavilo delo Janeza Ljubljanskega, saj izhaja iz sorodnega idealizirajočega lepotnega izražanja. Najznamenitejši spomenik je ta skupina ustvarila s freskami na Mačah nad Preddvorom iz leta 1467.

Slovenska umetnostna zgodovina je že davno spoznala izredno vlogo maškega mojstra in njegove skupine v slovenskem slikarstvu druge polovice 15. stoletja. France Stele je v teh delih spoznaval predvsem trdoživost tako imenovanega idealizma v primerjavi z razvojem evropskega slikarstva, zlasti v zahodni in srednji Evropi, ki je po usodnih inovacijah starih Nizozemcev prešlo v fazo tako imenovanega poznogotskega realizma. V takšni primerjavi smo upravičeni, da se obrnemo na severni umetnostni prostor, kamor so slovenske dežele že od nekdanj spadale in od tam prejemale glavnino pobud za lastni kulturni razvoj. Ob mislih na rezultate, ki jih je v nemškem slikarstvu pustilo delo mojstrov, kot so bili Konrad Witz, Hans Multscher ali Konrad Laib, se takšni oceni maškega mojstra in njegove skupine res ne moremo izogniti, zakaj njegove figure nas z milino obrazov in uglajenostjo kretenj resnično spominjajo na dvorno gotiko ispred pol stoletja. Če ta dela torej vrednotimo z razvojnimi kriteriji, ki nam jih ponuja nemško slikarstvo, moramo v njih ugotavljati znamenja sila ukoreninjene konservativnosti. Tudi če se obrnemo na italijansko slikarstvo tega časa, kjer lepota kot estetski kánon ni nikoli izgubila veljave, pogrešamo pri maškem mojstru ves ogromni kompleks perspektivičnoprostorskih in likovnoestetskih zakonov, ki jih je italijanska renesansa ustvarila bodisi z oživljanjem antike bodisi z lastnim raziskovanjem narave in njenih oblikovnih zakonitosti. Tudi delo maškega mojstra se kontinuirano včlenjuje v domače umetnostno dogajanje in je torej rezultat stalnih umetnostno perifernih razmer slovenskega ozemlja; ni ga mogoče odtrgati od preteklosti, od tega, kar so pri nas ustvarile furlanske delavnice, pa mojster prezbiterija na Suhi pa posebno Janez Ljubljanski. Ne gre za nepričakovan umetnostni import in tudi ne moremo pričakovati, da bi med tem in preteklostjo zevala praznina.

Kljub temu smo prepričani, da se s tako površno oceno ne moremo zadovoljiti. Kot v primeru centralne, kristalinične dvorane kranjske žup-

<sup>19</sup> Med drugim lahko opozorimo na Marijino oznanjenje s Kamnega vrha, ki povzema starejšo italijansko, a še skozi ves kvatročento aktualno ikonografsko shemo.

ne cerkve in njenega nasledstva »posebne gotike« v slovenski arhitekturi nam tudi skupina maškega mojstra oz. skupina crngrobskega mojstra Bolfganga, kakor jo bomo morali v prihodnje imenovati, nakazuje zamotano problematiko slovenske »posebne slikarske gotike«, ki smo ji kos le s postopnim odkrivanjem in razreševanjem njenih posameznih strukturnih plasti.

Srednjeveški umetnik, zlasti če je bil le poprečnih zmožnosti, je zelo nerad ustvarjal na novo. Kurt Weitzmann je v svoji izjemni knjigi *Illustrations in Roll and Codex* zapisal tole važno misel: »Klasični, in iz tega razloga tudi srednjeveški umetnik izumlja le, kadar mora to storiti zaradi pomanjkanja modelov, medtem ko poskuša kopirati starejše modele, kadarkoli so mu dosegljivi.«<sup>20</sup> In res sloni slikarska reprodukcija v srednjem veku (in ne samo v srednjem veku) v veliki meri na poustvarjanju, predelovanju starejših vzorcev. Temu so služile večinoma tako imenovane delavniške vzorčne knjige (*Musterbücher*), ki so jih posamezni mojstri kompilirali na potovanjih, ob vtisih, ki so jih dobivali ob ogledovanju pomembnih slikarskih ali kiparskih del. Takšne vzorčne knjige so postale vir modelov za določeno delavnico in prehajale iz rok enega mojstra v roke drugega.<sup>21</sup> Na Slovenskem je obstoj takšnih delavniških modelov potrjen za Janeza Ljubljanskega, saj se posamezne figure ali figuralne skupine na njegovih freskah včasih do detajlov ujemajo s tistimi na koroških freskah Mojstra Friderika ali njegovih naslednikov. V 15. stoletju pa na področju slikovne reprodukcije nastopi neki nov, nadvse odločilen moment: iznajdba grafičnih tehnik, lesoreza in bakroreza. Grafike imajo namreč v primerjavi z delavniškimi vzorčnimi knjigami nekoliko drugačno naravo: medtem ko so se tiste gibale le v okvirih ene same delavnice in so se varovale kot dragocen zaklad, pa so grafike prinesle dotlej neznano — lahko bi rekli demokratično — razširjenost. Naklada posameznih listov je bila razmeroma visoka in njihova cena razmeroma nizka, tako da so bile grafike slikarjem mnogo bolj dostopne, njihovo razširjanje pa je bilo lažje. Nemški grafični listi — kot je znano, je grafična umetnost v Nemčiji doživela svoj prvi višek — so se brez težav pojavljali v oddaljenih krajih Evrope in ker so velikokrat sloneli na predelovanju pobud iz takrat zelo važnega nizozemskega slikarstva, so v takšne kraje posredovali razvojne dosežke, ki bi bili preko tabelnih originalov skorajda nedosegljivi.

France Stele je že v Šišičevem zborniku iz leta 1929 pokazal, da je dvoje fresk na južni zunanji steni cerkve na Mačah nastalo po grafičnih

<sup>20</sup> Princeton 1947, str. 19.

<sup>21</sup> Enega temeljnih prispevkov o tej temi je prispeval že J. v. Schlosser, *Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im Mittelalter*, *Jahrbuch der kunsth. Sammlungen*, XXIII, (1902).

predlogah švabsko-alzaškega bakrorezca, ki ga poznamo le po začetnicah imena E. S.<sup>22</sup> Tem maškim freskam je Stele dodal še eno sliko, ki poustvarja grafike mojstra E. S., in to ne pred Mačami, ki so datirane z letom 1467. Zanimivo pa je, da je ob teh Steletovih ugotovitvah v glavnem tudi ostalo<sup>23</sup> in slovenska umetnostna zgodovina problemu grafičnih predlog ni posvečala posebne skrbi. Vendar je z raziskovanjem ustreznega gradiva mogoče priti do dveh pomembnih dejstev: prvič, da se je vpliv grafičnih predlog na Slovenskem pojavil že pred maškimi freskami in preko listov, ki so starejši od listov mojstra E. S., in drugič, da se vpliv grafičnih listov ni omejeval na posredovanje določenih kompozicij in motivov v figuraliki in njenem oblačilu, marveč da je pozneje v nekaterih primerih celo sodeloval pri stilnem izoblikovanju delavniških skupin. Torej ni šlo več za eklektično povzemanje tujih pobud, ampak za oplajanje ob njih in ustvarjanje nečesa novega. Zakaj domači mojstri niso ostajali hladni ob estetskih kriterijih grafičnih listov in so po svojih najboljših močeh poskušali doseči estetsko enakovreden rezultat tudi takrat, ko za to ni bilo več na voljo neposredne predloge, pri tem pa seveda postopali v soglasju z lastnim likovnim okusom in prepričanjem o vlogi svojega dela. Skratka: grafični listi so bili pri nas mnogo krepkeje razširjeni in preko njih je bilo naše slikarstvo tesneje povezano s severno umetnostjo, kot se sicer zdi, in predlogam naši mojstri niso slepo sledili, marveč so iz njih pobirali le za svoje likovne predstave porabne momente in ustvarjali lastne slikarske rešitve. In ravno v takšnih svobodnih variacijah se razkriva specifična narava našega slikarstva v razmerju do severa.

Presenetljiv in doslej neznan zgled razmeroma zgodnje uporabe severnega grafičnega lista se skriva za freskami v Famljah pri Divači. Med tremi večjimi figuralnimi prizori, ki so se ohranili v lunetah stenskih pol, je Kamenjanje sv. Štefana posneto po bakrorezu nizozemskega ali francoskega mojstra z zasilnim imenom Mojster Kalvarije (*Der Meister des Kalvarienberges*)<sup>24</sup> (sl. 1 in 2). Razgibana kompozicija grafičnega lista je bila za našega slikarja preširoka, da bi jo ponovil v celoti. Prevzel je le štiri like, svetnika samega, dva mučitelja za njim in še enega, ki pobira kamenje, ki pa ga je prestavil na spodnjo levo stran. Predlogo je torej v določeni meri zreduciral in jo prostorsko spremenil (tudi oba mučitelja nista tako visoko nad Štefanom kot na predlogi, marveč sta postavljena

<sup>22</sup> *Vplivi Mojstra E. S. v slovenskih freskah 2. polovice 15. stol.*, str. 267—274.

<sup>23</sup> Če izvezamo prispevek B. Fučiča o istarskem slikarstvu, ostaja le še članek K. Rozmanove *K profilu poznogotskega stenskega slikarstva*, ZUZ VII (1965), str. 231—244. Na kratko se je Stele problema lotil zopet v *Slikarstvu v Sloveniji*, str. 142, in v *Gotskem stenskem slikarstvu*, str. XVI.

<sup>24</sup> M. Lehrs, *Geschichte und kritischer Katalog* itd., sl. 98. Še leta 1490 se ta grafična predloga javlja v delu francoskega lesorezca I. D. (Misal iz Toulousa, A. M. Hind, *An Introduction to a History of Woodcut*, sl. 365).

za njega). Posamezne figure pa je medtem dosledno kopiral — ne samo drže rok in nog, ampak celo detajle oblačila.

Težko bi rekli, da je ta grafični list v stilnem pogledu izrazit dosežek. Omejuje se na figuraliko in v njej je bliže takrat že rahlo konservativnemu severnofrancoskemu knjižnemu slikarstvu srede 15. stoletja kot pa morebiti krogu van Eycka ali Rogerja van der Weydna. V delu famelj-skega slikarja pomeni celó samo priložnostno epizodo, zakaj na drugih upodobitvah v cerkvi je mojster precej drugačen. Ne more zatajiti bližine Italije, saj je v bogato okrašenih in mehko vzvalovljenih oblačilih aposteljskih postav mogoče prepoznati slikarski okus severnoitalijanskega zgodnjega kvatročenta. — Freske v Famljah so bile odkrite pred dobrimi desetimi leti in France Stele jih je omenjal le mimogrede, vendar enkrat tudi datiral, in sicer v čas okoli 1420—1430.<sup>25</sup> Jasno je, da so freske razmeroma dobro delo in da se že samo sožitje med telesnostjo figur in draperijo njihovega oblačila pri nas ni moglo pojaviti tako zgodaj. Uporaba bakroreza, ki je nastal šele okoli leta 1440, to seveda le potrjuje. Upošte-vaje še druge stilne momente lahko Famlje datiramo v čas okoli leta 1460.

Omenjeni zgled kaže, kako lahko grafično predlogo najdemo celó na krajih, kjer jo je mogoče najmanj pričakovati. Resnici na ljubo moramo poudariti, da v takšnem primeru stilni kompleks grafičnega lista bistveno ne vpliva na stilno izoblikovanje slikarja, ki ostaja v mejah delavniškega izročila. Nekaj podobnega je s tako imenovanim Žirovniškim mojstrom oziroma Mojstrom aposteljskih martirijev. Ta slikar nam je v treh cerkvah na Gorenjskem, in sicer v Žirovnici, v Mošnjah pri Radovljici in v Ratečah pri Planici, zapustil v prezbiterijih cikle aposteljskih mučeništev, ki od cerkve do cerkve le rahlo varirajo; pojavljajo se tudi v četrtem zanesljivo njegovem delu, v Dobrini na Žusmu na Štajerskem.<sup>26</sup> Po svojem stilnem izražanju je mojster blizu beljaški delavnici in je eden od tistih slikarjev, ki so poleg Janeza Ljubljanskega zanesli tostran Karavank dosežke koroškega slikarstva. Po dosedanjih ocenah bi morale njegove freske nastati v tridesetih letih 15. stoletja, kar se zdi na prvi pogled celo sprejemljivo. Da gre pri aposteljskih mučeništvih Žirovniškega mojstra za realizacijo določene tuje predloge, je bilo jasno takoj po odkritju Rateč in Mošenj pred petintridesetimi leti (Žirovnica je bila objavljena že pred prvo svetovno vojno). Da je ta predloga grafični cikel, pa spričo mojstrovega še globoko v prvi polovici 15. stoletja zasidranega sti-

<sup>25</sup> Podpis k sl. 98 v *Slikarstvu v Sloveniji*, str. 139.

<sup>26</sup> Ksenija Rozmanova je v svoji disertaciji (*Stensko slikarstvo od 15. do srede 17. stoletja na Slovenskem, Problem prostora*, Ljubljana 1964, str. 16) postavila Dobrino splošno v »koroško smer«, po zadnjih odkritjih sicer zelo slabo ohranjenih fresk v prezbiteriju pa je izven dvoma, da gre za lastnoročno delo Žirovniškega mojstra.



la pač ni bilo mogoče pričakovati. Vendar se nam je posrečilo pokazati na obstoj takšnega cikla, in sicer vrste lesoreznih listov, od katerih se je ohranil le eden. Cikel je moral nastati na osnovi neke še starejše predloge okrog leta 1445 v Baslu. Pozneje ga je posnelo več nemških slikarjev, dokler ga ni v celoti porabil Michael Wohlgemut za ilustracije k Svetovni kroniki Hartmanna Schedla (Nürnberg, 1493).<sup>27</sup> Zopet se je torej datacija pokazala za prezgodnjo, saj so mogle freske nastati šele okoli leta 1450; in zopet lahko govorimo o slikarstvu, ki stilnega kompleksa grafične predloge ni jemalo kot problem, marveč se je le uspešno okoristilo z danimi kompozicijskimi in figuralnimi rešitvami.

Kot smo že večkrat povedali, ostaja človeški lik v svojem telesnem volumnu oziroma nevolumnu in v stilizaciji oblačila osrednje vprašanje stenskega slikarstva 15. stoletja na Slovenskem. V časovnem razvoju bi pričakovali stilne premike od telesne eteričnosti in mehke draperije internacionalne gotike do voluminoznosti in ostrega artikuliranja tako imenovanega poznogotskega realizma, ki ga prinašata nizozemsko in po njem nemško slikarstvo že od tridesetih let 15. stoletja naprej. Mojstra slikarij v Famljah pri Divači in v Žirovnici takšne razvojne nuje ništa občutila in sta se zadovoljevala s starimi formami: prvi zaradi oziranja po konservativnih tokovih severne Italije, kjer je slikarstvo le preveč neopazno, predvsem pa neboleče storilo korak od mednarodnega gotskega sloga do provincialne renesančne dekorativnosti, drugi zaradi črpanja pobud iz koroškega slikarstva, ki se takrat še ni poskušalo ukloniti severnemu razvojnemu loku. A motili bi se v misli, da v slovenskem stenskem slikarstvu sredi stoletja ni mogoče čutiti zagate, ki jo je bil povzročil zaton mehkega modeliranja internacionalne gotike. Če si od te strani zopet ogledamo mojstra na Suhi pri Škofji Loki, opazimo občuten premik v tej smeri; mojstrova stilizacija draperije je postala močno artikulirana, tako da spominja že kar na sočasne nemške bakroreze. Res je Emilijan Cevc v svojem pregledu slovenske umetnosti zapisal, da so pri »grafizaciji«<sup>28</sup> suških gub morale odločati razne grafične predloge.<sup>28</sup> To kajpak ni verjetno, saj ni nemogoče dokazati, da gre tu za rezultat avtohtone stilizacije, ki izhaja iz starih mehkih vzorcev in se je le zaradi različnih stilnočasovnih vzrokov zaostila do tako neverjetne stopnje.<sup>29</sup>

<sup>27</sup> Gl. avtorjev članek *Zum ehemaligen Zwölfbotenaltar aus Wiener Neustadt*, ÖZKD XXX (1976), str. 163–172.

<sup>28</sup> *Slovenska umetnost*, prav tam (za njim tudi F. Stele na v op. 23 navedenih mestih).

<sup>29</sup> Nedvomno velja to za stene, katerih analiza razkriva, da je slikar izhajal docela in samó iz oblikovnega vokabularja mehkega sloga in to celó, kot je to videti zlasti na gubah aposteljskih ogrinjal okoli ramen in nadlahti (Sv. Peter, Pavel in Jakob), zelo spretno in suvereno. Figuralni prizori, med katerimi Kristusovo obrezovanje posnema (preko beljaške delavnice?) vzorec iz delavnice Mojstra votivne table iz Št. Lambrechta (prim. J. Hüfler, *Beljaška slikarska delavnica*, str. 50ss, z ustreznimi navedbami), so v tem šibkejši, zlasti Zadnja sodba. Angeli na oboku pa

Podobno problematiko nam ponujajo tudi freske v Sv. Petru na Vrhu nad Želimljem. Njihov avtor se razkriva kot sila energičen slikar in je v svoji impulzivnosti soroden suškemu mojstru, prekaša pa ga po domiselnosti in morebiti tudi po širši razgledanosti po tujih dosežkih. Njegov apostol Filip (sl. 3) npr. dokazuje slikarjevo prekipevajočo moč v izražanju telesnosti, ki pa se ji upira retrospektivna sistematika draperije; ta ponekod, npr. v tamkajšnjem sv. Barnabi (sl. 4), prihaja do individualnih, prav kurioznih oblik. Za upodobitvijo Kristusovega rojstva oz. Brigitine vizije na Vrhu nad Želimljem stoji neka starejša predloga, ne grafična, ki jo verjetno s posredovanjem salzburškega slikarstva še zvesteje uresničujeta nekoliko starejši sliki v Vremah pri Divači in v stari, pred prvo svetovno vojno podrti župni cerkvi na Bledu (sl. 5). Na Vrhu nad Želimljem se pri klečeči Mariji lepo kaže, kako je slikar izhajal iz starejšega vzorca, le da je gube pri tleh — tako kot še posebej pri Jožefu — na svoj način energično zalomil, ne da bi jim dal potrebne teže, predvsem pa sodobnejše logike v odnosu do telesa in do tal. Slikar je torej ob vsej nadarjenosti in likovni intuiciji za podajanje telesnosti, ki ju tu izpričujeta lika Marije in Jožefa, ispeljal draperijo kot razmeroma samostojno učinkujočo igro. Brez intimnejšega razumevanja novosti, ki so jih k nam prinašali nemški grafični listi, dalje ni moglo iti.

Prvi slikar, ki je storil potrebni korak dalje in s tem začrtal edino možno pot nadaljnjega razvoja slovenskega stenskega slikarstva, je bil mojster, ki bi mu upoštevaljoč dosedanje ocene v slovenskem umetnostnem zgodovinopisju kaj takega komaj pripisali: z imenom Bolfgangus podpisani avtor z letom 1453 datiranih slik v Crngrobu. Njegova najbolj znana crngrobska slika, fragment Kristusovega rojstva, razodeva nesporne odlike njegove roke (sl. 6). Pač, postavitev prizora je na moč standardna in v navidez realističnem motivu Jožefa s prekipevajočim mlekom sega celo v evropski fabulativni svet zadnjih desetletij 14. stoletja, ki v serioznejšem 14. stoletju ni imel več prostora, četudi je za naše razmere utegnili pomeniti določeno novost. Toda ustavimo se raje ob Mariji. Če jo primerjamo z ono na Vrhu nad Želimljem, ne izstopata na njej le — sicer retrospektivna — uglajenost in milina, marveč tudi posebna preprostost in kompaktnost njenega obrisa. Naj nas v naši oceni ne zavede naivnost

---

se v spodnjem delu halj vsaj na videz približujejo sodobnemu slogu ostrolomljenih gub, podobno kot v fragmentu s slavoloka v Prilesju pri Plavah iz šestdesetih let (prim. K. Rozmanovo, *K profilu*, str. 232). Toda če je tam ta slog jasno izražen in tudi nedvomno povzet po grafiki (čeravno se ne moremo pridružiti avtorici, da gre prav za tam navedeni list I. van Meckenena), je na Suhi le manj oprijemljiv. Šele z nadrobnejšo obravnavo bo mogoče odgovoriti na vprašanje, če je obok delo kakšnega mlajšega sodelavca suškega mojstra ali celo če je nastal pozneje (prim. tudi piščevo oceno v ZUZ X, 1973, str. 207). Opozorimo pa lahko na dejstvo, da podobno stilno dihotomijo med stenami in obokom razodeva tudi prezbitarij v Prilesju.

njenega obraza, spominjajočega na internacionalno dvorno gotiko, zakaj njen pomen se skriva v njeni figuri. Prvič imamo pred seboj lik v oblačilu, ki se podaja telesu, se guba pod zakonom težnosti in obenem govori z materialnostjo blaga samega. Draperija ni več podvržena subjektivno stilizirani igri linij, marveč se uklanja naravni logiki. Torej imamo prvič pred seboj postavbo, ki plaho, vendar zanesljivo sledi določenim inovacijam evropskega slikarstva 15. stoletja.

Ključ za razumevanje te strani mojstra Bolfganga nam daje slika, ki je predvsem zaradi slabe ohranjenosti ostala v našem umetnostnozgodovinskem pisanju ob strani: nasproti votivne slike sv. Bolfenka je v tem delu crngrobskih slikarij pas štirih prostostoječih svetnic, Doroteje, Katarine, Barbare in Marjete.<sup>30</sup> Še dokaj ohranjeni spodnji del Barbarinega oblačila (sl. 7) razodeva enak smisel za materialno podajanje blaga, ki v zaznavni teži pada na tla in se spodaj lomi v trikotne gube. Detajli modeliranja — jasnost med vboklinami in izboklinami ter ostrost prelomnih črt — nas spominjajo na dosežke zgodnjega nemškega bakroreza, posebno na mojstra, ki je znan pod imenom Mojster igralnih kart (Der Meister der Spielkarten) (sl. 8);<sup>31</sup> bakrorezec je živel v drugi četrtini 15. stoletja po vsej verjetnosti v Baslu in se bogatil z umetnostjo velikega švicarskega slikarja Konrada Witza. Med grafično zapuščino Mojstra igralnih kart natančne predloge za Barbaro ali njene tovarišice v Crngrobu ne moremo najti; morda je niti ni bilo. Mojster Bolfgang pa je njegove liste moral poznati: posredovali so mu pobude, ki jih je predeloval in združeval z drugimi ter s tem pripeljal naše slikarstvo na prag novega obdobja.

Za zadnje pa tudi izredno dovršeno delo crngrobskega mojstra more veljati poslikava oboka v Mirni na Dolenjskem.<sup>32</sup> Poslikava je nastala precej pozneje, morda okoli leta 1475, in vse kaže, da je tu z glavnim slikarjem sodelovala vsaj ena sposobna pomočniška roka. Po ikonografski strani se obok prezbiterija v Mirni navezuje na standardno shemo, ki jo je med drugimi uresničil tudi prezbiterij na Suhi pri Škofji Loki, le da je tu bogatejši za eno polo in vsebinsko razširjen s posameznimi svetniškimi postavami. Opažamo pa osamosvojitve posamezne figure iz dekorativno simboličnega oklepa celotnega oboka v samostojno, z individualno skrbjo izdelano upodobitev, v kakršni se lahko potencirano uveljavljajo momenti, ki jih je v slovensko slikarstvo uvedel mojster Bolfgang.

<sup>30</sup> Gl. Steletovo *Gotsko stensko slikarstvo*, Katalog str. LII (D. Prelovšek). Večkrat reproducirana »sv. Barbara« je v resnici sv. Marjeta, stolp pa pripada njeni močno poškodovani sosedu.

<sup>31</sup> Lehrs, sl. 9.

<sup>32</sup> Doslej ni mirenskega oboka še nihče pripisal mojstru Bolfgangu, kar je na podlagi crngrobske četverne slike, zlasti pa še slike sv. Volbenka, ki se po obrazni fiziognomiji docela ujema s tremi od svetih očetov v Mirni, vendarle upravičeno.

Mojstru Bolfgangu moremo v Mirni določneje pripisati obočni sklep s štirimi stoječimi cerkvenimi očeti. Med temi liki posebej izstopa sv. Hieronim z nekam nenavadnim gubanjem pregrinjala okoli telesa in nog (sl. 9). Konkreten odgovor, od kod to, nam zopet daje nemški grafični repertorij, in sicer bakrorez sv. Filipa iz velike aposteljske serije mojstra E. S. (sl. 10).<sup>33</sup> Kot se vidi iz primerjave, je mojster Bolfgang grafični list v celoti kopiral, le da ga je moral adaptirati novemu svetniku. To kakopak ni bila lahka naloga, saj se bakrorezčeva predloga odlikuje po bogastvu motivov v gubanju oblačila, in naš slikar je moral imeti dovolj izvežbano roko, da ji je mogel slediti s tolikšno zvestobo. Ni dvoma, da se je v takšnem preciznem delu poglobljeno seznanjal z detajli oblikovanja draperije, kakor jih je po tabelnem slikarstvu v grafiko prenašal mojster E. S., in si v tem tudi pridobil določeno spretnost. Če si ogledamo druge figure mirenskega oboka, ki jim ni mogoče odkriti neposredne grafične predloge, npr. sv. Marjeto, opazimo, s kakšno neverjetno lahkoto se mojster Bolfgang (ali morda njegov mlajši sodelavec) giblje v zahtevnem svetu prostostoječega človeškega lika in njegovega oblačila, ki mu zdaj ni več mogoče zanikati stika z novodobnimi, v nizozemskem in nemškem slikarstvu krožečimi predstavami (sl. 11). Celotno življenje figure izhaja iz napetosti, ki jo do telesa, glave in rok ustvarja vrhnje ogrinjalo, sestojече in rafinirano potekajočih, skoraj estetizirajočih, vendar do telesa in do blaga vselej logičnih gub. Priznati moramo, da tolikšne delikatnosti v podajanju človeške podobe slovensko stensko slikarstvo v 15. stoletju ni zlepa doseglo; mirenski svetniki in svetnice ostajajo samosvoj slikarski višek pozne gotike na slovenskih tleh.

Skupina slikarij, ki se uvrščajo ob bok Crngrobu in Mirni in so vse nastale v šestdesetih in sedemdesetih letih 15. stoletja, ni ravno majhna in razkriva več samostojnih in dobro izurjenih slikarjev, ki jih — zaradi zgodnje datacije Crngroba in njegovega za nas novatorskega rezultata — lahko imamo za učence in mlajše sodelavce mojstra Bolfganga. Roko maškega mojstra zasledimo že leta 1464 na veliki upodobitvi sv. Krištofa na južni zunanjščini crngrobske cerkve, z letom 1467 pa so datirane freske na Mačah. Tako kot crngrobskemu je mogoče tudi maškemu mojstru pripisati še več Krištofov po Gorenjski. Drugi slikar iz Bolfgangovega nasledstva je avtor novo odkritih, kmalu po letu 1465 nastalih slik v prezbitერიju proštíjske cerkve na Blejskem otoku.<sup>34</sup> Vse kaže, da sodijo v nje-

<sup>33</sup> L e h r s, sl. 163. Pozneje je to serijo kopiral Israel van Meckenem (L e h r s, sl. 631—640), vendar zrcalno.

<sup>34</sup> Cerkev je leta 1465 posvetil ljubljanski škof Žiga Lamberg, kljub temu, da je cerkev spadala pod briksenško jurisdikcijo (prim. F. P o k o r n, *O jurisdikciji nad cerkvijo Matere božje na blejskem otoku in nad ondotno proštijo*, IMK XII, 1902, str. 85ss). Ker so pod sedanjo plastjo fresk vidni posvetilni križi (in gre v stavbi skoraj gotovo za na novo zgrajen prezbitერიj), ob posvetitvi cerkev še ni bila poslikana, se je pa to moralo zgoditi že v naslednjih letih.

govo delavnico tudi ustvarjalci že znanih fresk v Sv. Miklavžu na Goro-  
peči nad Ihanom, ki jih je mogoče datirati v sedemdeseta leta; mnogo-  
krat z mojstrom Bolfgangom povezane freske na Jamniku bržčas izhajajo  
iz tega kroga, so pa mlajše, morda iz osemdesetih let.<sup>36</sup> Tretji oprijem-  
ljivejši, njihov najindividualneje izoblikovani tovariš se pojavlja v Istri:  
to je mojster, ki je leta 1471 poslikal kapelo sv. Trojice pri Župni cerkvi  
v Žminju.<sup>36</sup> Njegovo osrednjeslovensko pogojeno stilno izražanje se je  
konstitutivno včlenilo v razvoj lokalnega istrskega slikarstva zadnje tre-  
tjine 15. stoletja. Tista po Steletu formulirana »maška skupina«, katere  
temelj naj bi pomenili slikarji v Krtini pri Domžalah in v Podzidu pri  
Trojanah, se je po zadnjih odkritjih v Krtini izkazala za vprašljivo: v  
obeh primerih gre nesporno za delo slikarja sv. Andreja v Krašcah pri  
Moravčah in torej vsaj za osemdeseta, če že ne devetdeseta leta.<sup>37</sup> Vendar  
pa bo mogoče z nadrobno analizo teh treh del pokazati, da gre kljub vse-  
mu za slikarja, ki je vsaj formalno, če že ne tudi stilno prevzel dediščino  
maškega mojstra, čeprav se je v Krašcah na nekaterih mestih — če jih  
smemo vsa pripisati njegovi roki — že presenetljivo približal razvojnim  
rezultatom severne renesanse. A tudi to je po svoje zgovorno: ustvarjalna  
tradicija maškega mojstra se je globoko vsidrala v slovensko slikarsko  
dejavnost poznega 15. stoletja in dela, kot so npr. freske v Vrzdencu, na-  
vezujoče se na »Andrejevega« mojstra, ali one v Ribnem pri Bledu, na-  
stale že proti letu 1500 in razkrivajoče ponovno poljudno idealiziranje,  
to le potrjujejo.<sup>38</sup>

Osnovno karakteristiko skupine mojstra Bolfganga smo že podali  
navesujoč se na slikarstvo Janeza Ljubljanskega. Usodna zožitev slikar-  
ske problematike na človeško figuro, ki jo je bil izvedel Janez Ljubljan-  
ski v odnosu do koroške tradicije, iz katere je izhajal, se z vsemi umet-  
nostnimi posledicami uveljavlja tudi v tej skupini. Iz opusa mojstra Bolf-  
ganga sta se zazdaj ohranila le dva pripovedna prizora: že obravnavani  
fragment Kristusovega rojstva v Crngrobu in en prizor iz življenja sv.  
Janeza Krstnika v Mirni. V prvem prizoru smo videli, da je mojstrova

<sup>36</sup> Prim. K. Rozman, *Freske na Jamniku*, Kranjski zbornik, Kranj 1975, str. 185ss, ki pa se za konkretnjšo novo atribucijo in datacijo ni odločila.

<sup>36</sup> Tako tudi B. Fučić, *Istarske freske*, Zagreb 1963, str. 61ss.

<sup>37</sup> Tudi zazidani sv. Krištof na Rudniku pri Ljubljani je delo tega »Andrejevega« mojstra. Steletova datacija fresk v Krašcah v tretjo četrtino 15. stoletja (*Slikarstvo v Sloveniji*, podpisi k slikam na str. 97 in 219) je vsekakor prezgodnja.

<sup>38</sup> Tu smo govorili o »naslednikih« mojstra Bolfganga, nismo pa se dotaknili vprašanja o formalni kontinuiteti Bolfgangove delavnice. V Crngrobu, na Mačah, v Mirni in pri »Andrejevem« mojstru zasledimo namreč dvoje šablon za brokatni vzorec, ki bi praviloma govorili o obstoju določene delavniške dediščine. Z nadrobnejšo analizo obstoječih in z morebitnimi odkritji doslej neznanih del bi se dalo iz tiste široke crngrobske in maške skupine osamiti eno samo delavniško jedro, kar bi nam bilo v izredno pomoč pri poglobljeni oceni slovenskega slikarstva tega časa. Toda tudi že brez tega nam pojavljanja omenjenih šablon nakazujejo, katera dela in kateri mojstri so si bili vsaj formalno najbliže.

domišljija v scenski postavitvi zelo skromna, saj slikar niti v najmanjši meri ne poskuša prerasti več kot pol stoletja stare prostorske predstave. V Mirni je težnja po določnejšem prostorskem učinkovanju občutnejša, a še vedno uresničena s predperspektivičnimi sredstvi. Vse kaže, da je mojster Bolfgang razvojne dosežke evropskega slikarstva resnično prejemal le preko grafičnih listov, ki so tja do zadnjih desetletij 15. stoletja v tem pogledu praviloma omejeni. (Izjeme, kot so posamezna Kristusova rojstva mojstra E. S., to le potrjujejo.) Njegovo iskanje se je torej v soglasju s tradicionalnim umetnostnim hotenjem pri nas omejilo na človeško figuro. Obogatil jo je z realističnim pojmovanjem nizozemskega in nemškega slikarstva, se pri tem okoristil predvsem z njegovo estetsko površino, ki sicer pri mojstru izhaja iz realistične logike njegovih modelov in ohranja notranjo integriteto človeškega lika, a vendar povzroča zunanje preciozno, dekorativno učinkovanje. Deloma po rezultatu in deloma tudi po izhodiščnem pojmovanju se mojster v tej točki svojega dela oddaljuje od tako imenovanega poznogotskega realizma severa in se približuje provincialni italijanski renesansi. Zatorej ob njegovem delu razvojni kriteriji severnega slikarstva, zlasti v obliki, v kateri jih je uporabljal France Stele,<sup>39</sup> izgublajo umetnostnozgodovinsko veljavo.<sup>40</sup>

Med naštetimi nasledniki mojstra Bolfganga nam to dvopólno problematiko najbolj zgoščeno podaja maški mojster v svojem glavnem delu na Mačah, v pohodu in poklonu sv. treh kraljev. Ta ikonografska tema se je pri nas že okoli leta 1440 bila razvila do stopnje, ki jo poustvarja Maški mojster, ne da bi jo v pokrajinsko prostorski ureditvi poskušal kakorkoli razširiti. Njegova naklonjenost velja posamezni figuri, ki jo obdarja z bogastvom obleke in opreme ter z odlično uglajenostjo v vedenju, ki nas vodi k italijanski renesansi. Figuralne skupine preveva neizdiferencirana idealizacija v obličjih. Idealna lepotna tipizacija obraza, izhajajoča iz obraznega tipa, ki ga je ustvaril mojster Bolfgang v Crngrobu,

<sup>39</sup> Prim. piščeve vrstice v ZUZ X (1973), str. 205s. Resnici na ljubo povedano, tudi kadar oblikovni repertorij »lepih« figur crngrobske skupine ni zvezan s sodobnejšim pojmovanjem draperije (prim. npr. pametne in nespametne device v Sv. Miklavžu na Goropeči), ne sega nazaj v dvorno gotiko, ampak sledi modnejši konvenciji srede 15. stoletja, kakor je mogoče soditi med drugim tudi po nekaterih figurah mojstra E. S.

<sup>40</sup> Ne moremo si kaj, da se ne bi še vprašali, kje iskati mojstru Bolfgangu izvor — določneje — če je bil pri nas tujec ali vendar domačin. Steletova misel, da je v Crngrobu čutiti bolj »severnjaški (bavarski?) vpliv« (nazadnje *Gotsko stensko slikarstvo*, str. XIV), implicira prvo hipotezo; mimogrede rečeno, slikar kaže, kot smo videli, več afinite do Konrada Witzza (prim. zlasti Witzovo Sinagogo z oltarja iz St. Leonharda v Baslu), ki si jo je bil kajpak pridobil preko listov Mojstra igralnih kart. A spričo tako izrazitih importov, kot sta npr. obravnavani slikarji na Ptujski gori in v Celju, lahko morebitno importno naravo mojstra Bolfganga zanikamo. Pokazali smo, kako je njegov stil izšel iz osrednjeslovenskih umetnostnih razmer in težko si je zamišljati, da bi se kje drugod izšolani slikar mogel tako globoko vživet v to avtohtono umetnostno izražanje.

je — kot kaže — ustvarjalcu in naročniku slikarij popolnoma zadostovala. Ni je bilo treba spreminjati tudi v bolj dramatičnem prizoru, kot je mučeništvo sv. Uršule in njenih tovarišic na maškem slavoloku. V fragmentih, ki nastajajo neposredno po grafični predlogi (sv. Krištof in Križanje na južni zunanjščini) pa se slikar razodeva kot spreten realizator sodobnejših severnjaških stilnih tokov, vendar varujoč sebi in svojemu okolju lastno idealizirajočo zadržanost.

Težko bi pa rekli, da je bil maški mojster — kljub vsej privlačnosti svoje trikralske slike — najnadarjenejši slikar med nasledniki mojstra Bolfganga ali celo da je njegovo dediščino najtehtneje obogatil z novostmi, ki so bile Bolfgangovemu stilnemu repertoriju morda še tuje. Že v površni oceni novo odkritih fresk na blejskem otoku je mogoče spoznati slikarja, ki ga ne odlikuje le enaka dovršenost v lepotnem podajanju človeške postave, ampak tudi maškemu mojstru neznanu stremljenje po njeni diferenciaciji in individualizaciji, stremljenje, ki ga ne moremo pripisati zgolj tujim spodbudam, marveč tudi opaznim sposobnostim njegove roke. O tem nas prepriča primerjava blejskega evharističnega Kristusa (sl. 12) s predlogo, po kateri je nastal, z enim od listov mojstra E. S. (sl. 13)<sup>41</sup>; če si v primeru slik z maške zunanjščine ne upamo trditi, da realizacija po slikovnih razsežnostih presega grafiko (kar bi bilo spričo možnosti, ki jih daje freska, mogoče), lahko na blejskem otoku to ugotovimo brez zadržka. Pač: mojster se je izdatno posluževal grafičnih predlog (Kristusovo rojstvo po mojstru E. S.,<sup>42</sup> Predstavitev v templju po eni izmed podob nizozemske štiridesetlistne *Bibliae pauperum*),<sup>43</sup> a jih tudi svobodneje interpretiral in jih po potrebi razširjal. V žal nepopolno ohranjenem prizoru Marije — tempeljske device nam je postregel celo z v središčni perspektivi zasnovanim lesenim ostrešjem in skromnim knjižnim tihožitjem pod njim.

Dihotomija med neizdiferencirano lepotnostjo človeškega lika in tradicionalnimi prostorskimi predstavami ter sodobnejšo, preko grafičnih predlog pridobljeno artikulacijo draperije, dihotomija, ki jo kažejo freske na Mačah, a ju je tako spretno zakril ustvarjalec blejskih slikarij, stopa ponovno na dan v Sv. Miklavžu na Goropeči. Uglajenost posameznih likov, pametnih in nespametnih devic na slavoloku, deklic in sv. Miklavža iz Miklavževe legende, angelov muzikantov na oboku in apostolov na prezbiterijskem zaključku se kontrastno bije s štirimi cerkvenimi očetmi na oboku, ki po postavitvi v škatlaste ambiente poustvarjajo stare trečentistične vzorce, v izrazitih motivih seje ter predvsem v bogatih gubah

<sup>41</sup> Lehrs, sl. 129.

<sup>42</sup> Lehrs, sl. 130. To je tisti list, ki je slikarju v Vrzdencu (gl. Steleta v *Šišičevem zborniku*, 1929) postregel z obema živalma.

<sup>43</sup> Osrednja podoba četrtega lista. Gl. npr. faksimilirano izdajo primerka v Esztergomu, Berlin 1967.

oblačila okoli nog pa krepko slede ostri govoricni grafike. (Tudi mojster E. S. je napravil serijo sedečih apostolov,<sup>44</sup> ki so mogli navdihniti našega slikarja, če jih že ni prejel po kakšni neposredni predlogi.) Toda mojstrove roka ne more doseči bakrorezu enakovredne zaokroženosti in umetniške prepričljivosti. Njegov rezultat učinkuje že kot nesproščena sekundarna stilizacija, spričo lepotno podanih obrazov celo rahlo karikirano, saj se zdi, kot da so nežni obrazi figur vklenjeni v groteskno nagubano oklep oblačila (sl. 14). Povedno je, da je v goropeškimi cerkvenimi očetom sorodnih, a mlajših figurah na Jamniku nad Kropo že mogoče opazovati težnjo po individualizaciji obrazov z bolj »realističnimi« starostnimi potezami (sl. 15). Tega poskusa pa ni več potrebno povezovati z grafikami; pravilno se zdi iskanje stikov z najznamenitejšim avtorjem takšnih figur na umetnostnem stičišču severa in juga, Michaelom Pacherjem,<sup>45</sup> kot konkreten ključ za rešitev tega vprašanja pa se ponujajo leta 1468 nastali Pacherjevi medaljoni v šentpavelski samostanski cerkvi na Koroškem.<sup>46</sup>

V tej zvezi smo omenili tudi freske v kapeli sv. trojice v Žminju. Za njenega mojstra smo zapisali, da je med obravnavanimi slikarji najindividualnejše izoblikovan. V obličjih sicer ohranja lepotnost svojega izvirnega okolja, ne manjka mu tradicionalne idiličnosti (Beg v Egipt), nekateri prizori kot npr. Kristus pred Pilatom ali Tomaževa nevera pa izžarevajo blejskemu mojstru sorodno suverenost v usklajevanju prostora in figuralike, kakršne si pri maškem mojstru in drugih spomenikih te vrste težko zamišljamo. Nadrobnejša analiza žminjskih slik pa izdaja, da je mojster svoje delo skoraj v celoti (z izjemo Kristusa sodnika na vzhodni steni kapele) posnel po upodobitvah lesorezne štiridesetlistne *Bibliae Pauperum*, omenjene že ob blejskem mojstru.<sup>47</sup> Odvisnost je tako tesna, da bi lahko skorajda govorili o nemočnem kopiranju, če ne bi mojster nenehno mehčal nizozemske neposrednosti predloge oziroma jo prežemal z njemu lastno liričnostjo. Kakorkoli že, te slike nam ponovno dokazujejo širino grafičnega repertorija, iz katerega so naši slikarji črpali pobude za svoje delo.

S freskami na Mačah, na Goropeči in Jamniku ter na blejskem otoku tradicija »slovenske posebne gotike« v slikarstvu ni izčrpana, saj je

<sup>44</sup> Lehrs, sl. 132—135.

<sup>45</sup> Prim. K. Rozman, nav. članek.

<sup>46</sup> Prim. tudi soroden zgled iz opusa Tomaža Beljaškega (J. Höfler, prav tam, str. 158ss).

<sup>47</sup> Avtor *Istrskih fresk* (gl. op. 36 in njegovo disertacijo *Srednjevjekovno zidno slikarstvo u Istri*, Rijeka—Ljubljana 1964, str. 262—266) je to dejstvo prezrl; seveda ne velja več, da je ta knjiga nastala šele v letih 1464—1468 (po tej dataciji je pisac v svoji disertaciji, str. 257ss, pomaknil pazinski prezbiterij v sedemdeseta leta, torej celo za Žminj!), marveč v svoji najstarejši izdaji med 1430 in 1440 (prim. H. Th. Muser, *Die Urausgaben der holländischen Apokalypse und Biblia Pauperum*, München 1961).



zlasti delavnica maškega mojstra v zadnji četrtini 15. stoletja rodila več lokalnih delavnic. Opazovati je mogoče, kako se je v tem poznem času repertorij severnih predlog — bodisi grafičnih ali preko tabelnega in stenskega slikarstva prevzetih shem (vrzdenško rojstvo, ki mu lahko dodamo tudi rojstvo v Krtini, je tu le najznamenitejši zgled) — ali samo posameznih likovnih zamisli večal, vendar ne da bi se pri tem stilna izhodišča, ki jih postavlja Crngrob, bistveno razširila. Lahko rečemo, da je mojster Bolfgang v našem stenskem slikarstvu storil podoben korak, kot ga je v naši arhitekturi skoraj istočasno napravila kranjska župna cerkev: njegove pozicije so zadostovale za skoraj pol stoletja, in moralo je priti do pravega importa, to pot že v smeri severne renesanse, ki jo zastopajo dela na Jezerskem, na Križni gori nad Škofjo Loko (1502), predvsem pa na Sv. Primožu nad Kamnikom (1504), da je zgornja plast slovenskega stenskega slikarstva pridobila nove stilno-tehnične in izraznostne razsežnosti.

## ZU DEN STILISTISCHEN ERSCHEINUNGSFORMEN DER WANDMALEREI DES 15. JAHRHUNDERTS IN SLOWENIEN

JANEZ HÖFLER

Der Autor behandelt einige wichtige stilistische Strömungen in der Wandmalerei des 15. Jahrhunderts in Slowenien. Am Anfang bespricht er zwei für das periphere slowenische Milieu hervorragende Malereien, die als Werke fremder Maler angesehen werden dürfen; dies sind die Fresken in der Marienkapelle der St. Danielskirche in Celje (zweites Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts) und in der ehemaligen Kreuzkapelle in der Wallfahrtskirche zu Ptujška gora (um 1424). Die ersteren können wir einem anonymen obersteyrischen (Murtaler) Meister zuschreiben, während die Fresken zu Ptujška gora ein Maler aus dem Umkreis des Johannes von Bruneck (Südtirol) oder der Meister Johannes selbst besorgen musste. Diesen »importierten« Werken gegenüber erweisen sich diejenigen, die sich um das Presbyterium der kleinen Johanneskirche in Bohinj her gruppieren, als Arbeiten einheimischer Kräfte; das ausgeprägteste Werk dieser Gruppe sind die Fresken in Suha bei Škofja Loka. Für diese, um die Mitte des 15. Jahrhunderts entstandene Gruppe ist vor allem die Bearbeitung der Formen im internationalen »Weichen Stil« charakteristisch, jedoch mit einer handwerklichen Härte und voll einer volkstümlichen Dichte und Andruckskraft.

Der verspätete »Weiche Stil« in rustifizierten Formen blieb, mit seltenen Ausnahmen, nach wie vor die einzige Formensprache die sich in der slowenischen Wandmalerei der Jahrhundertmitte durchgesetzt hatte die unterband den Malern eine fruchtbare Berührung mit der gesamteuropäischen Entwicklung der bildenden Künste. Der Hauptträger dieser konservativen Stilrichtung war der Meister Johannes von Ljubljana, Sohn des Meisters Friedrich

von Villach und treuer Anhänger der Friedrichschen Villacher Schule, obwohl er im Ausführungsniveau seiner Malereien (datierte Werke 1443—1459) seine slowenischen Zeitgenossen überflügelte. Der einzig mögliche Ausweg aus dieser Situation bot sich in den niederländischen und deutschen graphischen Blättern, die die wichtige Vermittlungsrolle der neuen, »realistischeren« Kunstsprache übernahmen.

Der Meister Bolfgangus von Crngrob (Crngrob, 1453) und seine Nachfolger (Mače, 1467, Insel Bled, Mirna — hier dem Meister Bolfgangus zugeschrieben, Žminj in Istrien, 1471, Goropeč oberhalb Ihan usw.) gingen aus älteren, einheimischen Quellen aus, nahmen jedoch eine selbstständige Entwicklung und erreichten im 3. Viertel des Jahrhunderts einen Höhepunkt, der als eine autochtone Antwort auf das kunstgeschichtliche Geschehen in der europäischen Malerei jener Zeit gelten darf. In seinen künstlerischen Aufgaben pflegte der Crngrober Meister Bolfgangus vor allem die Tradition der isolierten Heiligenfigur weiter, wie sie im Werke des Johannes von Ljubljana zum zentralen Problem der slowenischen Wandmalerei geworden war, bereicherte sie aber durch neuere, den deutschen graphischen Blättern entnommene Momente. Die niederländische und deutsche Druckgraphik (vor allem die holländische vierzigblättrige Biblia Pauperum und die Kupferstiche des Meisters E.S.) war in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts der wichtigste Kanal, durch den die slowenischen Maler mit der europäischen Kunst jener Zeit in Berührung kamen. Auf Grund der Anregungen von dieser Seite gestalteten sie ihre eigene Formensprache, die sich in erster Linie an der präziösdekorativen Oberfläche der menschlichen Figur fest hielt und das Problem des Bildraumes und des Realismus der Handlung vernachlässigte. Diese spezifische Formensprache klang in manchen Werken der Jahrhundertwende aus, ohne sich in beachtenswerter Masse zu den Errungenschaften des spätgotischen Realismus und der Renaissance gewendet zu haben.

Sl. 1. Famlje (ok. 1460), Kamenjanje sv. Stefana



Sl. 2. Mojster Kalvarije (Meister des Kalvarienberges, ok. 1440), Kamenjanje sv. Stefana (Lehrs 98)





Sl. 3. Sv. Peter nad Želimljem (ok. 1450), Apostol Filip

Sl. 4. Sv. Peter nad Želimljem (ok. 1450), Apostol Barnaba

Sl. 5. Sv. Peter nad Želimljem (ok. 1450), Kristusovo rojstvo



Sl. 6. Črngrób (Mojster Bolfgangus, 1453),  
Kristusovo rojstvo

Sl. 7. Črngrób (Mojster Bolfgangus, 1453),  
Sv. Barbara (fragment)

Sl. 8. Mojster igralnih kart (Meister der  
Spielkarten, ok. 1440), Dama (Lehrs 9)



Sl. 9. Mirna na Dolenjskem (Mojster Bolfgangus, ok. 1475), Sv. Hieronim

Sl. 10. Mojster E. S. (sr. 15. stol.), Sv. Filip (Lehrs 163)

Sl. 11. Mirna na Dolenjskem (Mojster Bolfgangus, ok. 1475), Sv. Marjeta



Sl. 12. Bled, otok (kmalu po 1465), Evharistični Kristus



Sl. 13. Majster E. S. (sr. 15. stol), Imago pietatis  
(Lehrs 129)

Sl. 14. Goropeč nad Ihanom (pred 1481), Sv. Hieronim

Sl. 15. Jamnik nad Kropo (ok. 1480), Sv. Gregor



## Udio goričkih i furlanskih majstora u baroknoj umjetnosti Rijeke

Nakon madridskog mira stav se Habzburgovaca preorijentirao u odnosu na Rijeku. Rijeka je do tog vremena, kao kućno leno Habzburgovaca, bila zanemarivana. U 17. st. se jasno vidi da je Turska u defanzivi, Austrija je dakle orijentirala politiku prema moru i pomorstvu. Planska orijentacija nastaje tek konfiskacijom zrinjsko-frankopanskih dobara bečkom Komorom i završetkom ratova s Turcima. Već se polovicom 17. st. osjeća ravnoteža kopnene i pomorske trgovine, u Rijeku stižu natovareni brodovi iz Dalmacije. Izdvojila se grupa bogatih građana i patricija, ponesena valom prosperiteta, koja nastoji da osigura potomstvu naobrazbu, da grad poljepša po uzoru na gradove s kojima su dolazili u vezu, da učine udobnijim privatni život. Grad je sad trebao pismene i obrazovane trgovce, činovnike na carini, lučke kapetane, suce i rektore. To nije samo invazija trgovaca na Rijeku, — katolički i romanski odgojeni nadvojvoda, a kasnije car Ferdinand potpomaže crkvene redove, kapucine i isusovce, čija se invazija na kulturni i umjetnički život Rijeke posebno osjetila. Ova vojska »Ecclesiae militans« unosi bez pitanja za dozvolu nove zrele forme stila 17. stoljeća. Na Trsatu se obnavlja crkva Gospe Trsatske, od 1629. god. se obnavlja samostan, od god. 1630. tamo slika laicus professus fra Serafin Schön. Od 1638. započinje u Rijeci gradnja isusovačke rotonde, već prije je sagrađen van gradskih zidina kapucinski samostan i crkva sv. Avgustina. U Rijeci je, međutim, stilski govor ostao stari, takav kakvog je ostavila visoka gotika. Estetske su norme ostale jednake, čak je riječki puk još uvijek zadovoljavao skromne liturgičke potrebe u romaničkom prostoru stare Zborne crkve, što će biti razlogom da na koncu 17. st. u Rijeci romanika direktno urasta u barok. Stoga su nebarokni i barokni elementi u toku čitavog 17. st. združeni kao izraz tipične provincijske retardacije. Zrele forme stila 17. st. pojavljuju se zajedno s elementima stare ukorjenjene tradicije koja je u svijesti pri-

morskog puka ostala neizbrisiva. Duh baroka u ovom sukobu pobjeđuje jedino tamo gdje je nošen od crkvenih redova, kao što je slučaj s barokizacijom franjevačkog samostana i crkve Gospe Trsatske na Trsatu, izgradnjom kapucinskog samostana, izgradnjom isusovačke crkve sv. Vida i njihovog kolegija, i na kraju izgradnjom ženskog benediktinskog samostana. Ti su radovi ipak prisno vezani uz Rim i podliježu oficijelnoj crkvenoj umjetnosti. U Rijeci, stoga, nema kontinuiteta u renesansnoj formi, novi je stil pod utjecajem vanjskih faktora i općih društvenih prilika te habzburške pomorske politike ujezdio unutar kloazoniranog prostora riječke citadele, ili u samostane kraj nje. Njegovi se nosioci bave pitanjima propagande vjere, što je mnogo aktualnije od brige o preživjeloj tradiciji i urođenom ukusu puka. Trebalo je skoro čitavo stoljeće da isusovci i franjevci grade svoja svetišta pa da se krajem stoljeća trgne riječki kaptol i započne temeljite popravke na inače ruševnoj Zbornoj crkvi. Tu nije bio uključen samo tradicionalni konzervatizam, toliko karakterističan za ovo liburnijsko tlo još od prehistorije, više se tu radi o kolektivnom ukusu i ticalima puka da osjeti cjelinu, gdje je podređeno sve svemu, gdje je postojao i neki urođeni instinkt kod domaćih graditelja za očuvanje pučkog ambijenta, gdje je nepoželjna bilo kakva monumentalna sekvenca, nešto što bi nadvisilo njihovo saće od kuća i poremetilo uske niti tekture kontrada i kala. Kao da su se predosjećali domaći meštari da će »ježuvitari« učiniti prekid s njihovom kamenarskom tradicijom, da će u Rijeku unijeti nešto strano, opće, suprotno onome što se ovdje uobičajava nazivati »domaćim«. Isusovački nastup s projektom crkve sv. Vida, kolikogod se on još uvijek temelji na iskustvima paladijanizma i kasnog manirizma, toliko je stran ovom svijetu naviklom na trobrodni bazilikalni ili dvoranski prostor, te prirodno predstavlja udarac domaćoj građevinskoj praksi. »Nova umjetnost« preko crkvenih redova isusovaca, kapucina i franjevaca unosi se direktno na, mogli bismo reći, pučku gotiku, čudnu i sraslu u prirodan organizam primorskog grada-tvrđave, najjužnijeg habzburškog lena. Stoga se u ovom bastionu, stalno pripremlenom na obranu, gdje se ubrzano krpaju rupe na gradskim bedemima, propušta renesansa.

Gradnja isusovačke rotonde sv. Vida za Rijeku znači ne samo prelaz od postrenesansnih oblika ka novim shvatanjima, već i prilagodbe ukusa jedne provincijske sredine evropskim formulama. Trebalo je skoro čitavo stoljeće da te prilagodbe postanu stvarni ukus te da u 18. stoljeću naručiocu budu oni koji će umjetnicima diktirati formule stila. Ovo me preobražaju riječkog građanstva doprinijela je naobrazba koju su sticali u isusovačkoj gimnaziji, jače veze s predalpskim zaleđem i ekonomski procvat Rijeke. Tako možemo i tumačiti dovođenje stranih furlanskih majstora u Rijeku, majstora koji se pomiču od Udina preko Gorice do

Rijeke, jednako kao što se od kolegija do kolegija pomiču rektori. Od prvog časa svog nastupa isusovci ne računaju na domaće snage, na pučke kamenare. Oni za njih vade kamen u kavama, dok u kamen temeljac crkve sv. Vida oni uz imena cara, rektora kolegija, sudaca i rektora Vijeća uklesuju i ime graditelja Francesca Olivieri-a »tagliapietrae«. Nema više anonimnog graditelja, graditelj je izjednačen s naručiocem. Obrazovani crkveni glavari su mnogo pridonijeli barokizaciji sakralne arhitekture i umjetnosti uopće. Veliko proširenje crkve Gospe Trsatske pada u doba glavarstva fra Franje Glavinića. Njegovi odlasci u Italiju i Španiju, kontakti s Rimom i bečkim dvorom sigurno su djelovali na njegovu svijest o značaju jednog većeg vjerskog svetišta i o potrebi izgradnje propovjedničke crkve iz koje će zračiti duh protureformacije. Njegov nasljednik provincijal Mihovil Kumar je također obrazovana ličnost i on god. 1630. započinje obnovu Franjevačkog samostana na Trsatu, a sa sobom dovodi slikara fra Serafina Schöna. U Rijeci se u uglednoj građanskoj obitelji odnjihao Nikola Tudorović, đak isusovačke gimnazije, riječki stipendista na sveučilištu u Macerati, zatim kanonik i dugogodišnji arhiđakon.

Pri podizanju i opremanju riječkih crkava, pored onih svećenika i redova koji u tom vremenu žive u Rijeci, učestvuju i nekoliko značajnih biskupa rodom Riječana, koji bez izuzetka grade sebi grobnice u riječkim crkvama. Dvije značajne ličnosti i učeni teolozi 18. stoljeća bili su Riječani Ivan de Benzoni, senjski biskup i Juraj Franjo Ksaver de Marotti, biskup pićanski. Maroti je zakopan u svetištu oltara sv. Franje Ksaverskog, koji je podignut u crkvi sv. Vida iznad njegove kriptе (†1740). Ne samo oni već i njihove porodice podupiru izgradnju crkava. Sestra Marotijeva učestvuje u financiranju glavnog oltara u crkvi sv. Vida, a Benconijevi grade oltar sv. Ivana Nepomuka u crkvi sv. Vida, sestra pićanskog biskupa Gausa podiže oltar Raspeća u Zbornoj crkvi, itd. Značajno je da su svi ovi crkveni dostojanstvenici porijeklom iz uglednih riječkih obitelji koje su mogle da vlastitim sredstvima učestvuju u podizanju oltara.

Kroz cijelo 17. stoljeće Rijeka kao da se pripremala za veliki događaj. Pripremala se građanska klasa, trgovci i manufakturisti da prihvate nove koncepcije politike Karla VI, koji će koncem druge decenije 18. stoljeća proglasiti Rijeku »slobodnom lukom«.

Proglašenje Rijeke za slobodnu luku 1719. god. pretpostavlja preorijentaciju cjelokupnog ekonomskog i društvenog života, prekid s učma- lošću, otvaranje vrata prema Evropi. Grad u kojem je stoljećima bilo isto stanovništvo, otvara se ne samo građanima habzburških zemalja i Italije, već u njega, privučeni povlasticama, pristižu Holandezi, Belgijanci, Francuzi i Englezi, stručnjaci kadri da pokrenu industrijski razvoj Ri-

jeke. Novi kadrovi i uvezeni kapital uvjetuju otvaranje industrijskih pogona. U ovim su industrijama osnivači i stručnjaci bili stranci, bili su inicijativnijeg duha od riječkog, povukli su za sobom riječki patricijat da se i on orijentira na industriju.

Od nešto više od 3.000 stanovnika oko 1719. god. do konca stoljeća u Rijeci se stanovništvo udvostručilo, iz temelja su se stvorili novi ekonomski i društveni odnosi, što se prirodno odrazilo na urbanistički razvoj grada i na sakralnu umjetnost koja je bila u ovisnosti o donatoru i uvijek odražavala ekonomsko i duhovno stanje sredine.

Kako se vidi, razvojni je put barokne umjetnosti u Rijeci bio postepen. Tokom čitavog 17. stoljeća može se pratiti gradnja isusovačke crkve sv. Vida, od 1630. god. obnova Franjevačkog samostana i crkve Gospe Trsatske, podizanje kompleksa ženskog benediktinskog samostana i najzad krajem stoljeća temeljni popravak, odnosno barokizacija Zborne crkve. Međutim, tokom 18. st. mora se istaći preobražaj unutar samog baroknog stilskog izraza. Ta metamorfoza je nastala tridesetih godina 18. stoljeća i bez dvojbe se može pripisati prodoru srednjoevropskog baroka, u čijem su žrvnju venecijanski formalni barokni oblici preživjeli izmjene. Taj je proces naglo zahvatio sve unutrašnjo-austrijske pokrajine, Korušku, Štajersku, austrijski dio Istre kao i Rijeku, koja je upravo u to vrijeme bila pod upravom u Gracu.

Prema tome vidi se kako se tokom 18. stoljeća prihvatanje novog baroknog izraza razvijalo relativno brzo i može se reći da je krajem šezdesetih godina bilo potpuno završeno. Za Rijeku je značajno da je kulturna klima bila dorasla prihvatanju ovih stilskih novina, što se pored ekonomskog položaja Rijeke mora zahvaliti vezama sa srednjoevropskim zaleđem, blizini Venecije, a napose stupnju obrazovanosti klera i građanstva, koji imaju potrebe za umjetničkim djelima. U Rijeci je tokom 17. i 18. stoljeća stvorena takva duhovna klima da se bez obzira na to što nije bilo kontinuiteta na renesansu mogla u njoj razviti barokna umjetnost.

Za razvoj baroknog kiparstva u Rijeci je neobično važna pojava goričkih majstora koje su isusovci doveli sa sobom prilikom gradnje i opreme crkve sv. Vida. Među prvim su bili Giovanni i Leonardo Paccassi, otac i sin, članovi umjetničke porodice iz koje su izašli mnogobrojni umjetnici, kamenoresci, kipari i jedan arhitekt, Nicolò Paccassi. Prema patricijskoj diplomi Pakasijevi su bili porijeklom Grci. Lenhart je rodonačelnik ove grane.<sup>1</sup> Krajem 16. st. došli su iz Venecije u Goricu i tu su se nastanili. Sin Leonarda I, Đovani I, bio je kamenar. Njegov sin Leonardo II radio je za karmelićane u svetištu Blažene Djevice u Kostanjevici 1649.

<sup>1</sup> Cossar, R. M., *Storia dell'arte Goriziana*, Gorizia 1948, str. 42.

godine. Đovani II i Leonardo III došli su u vezu s isusovcima kad se počeo graditi kolegij u Gorici. Njih dvojica su izradili oltar u Kostanjevici, oltare u kapelama isusovačke crkve sv. Ignacija i glavni oltar u Domu u Gorici.<sup>2</sup> Kako je Gorica u 17. st. bila bučno radilište velikih sakralnih kompleksa, Pakasijevi su pojačali aktivnost, tako da je Leonardo god. 1698. radio na mauzoleju u Gracu,<sup>3</sup> kamo su ga sigurno odvele veze s isusovcima. Istim putem će stići njegova djela u Rijeku. Neovisno o toj vezi Pakasijevi su djelovali na riječkom području još ranije. Na temelju stilskih analogija toj radionici pripisujemo glavne oltare u crkvi Gospe Trsatske iz 1692. god. i u župnoj crkvi sv. Jelene u Kastvu iz god. 1693. Jedino arhivski potvrđeno djelo Leonarda Pakasija je oltar Žalosne Gospe u crkvi sv. Vida u Rijeci izrađen 1696. godine.

Đovanijev zet Pasquale Lazzarini je u Rijeci ostavio značajniji opus. Ovaj je majstor porijeklom iz Venecije, gdje je rođen 1667. god., a u Gorici je utvrdio domicil ženidbom s Anom-Marijom Pakasi 1698. U Gorici, u Villa Vicentina i u Gracu Lazarini razvija svoju aktivnost u velikim narudžbama. Tako je 1700. god. izradio u župnoj crkvi u Vila Vicentina oltar sv. Roka, a sv. Ante 1705, u Gorici je 1716. izveo glavni oltar u isusovačkoj crkvi, a 1730. je radio skicu za glavni oltar u Domu u Gracu. Umro je u Gorici 17. XI 1731. star 64 godine.<sup>4</sup>

Prvi posao u Rijeci Paskvale Lazarini je dobio od isusovaca kad nisu uspjeli njihovi pregovori s Đovanijem Pakasijem za izgradnju glavnog oltara 1708. godine.<sup>5</sup> S Lazarinijem su sklopili ugovor 1711. U ugovoru ga nazivaju »capo mistro da Altari«. Rektor je odabrao nacrt i dogovorili su se o detaljima. Za oltar su isusovci trebalo da plate 750 dukata, a majstor do septembra 1711. da dopremi oltar do riječke luke.<sup>6</sup> U pogledu arhitekture oltara Lazarini se držao ugovora, samo je izostavio predviđene kipove. Već iduće godine 1712. sklopio je novi ugovor s isusovcima za izradu poda u svetištu,<sup>7</sup> a 1717. sklapa ugovor u Gorici za izradu balustrade i kipova na glavnom oltaru.<sup>8</sup> Te su godine dovršeni kipovi sv. Vida i sv. Modesta, zaštitnika Rijeke, i postavljeni u niše na oltaru. Ove je radove dijelom platila sestra biskupa Marotija, Antonija Rusić.<sup>9</sup> Kasnije je 1720. Lazarini izradio za crkvu sv. Vida oltar sv. Ignacija Lojole,

<sup>2</sup> Cossar, R. M., nav. rad, str. 106 i 130.

<sup>3</sup> Kohlbach, R., *Steirische Bildhauer*, Graz 1956, str. 174.

<sup>4</sup> Cossar, R. M., *Storia dell'arte e dell'artigianato in Gorizia*, Pordenone 1948, str. 95.

<sup>5</sup> Isti, *Storia dell'arte Goriziana*, str. 195—197; Kohlbach, R., nav. djelo, str. 185.

<sup>6</sup> Historijski arhiv Zagreb (HAZ), Acta Coll. Flum. irreg., Fasc. 1, br. 254, 255.

<sup>7</sup> HAZ, Acta Coll. Flum. irreg., Fasc. 1, br. 415, 416.

<sup>8</sup> HAZ, Acta Coll. Flum. irreg., Fasc. 1, br. 11, 12; Fasc. 22, br. 9, 10.

<sup>9</sup> Kobler, G., *Memorie per la storia della liburnica città di Fiume*, Fiume 1898, Vol. I, str. 110.

<sup>10</sup> HAZ, Acta Coll. Flum. irreg., Fasc. 22, br. 2, 21, 23.

a 1727. oltar sv. Stanislava i Ladislava, što je potvrđeno ugovorom.<sup>10</sup> U razmaku od šesnaest godina odvijala se Lazarinijeva djelatnost u crkvi sv. Vida, za to je vrijeme izrađivao i oltare za druge riječke crkve tako da mu se sa sigurnošću može pripisati oltar sv. Petra u Zbornoj crkvi i oltar Bezgrešnog začeca u istoimenoj kapeli u sklopu avgustinskog samostana.

Obnova crkava u Rijeci i na širem riječkom području uvjetovala je postojanje jedne kiparske radionice u Rijeci kao ekonomskom i kulturnom središtu regije. Mogućnost ugovaranja i dopreme djela do naručio- ca tako je postala lakša, što je najvjerojatnije navelo gradišćanskog maj- stora Antonia Michelazzija da se trajno nastani u Rijeci i da tu osnuje radionicu. Prema arhivskom podatku radionica je već postojala 1733. go- dine.<sup>11</sup> Antonio Mikelaci se rodio u Gradisca d'Isonzo (Gradiška na Soči) 1. XI 1707. godine. Roditelji su mu bili Valentin Michelaz i Katarina.<sup>12</sup> Umro je u Rijeci 1772. god., što znači da je radionicu imao punih 43 go- dine. Antonio Mikelaci »scultore di marmi da Gradisca et ora abitante in Fiume« snabdijevao je iz svoje radionice crkve u Rijeci, Hrvatskom pri- morju, Zagrebu i Gracu.<sup>13</sup> U arhivskim spisima u Gracu Kolbach je pro- našao da ga nazivaju »Sculptor fluminensis«, a za gradnju oltara sv. Jurja u zagrebačkoj katedrali sklapaju ugovor 1741. sa »Expertum item Pru- dentem et circumpectum Antonium Michelazzi Gradiscarum Forojulien- (sem) . . .«. <sup>14</sup> Prema ovome se vidi da Mikelaci nije bio lokalni skulptor i oltarista već jedan od vodećih meštara furlansko-goričkog kruga s radio- nicom u Rijeci. Nije nam bilo moguće otkriti u kojoj se radionici razvio, no svakako njegovo prvo naukovanje treba tražiti u zavičaju. Stilski je veoma srodan kiparu Jacopu Contieru, a prema mišljenju V. Horvat Rob- bin rani opus i Mikelacijeva plastika u crkvi sv. Vida imaju jednake uzo- re i potiču iz istog izvora.<sup>15</sup>

<sup>10</sup> HAZ, Acta Coll. Flum. irreg., Fasc. 1, br. 5, 10.

<sup>11</sup> Historijski arhiv Rijeka (HAR), Spisi općine, Repertorio degli atti assistenti nella Cancelleria della città di Fiume, № 45, 1733, 7 Lug<sup>o</sup>, Ordine dell-Ecc<sup>sa</sup> Reg<sup>za</sup> contiene le del Sig<sup>r</sup> Vitnich contro li SS<sup>ri</sup> Giudici et Bn<sup>e</sup> Cap<sup>o</sup> Rain querele per la Fabrica della Baracca, stata permessa al Proto Michelazzi № 46.; Acta Coll. Flum. irreg., Fasc. I, 8, 10.

<sup>12</sup> Počasni konzervator u Gradiški na Soči (Gradisca d'Isonzo), gosp. učitelj Augusto Geat je pronašao u Knjizi rođenih župe Gradisca datum rođenja Antonija Mikelaca 1. XI 1707. god. Tekst glasi: Die 1<sup>o</sup> Nob<sup>ris</sup> 1707 Antonius Sebastianus filius leg.<sup>mus</sup> et martis Valentini Michelaz et Cattarinae eius Uxor<sup>is</sup> fuit baptizatus a'pitt<sup>ri</sup> Domo Antonio Comeli Parocho Gradiscae patrinis existentibus Dominico Piani et Catharina Hobertalda —; HAZ, Acta Coll. Flum. irreg., Fasc. 1, 6—7.

<sup>13</sup> Matejčić, R., Antonio Michelazzi »Sculptor fluminensis«, Peristil 10—11, Zagreb 1967, str. 156—157, bilješka 20.

<sup>14</sup> Kohlba<sup>ch</sup>, R., *Der Dom zu Graz*, Graz 1948, str. 128; Tkalčić, I. K., *Prvostolna crkva zagrebačka nekoć i sada*, Zagreb 1885, str. 89; Acta Cap. ant. Fasc. 101, № 53.

<sup>15</sup> Horvat, V., *Francesco Robba*, Zagreb 1958, str. 45.

Antonio Mikelaci je s isusovcima ugovorio 5. III 1731. god. izradu propovjedaonice od probranih vrsta mramora za 300 dukata, a 19. V 1733. je sklopio ugovor za gradnju oltara sv. Josipa za crkvu sv. Vida u Rijeci. Pored ova dva ugovora postoji već navedena dokumentacija suradnje na oltaru sv. Jurja u zagrebačkoj katedrali od 1741—1749. god., kao i ugovor za gradnju glavnog oltara u Zornoj crkvi sv. Petra i Pavla u Bribiru sklopljen u Senju 1747. god. Na temelju tih potvrđenih Mikelacijevih djela uspjeli smo mu atribuirati i glavni oltar u crkvi sv. Jerolima u Rijeci iz 1744, a pretpostavljamo da je radio oltare u Zornoj crkvi u Rijeci, u katedrali u Krku i većim crkvama Pazinske grofovije.

Mogli smo također utvrditi osobitu aktivnost ovog umjetnika u razdoblju od 1730—1750. god. Pored toga što se tri puta ženio s uglednim Riječankama,<sup>16</sup> Antonio Mikelaci nije nikad postao građanin Rijeke. Uživao je u gradu velik ugled, koji je porastao kad se oženio kćerkom apotekara Francisca Summacampagna-e, a osobito kad mu je sin Augustin završio gimnaziju i stupio u isusovački red 1750. god. u kojem je kao znanstvenik postao značajna ličnost u Gorici i Gracu.<sup>17</sup>

Poslednji spomen o Mikelacijevom radu u Rijeci nalazimo prilikom obnove gradskog tornja god. 1753.<sup>18</sup>

U doba baroka velik broj majstora vodio je poslove arhitekta, kipara i kamenoresca. Kako je kiparstvo bilo bitna dopuna cjelovitosti mramornih oltara i propovjedaonica, većina uglednijih radionica preuzimala je izradu i plastike, jer nije postojala raslojenost između klesara i umjetnika.

Pokušat ćemo odvojeno tretirati stil i način obrade crkvene opreme, oltara i propovjedaonica goričko-furlanskih radionica sačuvanih u Rijeci i njenom području od njihovog kiparskog opusa. U prvom redu moramo imati u vidu činjenicu da su Furlanija, Gradiška i Gorica, odakle u Rijeku dolaze graditelji, kamenoresci i kipari na koncu 17. i kroz cijelo 18. st., preplavljene životnom snagom uticaja koji su u neposrednoj vezi sa su-

<sup>16</sup> HAR, Knjiga vjenčanih 1721—1733, »Antonius Michelazzi et Lucia Melchiori ambo in primis votis 8. settembre 1729«.

<sup>17</sup> Iz braka s Lucijom Melkiori rodio se 1732. sin Augustin znameniti mineralog i botaničar u Beču, a također dugogodišnji ravnatelj biblioteke Appony; HAR, Knjiga krštenih 1721—1733, Matične knjige br. 6; Stoeger, I. N., *Scriptores Provinciae Austriae*, Vindabonae 1855 i Pallas Nagy-Lexicon, Budapest, Vol. I, str. 772.

<sup>18</sup> HAR, I — 135, str. 630, 634: »Letto il Memoriale d'Antonio Michelazzi supplicante per una congrua ricognizione per assistenza prestata nell'erezione della Torre alzata sopra portone della Citta'. (20. XI 1753) Decreto. Il Magnifico Publico di gratificare il supplicante terminata l'opera«; »Propose finalmente il Memoriale d'Antonio Michelazzi sopra il quale fù risolto, che per totale volontana munificazione dell'assistenza fatta dal supplicante nel alzamento della torre sopra le porte di questa Citta'se gli diano altre li Ducati cinquanta'già avuti, altri Ducati trenta«.

sjednim Venetom. Ta se udarna snaga morala odraziti s izvjesnim retardacijama na susjednu Furlaniju i Goricu, a preko njih zrače uticaji venecijanske umjetnosti prema Gracu, Ljubljani, austrijskim posjedima u Istri i Rijeci. Goričke i furlanske oltariste su rutinirano prihvaćali formalne tekovine venecijanskog baroka, ali su u sadržajnom smislu ipak ostajali vjerni tradiciji, jer su jedino tako mogli zadovoljavati zahtjeve provincijske konzervativne sredine. Kad su u posljednjem desetljeću 17. stoljeća ušli u modu mramorni oltari, bez izuzetka su sve veće crkve ažurno počele nabavljati kamenu opremu i odstranjivati iz inventara drvene tzv. »zlatne« oltare. Iako je u toj utrci za modernizacijom riječkih crkava stradao dragocjen inventar kvalitetnih »zlatnih« oltara, što je od neprocjenjive štete za kulturnu baštinu, kameni oltari goričkih i furlanskih majstora predstavljaju veoma vrijedan udio u cjelovitosti barokne umjetnosti u Rijeci. Izgleda da su goričke radionice prve ponudile svoje radove riječkim crkvenim redovima, franjevcima na Trsatu i isusovcima u Rijeci. Karakterističan je za prvu fazu mramornih oltara oltar u obliku slavoluka izrađen po paladijanskim uzorima. Sa strana otvora za palu ti oltari imaju stupove, vijenac je po baroknoj logici istureniji, jači su lomovi i obrati iznad kapitela i zaglavnog kamena, koji je često riješen u obliku herme. Zupci ispod vijenca ritmiziraju grafizam i podvlače sjene, stupovi su samostalna čest, stoje na postoljima okrunjeni bujnim korintskim kompozit-kapitelima, sve je sračunato na monumentalnost i arhitektoniku. Na tim je oltarima plastika rijetka, omiljena je geometrijska inkrustacija složena od višekutnih geometrijskih likova postavljenih u profilirane mramorne obrube. U Istri srećemo krasne primjere ovih oltara u Svetvinčentu, Labinu i Plominu. Ovu su shemu preuzeli gorički kamenari, na svoj su je način preradili i iskoristili za manje bočne oltare aplicirajući na njihovu atiku ležeće kipove anđela. U crkvi Gospe Trsatske (sl. 1) srećemo oltare sv. Mihovila i sv. Katarine iz kraja 17. stoljeća izrađene na taj način. Oltar Žalosne Gospe u crkvi sv. Vida u Rijeci (sl. 2) komponirao je Leonardo Pakasi s monolitnim stupovima sa strana niše za kip Gospe, međutim je umjesto jedinstvenog nadvoja postavio segmente kao podloške za kipove anđela okrenute prema ovalnom medaljonu uokvirenom u plastični nemirno riješeni okvir.

U drugu grupu »goričkih« oltara, također nastalih u okviru Pakasijeve radionice i njegovih nastavljača, ubrajamo oltare koji se više vežu na stil i ukus domaće sredine za koju su ti majstori imali sluha, jer su se u njoj i formirali. Ovi oltari imaju više provincijalno obilježje, jer je gorička radionica kompromisno preuzela čitav ikonografski program, polihromiju i horrorvacui sa »zlatnih« oltara i prevela ih u mramor. Takvi su glavni oltari u crkvi Gospe Trsatske (sl. 2), u župnoj crkvi sv. Jelene



u Kastvu i nadasve glavni oltar u crkvi sv. Vida u Rijeci. Kao specifikum »zlatnih« oltara bila je figura Boga Oca u medaljonu u atici, a taj dio ikonografskog programa srećemo s tri navedena primjera kao i na oltaru u kapeli Bezgrješnog Začeca u sklopu avgustinskog samostana u Rijeci. Figura Boga je uvijek prikazana raširenih ruku, dijagonalno zakrenuta u oblacima ili je frontalno postavljena u ovalnu nišu. Na oltarima iz druge grupe i kompozicija se nadovezuje na »zlatne« oltare, izraženi su nošeni dijelovi, pogotovo arhitrav s mnogostruko obrađenim vijencem iznad isturenih stupova. Arhitrav se obično prekida nad središnjim dijelom glavnine, koju prelazi jedino završni vijenac poduprt konzolicama, ili se taj vijenac nadlučuje iznad zaglavnog kamena okvira oltarne pale, dok se njegova profilacija ponavlja na segmentima atike ili pak prelazi u luku preko čitavog atičkog zaključka. Na ovaj način je postignut nemir na zadnjoj trećini oltara, jači su kontrasti svjetla i sjene, lomovi su podcrtani kao i srazovi profilacije. Isturene preklade vijenca arhitrava istupaju moćno u prostor i stvaraju podlogu za atički završetak. Druga karakteristika ove grupe oltara su bogate geometrijske intarzije raznobojnih vrsta mramora koje se slažu u prerasličitim geometrijskim likovima i njima suprotnim protumrljama, a stvarajući bizarne arabeske i neslućene šare, posebno na stipesu menze i supedaneumu, kao na glavnom oltaru u crkvi Gospe Trsatske, na glavnom oltaru u crkvi sv. Vida ili na oltaru Bezgrješnog Začeca u istoimenoj kapeli u avgustinskom samostanu. Uzor za ovaj tip oltara treba tražiti u Pakasijevim oltarima u Gorici.<sup>19</sup> U šarenilu inkrustacije tektonsko značenje mramornih stupova ne dolazi do izražaja, oni su čednijih dimenzija i uklapaju se u slikovitost glavnine oltara. Upravo to šarenilo, male niše u koje su postavljeni kipovi, nemirne linije arhitrava i nagomilanost pojedinosti govore o provincijskom ukusu naručilaca naviklih na konstrukcije, organizacije i ikonografski program »zlatnih« oltara. Stoga nam ova grupa oltara izgleda kao kopije u mramoru »zlatnih« oltara, za što su najbolji primjer glavni oltar iz Gospe Trsatske i riječkog Sv. Vida. Očito je da je radionica posjedovala gotove kartone, jer se jednake forme sreću u Rijeci, Pazinu i Gorici. Jedino su se dimenzije oltara prilagođavale prostoru, a često je barokizacija drastično mijenjala gotičko svetište da bi se upravo utisnuo retabl mramornog oltara. Ornamentalni repertoar nam pomaže da prema sigurno atribuiranim oltarima u Gorici i Rijeci odredimo radioničko porijeklo drugim oltarima, tako smo na temelju analognog ornamentalnog sadržaja, jednake polihromije i preciznosti artizanske izvedbe atribuirali oltar u kapeli Bezgrješnog Začeca Paskvale Lazariniju (sličnost s krilnim dijelovima glav-

nog oltara u crkvi sv. Vida, obuhvatnost u prostoru, sličnost s Lazarinijevim oltarima u bočnim kapelama u crkvi sv. Ignacija u Gorici i Kobaridu).

Izdvojenju, u baroknom smislu napredniju grupu predstavljaju oltari s više biljnog ukrasa, stipesi menze su im ukrašeni kartušama s bogatim vegetabilnim ukrasima od bujnih vitica, zavojnica stiliziranog akanta, bokora cvijeća i voća. Neki oltari imaju preko stipesa u reljefu prikazanu svečevu legendu ili biblijski prikaz (oltar sv. Franje Paolskog i oltar sv. Ivana Krstitelja u Zbornoj crkvi) (sl. 5). Sa strana stipesa su postavljene cijele figure anđelića u visokom reljefu, niz bokove pak voluta su pušteni bokori cvijeća i voća. Gubi se geometrijska arabeska, a više se ostavlja mjesta slobodnim površinama, stupovi su viši, jedrijeg debla s naglašenom tektonskom funkcijom. Pored oblih monolitnih stupova s neznatnim entazisom pojavljuje se svrdlasti crni stup obavijen bijelom lovorovom grančicom. Okviri za palu su prelomljeni kod nadlučenja, na vrhu su ukrašeni anđeoskom glavicom. Sa strana ili između stupova na ovim oltarima su postavljeni podlošci za kipove ili su kipovi postavljeni na tjemenu luka ophoda te se doimlju kao slobodna plastika. Za ovu grupu je karakterističan oltar sv. Stanislava i Ladislava, rad Paskvala Lazarinija u crkvi sv. Vida (sl. 8), a na temelju njega Lazariniju atribuiramo i oltare sv. Ignacija Lojole u Sv. Vidu i sv. Petra u Zbornoj crkvi. Posebnost i znak raspoznavanja na Lazarinijevim oltarima su kratki segmenti postavljeni pod oštrim kutom koji služe kao podložak za kipove anđela adoranata raširenih krila prema vani tako da je kompozicija atike sad razvedena, a ovalni medaljon ili uvis ustremljena reljefna ploča u sredini atičkog zaključka naglašavaju njegovu trokutnu kompoziciju. Takav se atički zaključak ponavlja na oltarima sv. Stanislava i Ladislava i sv. Ignacija u crkvi sv. Vida i na oltaru sv. Petra u Zbornoj crkvi. Najbolji primjer prilagodbe Lazarinijeva stila duhu razvijenog baroka je zadnja trećina oltara Bezgrješnog Začeca u avgustinskom samostanu, na čijoj suatici volutni mekano uvijeni segmenti, forme su nabreklije, centralna je ploča razvedenija i oblo se završava pod gotičkim svodom.

Najistaknutije mjesto zauzimaju oltari Antonija Mikelacija, koji su kronološki najmlađi, a stilski najsuvremeniji. Čitav Mikelacijev opus nosi ličnu notu. Njegov prvi rad u Rijeci bio je oltar sv. Josipa u Sv. Vidu pa iako je taj oltar skromnih dimenzija, on djeluje impozantno punoćom formi i plastičnom solidnošću. Mikelacijevi su oltari općenito jedinstvene koncepcije, atika (sl. 9) organski prerasta iz glavnine, nema cezure koju čini arhitrav na Lazarinijevim oltarima. Na stipes menze on rado stavlja reljefnu kompoziciju (na oltaru sv. Jurja iz zagrebačke katedrale, na oltaru u Domu u Gracu) te je to primijenio i na ovom oltaru stavivši

na stipes reljefni prikaz »Poklonstvo pastira«. Izvjesne se kompozicijske pojedinosti i stalni modularni odnosi ponavljaju na Mikelacijevim oltarima, tako stupovi obično stoje na niskim plintama, kapiteli su kompozitni, pala je postavljena ispod dubokog polukružnog luka, vijenac je skladno profiliran s nekoliko obrata od sredine prema vani. Postranični su stupovi izbačeni naprijed, a nad njima su segmenti zabata jednake profilacije kao i vijenac nad središnjim lukom. Između stupova strše kosine obložene mramorom.

Druga važna odlika Mikelacijevih oltara je topla polihromija mramora, tako da se stalno sreću ružičasta, crvena, zlatnožuta i ljubičasta boja kombinirane s bijelim mramornim okvirima, kao na glavnom oltaru župne crkve u Bribiru. Te su tople boje podvlačile raskošne oblike oltarnih elemenata pa su elegantni akordi boja tim oltarima dali posebnu dimenziju otmjenosti.

U Rijeci smo Mikelaciju na temelju ugovora s isusovcima atribuirali oltar sv. Josipa, dok mu oltare sv. Franje Ksaverskog u crkvi sv. Vida i glavni oltar u crkvi sv. Jerolima atribuiramo na bazi ugovora za bibrirski oltar i stilskih analogija s oltarima u gračkom Domu i zagrebačkoj Katedrali (sada u župnoj crkvi u Lupoglavi), a oltare Srca Isusova i sv. Franje Paolskog u Zbornoj crkvi u Rijeci, kao i oltare Gospe od Ružarija u krčkoj Katedrali te župnoj crkvi sv. Nikole u Pazinu na osnovi reljefno obrađenog stipesa i tipičnih kompozicijskih detalja.

Kod Mikelacija se pojavljuje i svojstveno rješenje atičkog zaključka u obliku peterokuta čiji je završni vijenac poduprt spuštenim volutama koje kao polegale šape prenose težinu na obrate arhitravne preklade. Tako kompozicija postaje razvedenija i valovito spaja zaključak s rubovima oltara, što je veoma vješto izvedeno na glavnom oltaru u crkvi sv. Jerolima (sl. 4).

Kako su u to vrijeme pićanski biskupi bili porijeklom Riječani, možemo pretpostaviti da su glavni oltari u Katedralnoj crkvi u Pićnju i crkvi sv. Vida u Gračišću potekli iz Mikelacijeve radionice.

Uz oltare u opusu Antonija Mikelacija moćno stoji po kvaliteti mramorna propovjedaonica u crkvi sv. Vida koja predstavlja cjelovito umjetničko djelo. Na njoj je došla do izražaja kompozicijska jasnoća i uravnoteženost stila (sl. 6). Mikelaci je izbjegao pretjerani plošni ornament davši više slobode volumenu i mramornoj glatkoj površini. Na oštrobrižno izlomljenoj osnovici postavljenoj pred impozantnu kolonu stoje kao otvorena knjiga dva puža. Govornica elegantnog tlocrta odvojena je od podnožja vijencem od crnog mramora izbočenim na istacima za plastiku. Topla polihromija i stilska dorečenost ovog djela dokazuju koliko Antonio Mikelaci prelazi okvire lokalnog i uključuje se ravnopravno u tokove visoke barokne umjetnosti.

Mramorna i kamena oprema baroknih crkava bila je neka vrst mise en scène-a za plastiku, u biti je plastika rađena za nju i nije oslobođena ovisnosti od »cjelovitosti djela«. Razvojni put oltaristike išao je istim smjerom kao i evolucija plastike što će se vidjeti u prikazu kiparstva autora već tretiranih oltara.

Najkonzervativnija je u stvari plastika Pakasijeve radionice. Pretpostavljamo da su kipovi na glavnom oltaru u crkvi Gospe Trsatske iz te radionice, a nastali kad i oltar 1692. god. Radionički model je očit (sl. 13), kipovi svetaca smještenih u relativno malim nišama nemaju prostora za veći pokret, njihov je stav čvrst, izraz lica je miran. Odjeća je u naborima, oko tijela je ležerno obavijen plašt na kojem se izmjenjuju svijetlo i sjena, što daje ovoj plastici posebni značaj. Nema još elastičnosti pokreta, zaokrenutosti figure, niti znakova unutrašnjeg emotivnog izraza. Plastika je opisna, izvedena s najvećom artizanskom perfekcijom. Tek na kipu sv. Ivana Evanđeliste na trsatskom oltaru koso položeni nabori izlaze izvan bloka ili se nemirno uvijaju u zavoje pri dnu nabranog habita sv. Franje. Svojstvena barokna dijagonalna kompozicija dolazi do punog izražaja na reljefu Boga Oca u medaljonu atike, gdje koso postavljene raširene ruke i u dva svitka uvijena dugačka brada sijeku među ovala stvarajući utisak ekspanzije lika u prostor.

Leonardo Pakasi je za oltar Žalosne Gospe u Sv. Vidu oko niše za kip Gospe postavio u medaljone scene iz Križnog puta izvedene u plitkom reljefu s puno elegancije i minucioznosti u obradi sitnih likova. Bijeli kararski mramor pružio je kiparu mogućnost da obradi odjeću brojnih likova, da ih proporcionalno i skladno smjesti u medaljone na kojima se sjene bez prekida pretaču i spajaju scene u divnoj harmoniji. Očito je za ovaj Križni put majstoru poslužio dobar grafički predložak. Plastike naatici, krilati anđeli i oblaci na okviru medaljona oko Duha svetoga zaostaju daleko iza medaljona Križnog puta.

Kod Paskvale Lazarinija se slika u učeničkoj i suradničkoj zavisnosti u pogledu korišćenja kartona i stilskih pouka stečenih u Pakasijevoj radionici neće izmijeniti bar na opusu koji je ostavio u Rijeci. Novo je vrijeme unijelo druge zahtjeve, a izmjenio se i ukus naručilaca. Slikovitost se suprotstavila u kiparstvu arhitektonici figura, geometrijski ornament su istisle herme, reljefi anđela i anđeli adoranti raširenih krila naatici oltara ili čak na bokovima. Reljef od bijelog kararskog mramora osvaja stipes menze. Lazarini se uključuje sadržajno i formalno u tokove baroknih htijenja, no nije kadar da postigne patos likova, njegova je plastika neaktivna, zadovoljava ikonografske zahtjeve, opisna je, a na žalost često i obrtnički standardna (sl. 7). Ta plastika na riječkom opusu toliko varira da se nameće misao kako je Paskvale Lazarini radio veće narudžbe,

a standardnu plastiku pomoćnici. Kipovi sv. Vida i Modesta na glavnom oltaru u crkvi sv. Vida po kvaliteti se ne razlikuju od njegove plastike na glavnom oltaru u crkvi sv. Ignacija u Gorici, što nije slučaj s kipovima sv. Barbare i sv. Katarine na oltaru sv. Stanislava i Ladislava u Sv. Vidu nastalih deset godina kasnije (1727). Možda se radi o sustalosti kipara koji je umro četiri godine kasnije tj. 17. XI 1731.<sup>20</sup> Kipovi na oltaru sv. Petra u Zornoj crkvi, sv. Jerolim i sv. Franjo, zatim kipovi sv. Joakima i Ane na oltaru Bezgrješnog Začeca u istoimenoj kapeli u sklopu avgustinskog samostana koje smo pripisali Lazariniju<sup>21</sup> nose u sebi osobine virilne snage majstora, čvrst stav, tektoniku odjeće, logičan slijed bujno savijenih ogrtača kao i finu obradu anatomske detalja.

Preko trideset godina su kipari iz radionice Pakasi—Lazarini opremali riječke crkve i na taj način doprinijeli kulturnom liku Rijeke u doba baroka. Iz goričkog ugla se još jače osjetio dotok barokne umjetnosti dolaskom u Rijeku Antonija Mikelacija. Da je Rijeka bila kadra prihvatiti kiparstvo blizu idealu barokne plastike, dokaz je narudžba kipova za glavni oltar Zborne crkve kod padovanskog kipara Jacopo Contiero-a u vremenu između 1721—1726. godine. I njegov dolazak u Rijeku, koliko je god posredan preko Ljubljane, dio je dotoka umjetnosti u istom trokutu Furlanija—Gorička—Kranjska—Rijeka, jer je najveći dio svojih djela Jakopo Kontiero ostavio na tlu Furlanije.<sup>22</sup> Velika sličnost Mikelacijevog ranog opusa s Kontierovim navela nas je na pretpostavku da je Mikelaci došao u Rijeku kao njegov suradnik<sup>23</sup> i kasnije, privučen potrebama riječke sredine, otvorio svoju radionicu 1733. godine. Jedno je činjenica u ocjeni Mikelacijeva kiparstva da ono nije kontinuitet na djela Pakasijevih ili Lazarinija. Pri opisu oltara sv. Jurja u zagrebačkoj katedrali J. K. Tkalčić kaže da ga je izradio »klesar Antonio Michelazzi iz Gorice, vladavine Furlanske«, dok se on u ugovoru jasno naziva Gradiscianus.<sup>24</sup> On je mogao steći naukovanje u Gorici, no njegov izuzetan talent i osjećanje duha vremena ga je odveo na izvore prave umjetnosti. Istina je da je njegov likovni govor razumljiv konzervativnoj riječkoj sredini, no vriednost njegove umjetnosti je u suvremenosti, u praćenju toka vremena i

<sup>20</sup> Kohlbach, R., *Steirische Bildhauer*, Graz 1956, str. 185.

<sup>21</sup> Matejčić, R., *Sakralni spomenici barokne dobi u Rijeci*, Magistarska radnja, Odsjek za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Ann. acad. 1970, str. 116—117.

<sup>22</sup> Goi, P., *Problemi di scultura del sei e settecento in Friuli — IV*, »Il noncello«, N. 44, str. 47—82; Matejčić, R., *Barokni padovanski kipar Jacopo Contiero u Rijeci i u Mošćenicama*, Dometi 8, Rijeka 1977.

<sup>23</sup> Matejčić, R., *Antonio Michelazzi scultore gradiscano a Fiume*, Iniziativa Isontina, XIV (1972), N. 1/53, str. 34; A. Mikelaci se u Rijeci prvi puta oženio 8. septembra 1729 (vidi bilješku 16); znači da je boravio u njoj pet godina prije nego što je otvorio radionicu, kad je već bio »proto«.

<sup>24</sup> Tkalčić, I. K., nav. djelo, str. 89; Ugovor u istom djelu, Acta Cap. ant. Fasc. 101, № 53.

ukusa Settecenta. Arhivski su potvrđeni podaci da je nabavljao mramor u Veneciji. Srodnost njegovog reljefa »Poklonstvo pastira« sa stipesa oltara sv. Josipa u crkvi sv. Vida s Mazzinim reljefom »Poklonstva« u crkvi sv. Klementa u Veneciji je ogromna,<sup>25</sup> što potvrđuje da se on napajao na izvoru, u samoj metropoli kiparstva. Kiparski opus Antonija Mikelacija je cjelovit, jasnoća kompozicije i uravnoteženost stila su neka vrsta Mikelacijevih ličnih interpretacija formalnih riješenja baroka. Njegovi su likovi prikazani s ozbiljnim patosom što je podvučeno mirnom i zatvorenom kompozicijom. Očit je na njega uticaj venecijanske, neoklasicističke struje u prvoj fazi njegovog djelovanja, a to je najuočljivije na reljefu »Poklonstvo pastira« u Sv. Vidu, na kojem je kipar u širini ritmova našao ravnotežu između klasicizma i baroknog zamaha, između slikovitosti i narativnosti i plastične konzistencije. Na reljefu »Zaruke B. Đ. Marije« na istom oltaru Mikelaci je baroknom zamahu pretpostavio klasicističku zatvorenost kao neku reminiscenciju na Rafaela. U drugoj fazi plastika ima jače podcrtan patos figura, aktivirana je pa su svi dijelovi jednako osjetljivi na svjetlost koja se odsijava od visoko izglačane površine stvarajući bogate sfumature. Nikad kod njega nije u pravom baroknom smislu podvučena partitura svijetlo-tamnoga kao kod Francesca Robbe, kojemu je srodan. Zato na površini njegove plastike i nema strasnih interupcija, ženski likovi djeluju aristokratskije (Bogorodica na »Poklonstvu pastira« (sl. 9), Bogorodica (sl. 10) na glavnom oltaru u crkvi sv. Jerolima), no muški su mu likovi podvučenih bora na licu, djeluju plebejski i starački. Ti su muški likovi kao sv. Josip na glavnom oltaru u Sv. Jerolimu, sv. Petar i Pavao na glavnom oltaru u Bribiru, kipovi evanđelista na propovjedaonici u Sv. Vidu u Rijeci, puni muževne snage izražene u oblikovanju ruku i nogu, čvrstim pokretima i ozbiljnim fizionomijama. Na temelju analogija s reljefima na Mikelacijevim oltarima u Gracu i Lupoglavi atribuirali smo mu ležeći kip sv. Franje Ksaverskog na istoime-nom oltaru u crkvi sv. Vida (sl. 11). Ta je narudžba 1740. god. išla preko biskupa Marotija s kojim je Mikelaci imao stalne veze. Iz ugovora za bribirski oltar vidi se da je oltar sv. Franje Ksaverskog Mikelacijevu djelo.<sup>26</sup> Zanimljivo je kako je Franjo Rottmann dvadeset godina kasnije izradio

<sup>25</sup> Semenzato, C., *La scultura veneta del seicento e del settecento*, Venezia 1966, str. 32—33, sl. 54.

<sup>26</sup> Arhiv župne crkve sv. Petra i Pavla u Bribiru, Selce, župni ured, ugovor iz 1747. naveden u »Kronici« i pohranjen među računima. U ugovoru se naziva kipar: »Antonio Michelazzi scultore de marmi abitante in Fiume...«, koji se obavezuje da će do Uskrsa 1748. dovršiti oltar, u uvjetima se kaže: »Le collone saranno alte Piedi cinque d'africano simille a'quelle dell'altare di S: Xaverio nella Chiesa de Pr: Gesuiti in Fiume...«. Prema obrtničkom moralnom kodeksu majstor je mogao raditi isključivo po svome djelu ili vlastitom kartonu, tako je A. Mikelaci pogađao nove radove prema uzorima sa ostvarenih oltara, konkretno sa oltara sv. Franje Ksaverskog u Sv. Vidu u Rijeci.

isti ležeći kip sv. Franje Ksaverskog ispod menze glavnog oltara u Radmirju kod Gornjeg grada u Sloveniji.<sup>27</sup> Ovdje se postavlja pitanje nije li se Rotman poslužio istim radioničkim modelom ili je imao veze s riječkom radionicom? Već je Vera Horvat zapazila čvrstu vezu između Frančiska Robe i Antonija Mikelacija<sup>28</sup> te je prirodno, po našem mišljenju, da je postojala i veza s Franjom Rotmanom kad se uzme područje po kojem se kreću i intenzivno djeluju ovi umjetnici. Zato smatramo da su djela Antonija Mikelacija blizu umjetničkoj vrijednosti navedenih umjetnika čiji opus predstavlja najbolje što je u kiparstvu ostvareno u Sloveniji i Hrvatskoj. Pojava kiparske radionice Antonija Mikelacija u Rijeci dokaz je potrebe domaće sredine za kvalitetnim umjetničkim djelom, platežne moći crkvenih redova, crkvenih kaptola i pojedinaca da financiraju opremu crkava, a i sposobnosti te sredine da asimilira umjetnika. Stoga je njegov kiparski opus ogroman doprinos našoj kulturnoj baštini. Iako je tražio uzore u venecijanskom kiparstvu setečenta, Antonio Mikelaci nije nikada porušio most između sebe i svog zavičaja, upravo je kao »gradiscianus« gradio most između Furlanije i Rijeke odakle je u umjetnički zaostaliju, ali perceptivno pripravnu sredinu prenosio čiste oblike evropskog baroka.

Rezimirajući umjetničku ostavštinu goričko-furlanskih kamenorezaca i kipara u Rijeci od posljednjeg desetljeća 17. do sve u drugu polovicu 18. stoljeća, možemo sa sigurnošću ustvrditi da je obrada njihovog riječkog opusa značajan dodatak katalogu njihovih ostvarenja. Ujedno nam je bio cilj da upotpunimo znanje o djelovanju radionica Pakasi, Lazarini i Mikelaci u kulturnom trokutu Gorica—Ljubljana—Zagreb—Rijeka u čijem je jednom uglu prvo kao korisnik a kasnije i kao umjetničko središte bio grad Rijeka.

<sup>27</sup> Vrišer, S., *Barockplastik in Slowenien*, Ars Sloveniae, izdanje Schroll, Wien 1971, fig. 16. i objašnjenje uz nju.

<sup>28</sup> Horvat, V., nav. djelo, str. 45.

## PRILOG:

ADI DOI AGOSTO MILLESEICENTONAVANTA SEI NEL COLL<sup>o</sup> COMP<sup>nia</sup>  
DI GESÙ IN FIUME

Havendo il M<sup>re</sup> Leonardo Pacassi posto in opera l'Altare di Marmo della Chiesa Della Com<sup>nia</sup> di Gesù in Fiume e perche il Molto R<sup>do</sup> Padre Rettore Valentino Amartina desiderava che meglio spicatte convenero nelle seguenti condizioni.

Primo che il Sig<sup>re</sup> Leonardo Faccia la sotto basi e cimasi è siano le capitali delle colone di marmo negro bene lustro.

Secondo im med<sup>mo</sup> Sg<sup>re</sup> Pacassi deve per obbligo del primo contratto rifare e rinnovare le colone rotte dell'isteso Altare con ridurle alla proportione della due negre essendo di presente troppo grosse et inproportionale.

Terzo il M R P Rettore Su<sup>oli</sup> promette per aggiunta sopra la prima paga instrumentata e sborsata in fiorini allemani mille duecento, dico F alleni 1200 sotto li 4 Agosto corrente i 6 sei altri sendi quindeci, cioè lire centocinquanta monetta corrente.

Questo alle dette rotte dell'Altare debba il S<sup>re</sup> Pacasi aggiungere due altre ale di marmo negro bene lustro con entro l'armi dell' Nb<sup>ma</sup> Casa Lazarini et Argento intagliale nel marmo bianco fino secondo il disegno, e per questo resterà sodis fatto secondo la qualità e perfezione del lavoro quando sara posto in opera.

Sobligandosi l'una col'altra in ogni miglior forma e modo et in fede li sottoscrisero

Valentino Amartina Rettore del Collegio

Io Leonardo Pacassi Affermo  
quanto di sopra mp.

## CONTRACTUS ALTARIS MAIORIS CRUCIFISSI 2 GEN. 1711

Adi 2 Gennaro 1711 in Fiume

Con 10 Agiuto del Crocifisso Miracoloso, si sono convenuti Tra il Molto Reverend<sup>mo</sup> Pad<sup>e</sup> Rettore Della Compagnia di Gesù di Fiume et il Sig<sup>r</sup> Pasqualin Lazarini, Capo Mistro da Altari di Gorizia di Far un Altare in Conformita Del Disegno elletto Del Reverend<sup>mo</sup>: Pad<sup>e</sup>: Rettore, Però Giusto ala Notta, Dettrato le Doi Statue Grandi sopra la menza, che Doverono esser intitolate S : Fran<sup>co</sup> Zaverio, e S : Vitto Protettori Della Citta di Fiume come anche la portela della Custodia del Tabernacolo Dunque Giusto ala notta fatta qui susequente. Delle Pietre che Dovevano andare in Dotto Altare, il Detto Altare e Acordatto in Ducati settecentoècinquanta Dico Ducati 750 moneta corente qui Del Paese da Lirex 6 per Ducato quale però il Sig<sup>r</sup> Pasqualin Lazarini sara obbligato à sue spese far condur al Porto di Fiume Discharicate subido et questo Altare Dovera esser conpito e condotto per tutto il mese di settenbre Prosimo Venturo 1711. Arivata che sarano qui al Posto è Scaricata al Lido Dovera il Reverend<sup>mo</sup> Pad<sup>re</sup> Rettor à Sue Spese far condur Detta spesa Dal Lido ala Chiesa Dove Dovera esser eretto in Opera, di Pin Dovera il Rd<sup>mo</sup> Pad<sup>re</sup> Rettor Proveder di muratore Feramenta Calsaia et quello ocoereràx per esegier la Sud<sup>ta</sup> opera, in opera et nel Tempo che qui stara il Sig<sup>r</sup> pasqualin Con doi homeni un Talgia Pietra et un Lustrador, il Reverend<sup>mo</sup> Pad<sup>re</sup> Rettor di dovera contribuir la Spesa Cibaria e Letto come il Praticato in Cadaun Loco, Dunque Tanto di più Dovera far fare il Sig<sup>r</sup> Pasqualino Dal suo Lustratore far Lustrare di Doi Scalini che si ritrovano in opera in Terra Apreso il Scalino Della menza et questo Lustratore il sara contribuito la spesa cibaria Dal Reverend<sup>mo</sup> Pad<sup>re</sup> Rettor, Dunque Tanto una parte quanto l'altra si obbliga oservare con ogni maggior Oservanza li Presenti Copiati Pattuiti et in Segno di fede et Cantione si sono Sottoscritti lanbi le Parti di Propria mano:

Di Piu che Sijno esborsati Ducati Duecento alla mano per proveder materiali ala Sud<sup>ta</sup> opera, piu Ducati Duecento e cinquanta per Tutto il mese di maggio, et il Rimanente de Ducati Trecento Doverano esser contati Posto che sij 10 Altare in opera.



Specificazione della qualità le marmi doutra de nell'altare di S. Giuseppe

- La scalinata con suoi regoloni due eper di rospo di Verona, et la gradella oue eper fatta in forma di helito
  - La base, et cimasa della mensa, et quarischi, come pure li istesi quariselli, pilastri, et parapeto dede eper di marmo fino di Carrara con suoi rincepi d'Affricano.
  - Li regoloni de uono c'ier rincepi d'Affricano, come anche li tati. de andrien
  - Le sotto base delle colonne, et contra colonne de uono eper di marmo fino di Carrara
  - Le quattro colonne de uon eper d'Affricano.
  - Le contra colonne, arano di Ballo di Torre, et altele di fuori rincepi di rospo di Franza
  - La cornice della palla due eper di Ballo di Torre con el fondi di rospo di Franza et il scabelo di sotto ara rincepi d'Affricano
  - Li Capitelli, et contra capitelli sarano di marmo fino di Carrara.
  - L'architrave cornice, et remenati sarano di marmo fino di Carrara.
  - Il fregio ara rincepi d'Affricano.
  - Li artele che formano la cimasa sarano di Ballo con rincepi d'Affricano, et liu festoni di marmo fino di Carrara in rincepi ara la loro famiglia scelfa, in baso rilieuo, et questa di marmo fino da Carrara.
  - La cimasa di sopra ara di marmo fino di Carrara.
- Il tutto due eper secondo appare in disegno sottoscritto dall' M. G. P. Bellone tanto in altezza, come in larghezza e leuatione, et pianta senza ueruna diminutione, in fede q<sup>u</sup>.

Odonio Bonvanti Rettore  
Antonio Michelazzi apomo nuato di cura  
Maffeo Cortico Anipor Segretario  
Dio. Sotto. Bilgfan pini l'attimono

Notta Delle pietre e figure che devono andar nel Sud<sup>to</sup> Altare

- A = Figura della B<sup>to</sup> Vergine asunta di Pietra di Gorizia.
- B = Doi Puttini con nuovla sotto B<sup>ta</sup> Vergine come mostra il Disegno.
- D = Tutta la Cornise Segnata D Sarà di Pietra Bianca di Gorizia con suoi modiglioni in talgiati.
- E = Il fondo Della Cima Dentro in la Cornice seguato E Dovera esser di Rosso di Francia.
- F = il Frizo segnato F sarano di Roso di Francia
- G = il Architrave segnato G Dovera esser di Pietra Bianca di Gorizia
- H = li Capiteli segnati H Doverano esser di Pietra Bianca di Gorizia
- I = le doi Cartele Lateralali segnate I Doverano esser di Giallo di Verona Con lo festone di marmo fino come dismostra il Disegno
- K = La Sonaza Del Christo miracoloso segnata K sarano tutta di Marmo fino Con Puttini Teste di Cherubino et Folgiami con il fondo Remeso di Parangone negro
- L = Il Tabernacolo Segnato L sarano tutto di marmo fino con il Panigio di giallo di Verona Con Rimesi di Rosso di Francia et Africano è parangone è giallo con sue Figurine di Marmo fino in Conformita come Dismostra il Disegno
- M = il Piedestalo Grande segnato M Dovera andar di Pietra Bianca di Gorizia Dovera aver li suoi Rimesi Lateralali di Rosso di Francia et nel mezo di Parangone et il Regalone sotto dovera esser di Giallo di Verona.
- N = la Custodia segnata N Dovera esser di marmo fino con Teste di Cherubini come Dismostra il Disegno
- O = La Cimaza segnata O Doverano esser di Paragone negro
- P = li Scalini segnati P dove stano li Candilieri Dovera esser Rosso di Verona.
- Q = La Macjia di dietro ali Scalini doverano esser di africano
- R = li quariseli Segnati R Dovevano andar di Roso di Francia con li suoi Profili di marmo fino
- S = La Cimaza Del Parapetto Segnata S Dovera esser di Paragone
- T = il Parapetto Dovera esser di marmo fino con li Suoi Puttini di Basso Rilevo con machie di Roso di Francia et affricano è parangone come dismostra il Disegno et nel mezo il il sempre Lodato nome di Gesù con li suoi fianchi di Parangone con Rimesi di giallo di Verona è questo è segnato T
- V = la Baze del Parapeto segnata V Dovera andar di Parangone per Conpagniar la Cimaza
- X = la Pradela segnata X Dovera esser di Pietra Bianca di Gorizia con suoi Rimesi di Roso di Verona è giallo di Verona et Parangone fregate é Lustrate le machie Rimese.
- Y = li doi Regoloni segnati y Doverano esser Rossi di Pietra di Gorizia
- Z = il Scalino segnato Z Dovera esser di Pietra di Gorizia lustrato & le doi Poste Lateralali Segnate & Doverano esser di Pietra Bianca di Gorizia con la sua Cornisa di Parangone et li Rimesi di Giallo di Verona et Bianco et negro con doi Teste di Cherubino di Pietra di Gorizia come mosta il Disegno

Antonio Torba Ret<sup>re</sup> del Colegio

Io Pasqualin Lazarini aférmo  
quanto di sopra mano propria

Io Angelo di Putti fui Presente Testimonio  
a feci il Presente Scrito di mano proprio

*Specificatio perceptorum à M. Pasqualino Lazarini Aº. 1717 ad rationes statuarum Cancelorum Pro Collegio Fluminensi; uti aggravet ex proprijs Apochis.*

	Libra	Solidi	n
Percipit à P. Augustino Passot secundum contractum sexta Januarij ducatos centum . . . . .	600	—	—
Soluta per Fratrem Antonium Epis Venetijs marmora pro Artifice secundum contractum . . . . .	847	17	—
Item per eundem Fratrem Antonium Epis D'no Paulo Calati datas Venetijs nomine M. Pasqualini Lazarini L 400	400	—	—
Ad complmentum centum Ducatorum pro tertia rata secundum contractum 21 Aprilis à P. Passot accepit . . . . .	200	—	—
Item die 24 Julij percepit à predicto Patre Passot	155	—	—
Summa dati à collegio Fluminensi Artifici	2197	17	—

In Christi nomine Amen

Fatto nel Collegio della Comp<sup>a</sup> di Gesu in Fiume a 19. Maggio 1733 alla presenza degli infrascritti testimonij.

Il M: R: P: Rettore del Collegio di Fiume Odorico Bonbardi è convenuto col Sig<sup>r</sup> Antonio Michelazzi scultore di marmi da Gradisca, et ora abitante in Fiume pel lavoro dell'altare di S. Giuseppe nella Chiesa del Collegio di marmo fino, fregato, lustrato e polito per il pezzo di D<sup>li</sup> 1250 dico ducati mille duocento cinquanta di lire sei l'uno moneta corrente con esclusione di qualunque altra pretesa, e con le seguenti condizioni.

- 1<sup>mo</sup> Si oblige dunque il sudetto Sig<sup>r</sup> Antonio Michelazzi di fare il sopra detto altare secondo il disegno a riserva però delle quattro Statue cioè delle due principali ai fianchi et altre due sopra i rimanenti che nell'accordo presente non sono comprese osservandosi le misure come anche la qualità dei marmi e specialmente delle colone che devono essere intiere e massicce il restante tutto deve essere di marmo fino cioè giallo di Torrè, rosso di Francia, bianco di Genua et africano e quello dei tre scalini di rosso di Verona conforme alla specificazione qui arnessa e sottoscritta.
- 2<sup>do</sup> Si oblige di scolpire nel parapetto ò sia mensa dell'altare in basso rilievo la Natività di S<sup>to</sup> N<sup>o</sup> Signore; così pure nella parte superiore dell'altare in luogo di quei due putini con quel vaso che stà nel disegno la Sacra Famiglia GESU, Maria e Giuseppe. La custodia che sta nel disegno non se ha da fare, ma in luogo di quella si faranno li scalini per li candilieri.
- 3<sup>zo</sup> Si oblige di terminare il detto altare e darlo eretto nella chiesa alla più lunga per la metà del mese di Luglio dell'anno 1734.
- 4<sup>to</sup> Si oblige di assistere a'far condurre dalla sua Botega fino alla Chiesa del Collegio tutte le pietre lavorate appartenenti all'altare e questo à suo rischio come pure di assistere nel metterle in opera colli suoi lavoranti obligandosi altresì il M:R:P: Rettore di somministrargli un paio di manzi con un carro et un huomo da condurre le pietre; più di dargli i materiali che accorreranno per ergere l'altare cioè calzina, matoni, ferro e piombo; come anche il muratore e li manuali necessarij all'errezione.
- 5<sup>to</sup> Il M:R:P: Rettore ora per li marmi fá numerare in Venezia à conto del prezzo stabilito zechini N<sup>o</sup>15a à F 22:15 che fanno D<sup>li</sup> 568 f 4:10 dei qualli il Sig<sup>r</sup> Antonio Michelazzi fa ricevuta al M:R:P: Rettore il restante del danaro gli si darà successivamente, riservandosi il M:R:P: Rettore di dargli dopo finito l'altare e posto tutto in opera Ducati due cento; come pure se le condizioni antedette non fossero tutte osservate di non dargli il patuito danaro à misura del mancamento.

Questo contratto tanto il M:R:P: Rettore quanto il Sigr Antonio Michelazzi si obligano di mantenere in tutto e per tutto inviolabilmente; e deve valere non meno che se fosse fatto da Nottaro publico con obligazione solenne in qualunque più ampia forma. In fede: Odrico Bonbardi Rettore

del Coll<sup>o</sup> d<sup>a</sup> Comp<sup>a</sup> di Gesu in Fiume mp Antonio Michelazzi afermo quanto di sopra Mathio Cortino fui per Testimonio Gio. Batta Bilfan fui per Testimonio mp.

Contractus  
pro Ara Marmorea S Josephi  
a 1733  
19<sup>no</sup> Mag 733

## ANTEIL DER GÖRZER UND FRIAULER MEISTER AN DER BAROCKEN KUNST IN RIJEKA

RADMILA MATEJCIC

Im ersten Teil dieser Schrift erläutert die Autorin die Ursachen, welche das Aufkommen des Barocks in Rijeka (Fiume) in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts bedingt hatten. Nach dem Abschluss des Friedensvertrags von Madrid, im Jahre 1619, und der erfolgten türkischen Defensive haben, nämlich, Friede und wirtschaftlicher Wiederaufbau im Lande der Stadt Rijeka, bis dahin dem südlichsten Punkt des Habsburgischen Familienlehens, die Möglichkeit gesichert, sich zu einer bedeutenden Hafenstadt zu entwickeln. Infolge der nunmehr dem Meere zugewandten Politik Österreichs, wurde der Stadt Rijeka im Jahre 1718 der Status eines Freihafens verliehen, so dass die Prosperität von Stadt und Hafen im 18. Jahrhundert den Ort in einen grossen wirtschaftlichen und kulturellen Mittelpunkt verwandelte, wo sich wohlhabende Kaufleute, Industrielle, Handwerker und Schiffer ansässig machten. Gleichzeitig mit der wirtschaftlichen Entwicklung ist in Rijeka, seit dem 17. Jahrhundert, auch der Einfluss der katholischen Politik Kaiser Ferdinands fühlbar, auf dessen Initiative die Jesuiten hier ihr Collegium gegründet und die St.-Veitskirche errichtet haben. Die kroatischen Feudalen, besonders die Frankopans, favorisierten das Franziskanerkloster auf dem Trsat oberhalb Rijeka, das seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, gleich der Mariä von Trsat geweihten Kirche, eine riesige Baustelle geworden war. Diese bedeutenden Bauarbeiten haben zahlreiche Baumeister, Architekten, Steinmetze und Bildhauer herangezogen, hauptsächlich aus Friaul, woher sie sich in Kolonien, im Dreieck Görz—Ljubljana—Rijeka, herumbewegen und auf diesen Boden reife Stilformen einführen. Unter ihnen befinden sich auch einige hervorragende Steinmetze und Bildhauer aus Görz, welche dem barocken Erbe von Rijeka und dem Kroatischen Küstenland einen bedeutenden Beitrag leisteten. Das sind vor allem Mitglieder der berühmten Görzer Steinmetzer—Werkstatt Pacassi—Giovanni und Leonardo—sodann deren Schwager, Pasquale Lazzarini, sowie der in Rijeka ansässige Bildhauer Antonio Michelazzi. Diese Bildhauer und Steinmetze kamen nach Rijeka auf Veranlassung der Jesuiten, wovon Verträge betreffs Errichtung von Altären zeugen, auf Grund dessen es der Autorin gelang, deren Arbeiten zu attribuieren. Allerdings hatte die Werkstatt

Pacassi auch früher schon Kirchen im Küstenland ausgestattet, denn man kann ihr mit Bestimmtheit den Hauptaltar (aus 1692) und zwei seitliche Altärenkirche zu Kastva, aus dem Jahre 1693, zuschreiben. Ein durch Archivdokumente bestätigtes Werk des Leonardo Pacassi ist der Altar der trauernden Madonna in der St.-Veitskirche, aus dem Jahre 1696. Pasquale Lazzarini, ein aus Venedig stammender Meister, war nach Görz in die Werkstatt des Pacassi gekommen, deren Erbe er, durch die Vermählung mit Maria Pacassi im Jahre 1698, geworden ist. Er hinterliess sein Werk — desgleichen wie Giovanni und Leonardo Pacassi — in der Jesuitenkirche zu Görz, im Dom von Graz, in den Kirchen von Friaul und der Görzer Gegend. In Rijeka attribuiert ihm die Autorin, auf Grund der erhaltenen Archivquellen, den Hauptaltar (1712) und die Ausstattung der heiligen Stätte (1717), sowie die Altäre des Hl. Ignaz und der Hl. Stanislaus und Ladislaus (1727) in der St.-Veitskirche. An Hand der an diesen Altären und seinen Altären in Görz wahrgenommenen charakteristischen Merkmale, hingegen, hat sie ihm den Petrusaltar in der Kathedrale und den Altar der reinen Empfängnis in der gleichnamigen Kapelle des Augustinerklosters zu Rijeka zugeschrieben. Über Görz ist zweifellos im Jahre 1733 der Bildhauer Antonio Michelazzi, geboren 1707 in Gradisca d'Isonzo, nach Rijeka gelangt. In Rijeka war seine Werkstatt bis zu seinem Tode 1772 tätig; sie besorgte die Ausstattung von Kirchen in Graz, Zagreb und dem Kroatischen Küstenland. Das erste Werk für die Jesuitenkirche zu Rijeka war die Kanzel aus dem Jahre 1731, sodann der Altar des Hl. Joseph (1733), was durch Archivdokumente bestätigt ist, desgleichen wie der Aufbau des Hauptaltars in der Kirche der Apostel Petrus und Paulus zu Bribir.

Der zweite Teil der Schrift enthält die stilistische Analyse der steinernen Ausstattung der Altäre und der Kanzeln, welche die Görzer und Friauler Meister in Rijeka, in der Zeitspanne Ende des 17. bis Ende des 18. Jahrhunderts, ausgeführt haben. Die ältesten und gleichzeitig am konservativsten konzipierten Altäre stammen aus der Pacassi-Werkstatt. Sie sind an die Konzeptunterlage der hölzernen »goldenen« Altäre gebunden, an ihnen ist eine Menge von Einzelheiten bemerkbar, angewandt wurden polychrome Marmorintarsien — dieser »Horror vacui« entspricht durchaus dem Geschmack der traditionsbelasteten Mitte. Fortschrittlicher sind die Altäre des Pasquale Lazzarini entworfen; sie sind zwar noch immer an die Geschmacksrichtung der einheimischen Mitte gebunden, und tragen daher auch Merkmale der aus der Görzer Werkstatt des Pacassi übernommenen Altäre. Besonders charakteristisch ist bei ihnen die mittels eines horizontalen Architravs von der Attika getrennte Hauptmasse, und das in der Attika oben angebrachte Medaillon, gewöhnlich mit der Büste von Gott-Vater. Neben der reichen Inkrustation kommt die Tektonik der Pfeiler, der mittels Erweiterung der Hauptmasse oberhalb der Tür des Umgangs erzielte Umfang des Raumes, und die Anwendung der vegetabilen Relief-Dekoration, stärker zum Ausdruck.

In stilistischer Hinsicht sind am zeitgemässesten die Altäre des Antonio Michelazzi, die — desgleichen wie die Kanzel in der St.-Veitskirche — ihre Wirkung durch die Fülle der Formen und plastische Solidität, die einheitliche Konzeption in der Vertikale erreichen, so dass die Attika bei ihnen organisch aus der Hauptmasse herauswächst. Er bedient sich einer warmen Polychromie von Marmor, kombiniert mit weissen Carrara-Rahmen, was die prunkvol-

len Formen der Altarelemente besonders hervorhebt. Die glatte Oberfläche und das Volumen haben mehr Freiheit erlangt.

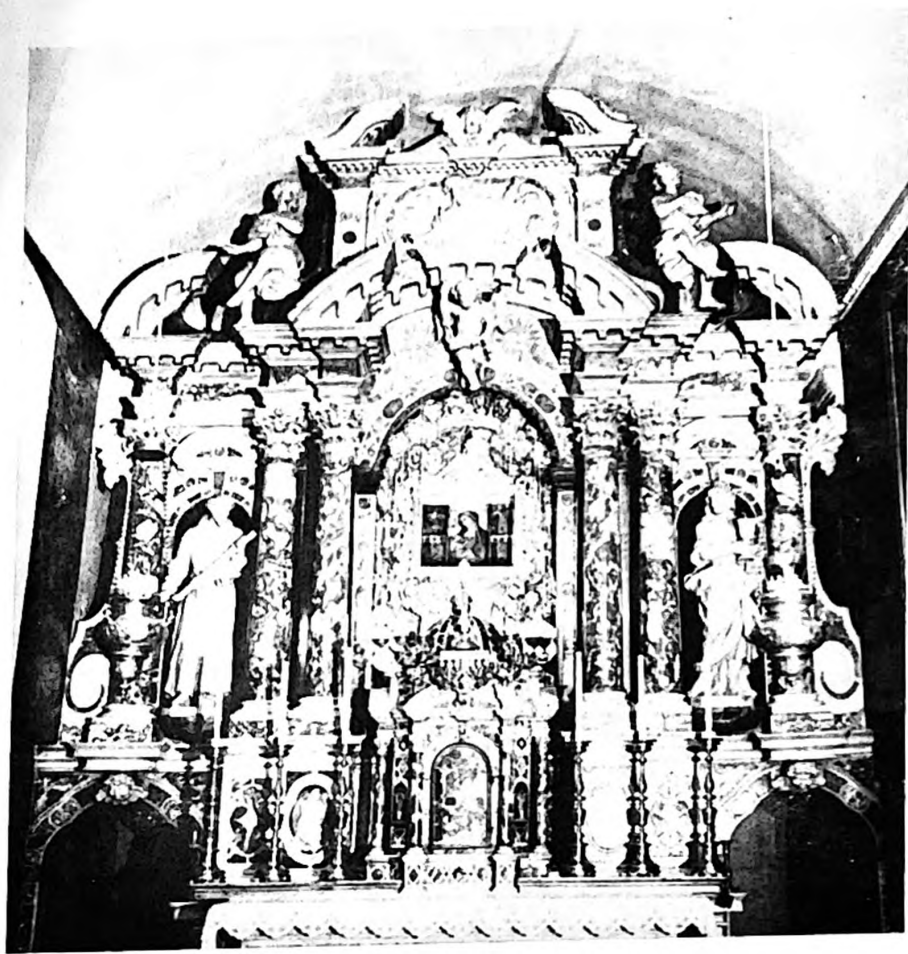
Der dritte Teil der Schrift traitiert die Plastik der genannten Görzer und Friauler Meister, die gleichzeitig Steinmetze und Bildhauer gewesen sind. Ihr Bildhauerwerk ergänzt die Gesamtkonzeption der Altäre und Kanzeln und verfolgt derart die Evolution der Marmoraltäre. So ist die Plastik aus der Pacassi-Werkstatt konservativ geblieben, deskriptiv, ohne Elastizität der Bewegungen und ohne Anzeichen eines emotiven Ausdrucks, doch mit grösster handwerklicher Kunstfertigkeit ausgeführt (Statuen des Hl. Franziskus und des Hl. Evangelisten Johannes auf dem Hauptaltar der Kirche der Trsater Gotesmutter). Die Plastik des Pasquale Lazzarini fügt sich, formell und inhaltlich, in die Strömungen der barocken Stilrichtung, doch ist sie noch immer nicht aktiv: im Rijekaer Werk variiert sie von den rutiniert ausgeführten Adoranten bis zu den vortrefflichen Figuren des Hl. Veit und Hl. Modest auf dem Hauptaltar der St.-Veitskirch Spürbar ist die Abhängigkeit von den — aus der Pacassi-Werkstatt übernommenen — Lösungen, doch ist es Lazzarini gelungen, die Tektonik des Faltenwurfs, die logische Folge der Umhänge und die feine Bearbeitung der anatomischen Details stärker hervorzuheben.

Der Zufluss des echten Stils zur Zeit des Barocks machte sich in Rijeka am besten mit der Erscheinung des Bildhauers Antonio Michelazzi fühlbar. Seine Tätigkeit spürte man im Augenblick, als Rijeka bereits imstande war, eine dem Ideal der barocken Plastik des Settecento nahe Skulptur aufzunehmen. Sein frühes Werk ist den Arbeiten des Bildhauers Jacopo Contieri aus Padua, dessen Mitarbeiter er gewesen sein mochte, sehr ähnlich. Später sind die einheitliche Klarheit der Komposition und der äquilibrerte Stil eine durchaus persönliche Auslegung der formellen Lösungen des Barocks geworden, während seine Tätigkeit in der ersten Phase offensichtlich unter dem Einfluss der venezianischen neoklassizistischen Strömung in der Bildhauerkunst gestanden ist, was im Relief der »Huldigung der Hirten« auf dem Josephs-Altar der St.-Veitskirche offenbar wird. An den freistehenden Figuren ist der Pathos stärker betont (Hl. Franziskus Xaver), sie sind mittels hervorgehobenen Spiel von Licht und Schatten aktiviert (der Hl. Joseph auf dem Hauptaltar der Hieronymuskirche), die weiblichen Figuren wirken aristokratisch (Gottesmutter auf dem genannten Altar), die männlichen plebejisch, mit ihren starken Gliedern, üppig gekräuseltem Haar und Bart in der Form einer Sechse (Hl. Franziskus Xaver). Im allgemeinen kann das Werk des Antonio Michelazzi als sehr nahestehend zu den künstlerischen Werten der Bildhauer Francisco Robba und Franz Rottmann angesehen werden; das Aufkommen der Werkstatt eines so begabten Bildhauers in Rijeka, hingegen, ist ein Beweis, dass die einheimische Mitte herangereift war, die Strömungen der barocken Kunst aufzunehmen, und bereits Bedürfnis nach Kunstwerken hatte.

Abschliessend behauptet die Autorin, dass die Hinterlassenschaft der Görzer-Friauler Steinmetze und Bildhauer in Rijeka, vom letzten Dezennium des 17. bis zur zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, gross sei, besonders wenn man in Betracht zieht, dass durch diese Schrift dem Katalog der Werke bedeutende, bisher überhaupt nicht attribuierte Arbeiten hinzugefügt wurden. Dadurch ist die Kenntnis von der Tätigkeit der Werkstätte Pacassi, Lazzarini und Michelazzi im Kultur-Dreieck Görz—Ljubljana—Zagreb—Rijeka erweitert und vervollständigt worden.



Sl. 1. Rijeka, Trsat. — Crkva Gospe trsatske, oltar sv. Katarine



Sl. 2. Rijeka, Trsat. — Crkva Gospe trsatske, glavni oltar. Glavnina

Sl. 3. Rijeka. — Crkva sv. Jerolima, kapela Bergriješnjog začeca, glavni oltar. Glavnina

Sl. 4. Rijeka. — Crkva sv. Jerolima, glavni oltar, atika

Sl. 5. Rijeka. — Crkva sv. Vida, oltar sv. Alojzija i Stanislava, stipes









Sl. 6. Rijeka. — Crkva sv. Vida, propovjedaonica, rad Antonia Michelazzija iz 1731. god.

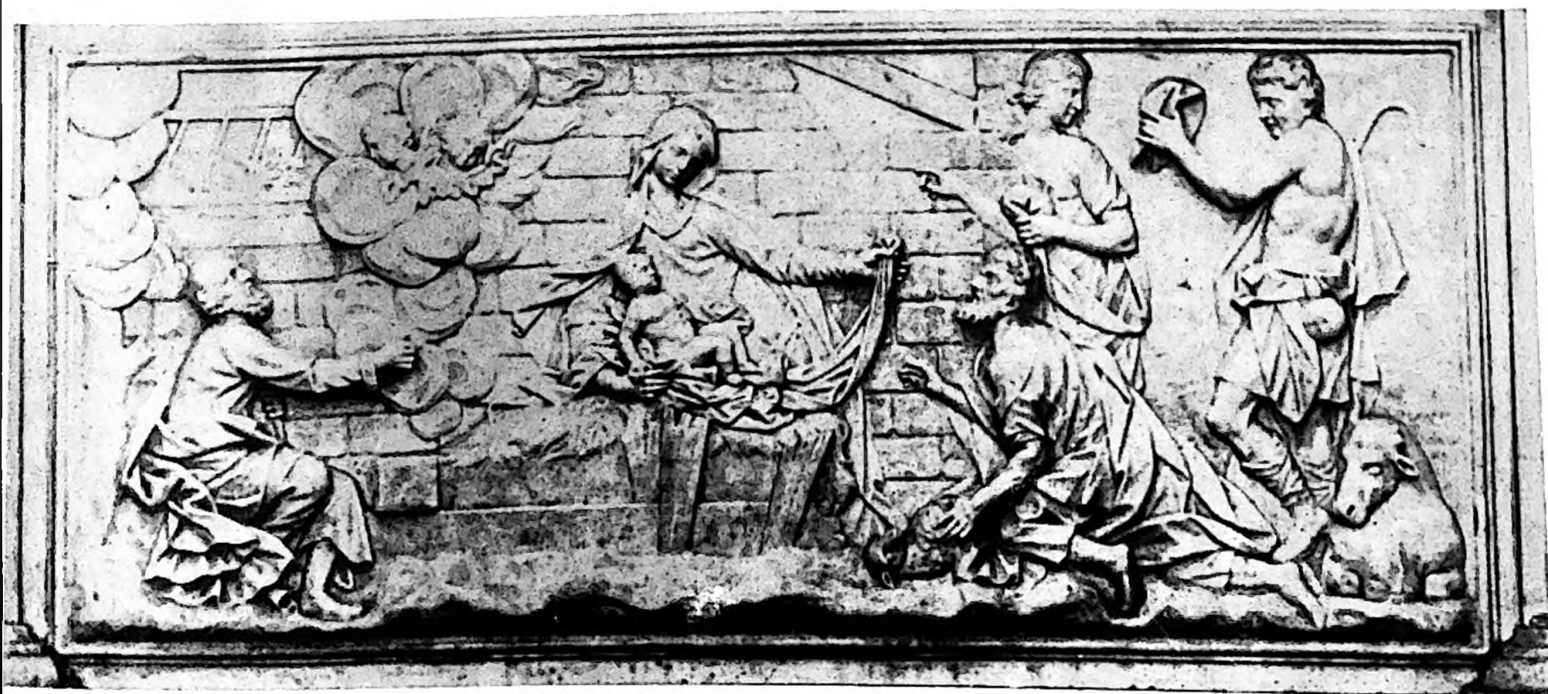


Sl. 7. Rijeka. — Crkva sv. Vida, oltar sv. Ignacija, detalj stipesa menze, rad Pasquale Lazzarinija, oko 1720. god.

Sl. 8. Rijeka. — Crkva sv. Vida, glavni oltar, križni dio s kipom sv. Modesta, rad Pasquale Lazzarinija iz 1717. god.



Sl. 9. Rijeka. — Crkva sv. Vida, oltar sv. Josipa, reljefna ploča na slijesu. Autor: Antonio Micchelazzi





Sl. 10. Rijeka. — Crkva sv. Jerolima, glavni oltar, kip Bogorodice



Sl. 11. Rijeka. — Crkva sv. Vida, oltar sv. Franje Ksaverskog, ležeća figura sveca, rad Antonija Michelazzija iz 1740. god.

## Illustrations hongroises dans les courants de l'Art Nouveau hongrois

L'idée sur l'art de la présentation du livre et de son illustration a subi de profonds changements en Hongrie comme partout dans le monde au tournant du siècle. Rendre homogène le style de tous les détails et éléments du livre est devenu une nouvelle exigence; cela concernait la reliure, la couverture, l'ex-libris, les ornements marginaux, les vignettes, les culs-de-lampes, et les initiales; on aspirait également à l'unité des ornements typographiques et des illustrations, ainsi qu'à une harmonie intérieure entre ceux-ci et le texte.<sup>1</sup>

Dès les années soixante du siècle dernier, le marché du livre fut dominé par les livres de luxe, et par les éditions géantes, privés de tout aspect homogène. C'est à ce style que s'opposèrent «la tendance libre de la typographie» et celle de l'Art Nouveau, apparaissant d'abord dans les décors, puis prétendant à «l'art total». C'est en premier lieu dans les dessins ornementaux et dans les illustrations que l'art du dessin linéaire décoratif a laissé paraître son influence.

Cette époque de transition fut bien caractérisée par l'édition de 1900 des poèmes de Sándor Petőfi (Atheneum, Tome I—II), dont la plupart des illustrations furent exécutées dans la manière narrative traditionnelle (telles les oeuvres de Ottó Baditz, Sándor Bihari, Pál Böhm, Lajos Ébner, Ferenc Eisenhut, Bertalan Karlovszky, Béla Spányi, Pál Vágó). Mais parallèlement aux dessins caractérisants d'Imre Révész (Le marteau du village et L'aubergiste d'Hortobágy), dans les illustrations d'Ödön Kacziány

<sup>1</sup> Conf: Hans Platte: *Buchschmuck in Jugendstil, Der Weg ins 20. Jahrhundert*, München 1959, pp. 215—249; Hans H. Hofstätter: *Das Buch als Gesamtkunstwerk in Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei*, Du Mont Schauberg, Cologne 1965, pp. 27—32; Maurice Rheims: *La gravure dans L'art de 1900 ou le style Jules Verne*, Paris 1965, pp. 381—383; Rolf Karnahl: *Zeitschriften und angewandte Graphik in Stilkunst um 1900 in Deutschland*, Berlin 1972, pp. 69—87.

et celles de László Hegedüs et de Sándor Wagner apparaissent aussi des éléments symboliques et des décors floraux en style fin de siècle. Quant aux illustrations de János Vaszary (Fugacité, Prophétie), les clichés des tableaux de genre et des représentations de paysage populistes y sont définitivement abandonnés, qui, ayant illustré les poèmes de Petőfi, étaient quasiment obligatoires depuis Károly Lotz.<sup>2</sup>

C'est l'ouverture d'une époque nouvelle que marquent les oeuvres graphiques accompagnant les poèmes de József Kiss et réalisées par les peintres de Nagybánya apportant aussi un nouveau style dans la peinture.<sup>3</sup> Les illustrations de ce volume paru en 1896 chez les Frères Révai, sont caractérisées par une stylisation raffinée et par l'expression débordante d'une ambiance. Les fusains et les crayons de Károly Ferenczy (Prologue, Souvenir de Naples, Le chant de la jeune couturière, Daphins et Chloé), et ceux d'István Réti, Béla Grünwald, Simon Hollósy, János Thorma témoignent de l'application individuelle de la nouvelle harmonie des lignes. L'importance du recueil de József Kiss, en tant que produit de l'art du livre, est diminuée quelque peu par l'aspect hétérogène des illustrations. Elles apparaissent comme des hors-textes séparés qui se rangent plutôt dans l'histoire de l'art graphique.

Quant au progrès du linéarisme et du culte ornemental de l'Art Nouveau, dans la propagation de ses motifs caractéristiques, — les revues y ont joué un rôle important. Parmi elles la première et plus importante est »The Studio« fondée en 1863. Elle est suivie de près par Pan (1895), Insel (1898), Hyperion, fondés à Berlin, Jugend (1896), Simplicissimus (1896), Die Woche (1899) édités à Munich, et Ver Sacrum (1898) revue autrichienne, qui, toutes, ont exercé une influence certaine. Pan était un des principaux propagateurs du rapport étroit entre la littérature et les beaux-arts. Parmi les revues pour bibliophiles il faut mentionner la Revue Blanche (1891), The Jellow Book (1894), The Savoy (1896) qui étaient destinées en premier lieu à un public de grands bourgeois. Les revues hongroises, telles Magyar Iparművészet (Arts décoratifs hongrois) (1879), Művészet (Art) (1902), tout comme Studio et Deutsche Kunst und Dekoration (1897) parues à Darmstadt, ou l'analogue revue française de ce dernier: Art et Décoration, s'adressaient à un plus large public. Outre les

<sup>2</sup> Zsuzsa Nagy sent le symbolisme de Vaszary étranger aux poèmes de Sándor Petőfi. Zsuzsa Nagy: *Illustrations pour un recueil de poèmes de Petőfi*. A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Evkönyve, (Annuaire de la Collectivité de travail des Historiens d'art Hongrois) 1953. p. 149 (en hongrois).

<sup>3</sup> Conf: Károly Lyka: *Festészeti életünk a Milleniumtól az első világháborúig (L'univers de la peinture hongroise de 1900 à la Première Guerre mondiale: 1896—1914.)* Budapest 1953. pp. 96—97; István Genthon: *Károly Ferenczy*. Budapest 1963. p. 50; Lajos Németh: *Modern magyar művészet (L'art moderne hongrois)*. Budapest 1968. p. 19; Júlia Szabó: *Magyar rajzművészet (L'art du dessin en Hongrie)*. 1890—1919. Budapest 1969. Tableau N° 5.

articles écrits pour propager le culte du beau livre, ces revues ont publié des hors-textes d'art graphique et des illustrations. Il y avait aussi »A Gyűjtő« (Le Collectionneur) (1912) qui, elle, publiait également des numéros d'art graphique.<sup>4</sup>

C'était József Kiss dans son hebdomadaire Hét (1890) et Antal Gundel dans sa revue Szerda (1906) qui ont appliqué pour la première fois la typographie et l'illustration en style 1900. Les revues d'art étaient des propagateurs de l'art graphique appliqué pris déjà dans un sens moderne. Elles organisaient, les unes après les autres, les concours de dessin pour ex-libris, de couverture, de documents et de timbres. Les couvertures des revues avaient été d'abord préparées par des ébauches. La première année de Modern Művészet (Art moderne) par exemple, est parue avec le frontispice d'Artur Lakatos. La revue Nyugat (Occident) a été décorée par le frontispice d'Elek Falus (à partir de 1910), la revue Ház (Maison) par ceux de Lajos Kozma (les années 1908 et 1909) et d'Arnold Gara (l'année 1910).

La plupart des vignettes et des culs-de-lampe appliqués dans les revues et les livres sont d'un niveau médiocre. Vers 1900, paradoxalement, ce ne fut qu'une vague amortie de l'Art Nouveau qui atteignit nos rivages. Toutefois, de cette masse d'artistes graphiques, illustrateurs et décorateurs de livres, se sont distinguées des personnalités marquantes, qui, à partir des formes stéréotypées et devenues vides de l'Art Nouveau, et, en employant les éléments du symbolisme littéraire associatif, étaient capables d'élaborer un système ornemental riche et d'un coloris particulier.

Les publications du Kelmscott Press (1890) fondé par William Morris ont exercé une influence considérable — peut-être la plus importante — sur l'art du livre et de l'illustration de l'Art Nouveau. W. Morris prétendait y créer l'unité entre l'écriture et l'image en réhabilitant la tradition de la lettre écrite sous l'influence de l'art des manuscrits médiévaux.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Les illustrations se sont multipliées dans les revues. Uj Idők (Temps Modernes) avait comme illustrateurs: Bertalan Karlovszky, Lajos Linek, Sándor Mühlbeck, László Pataki. Les gouaches d'Antal Neogrády ont été faites pour accompagner les thèmes favoris des feuilletons parus dans les journaux. Tivadar Dörre était l'illustrateur habituel de Vasárnapi Újság (Journal de Dimanche), qui a publié également beaucoup de reproductions de peinture. Les tableaux de genre de Géza Peske et de László Hegedüs étaient très populaires.

Bitzó se faisait souvent remarquer, lui aussi, par des tableaux de genre, ou encore par ses illustrations des récits de Kálmán Mikszáth et de Sándor Bródy. Des artistes comme László Gyulai, László Kimnach, Gergely Pörge, Akos Garay, Pál Vágó, Mátyás Jantyk, Gyula Hány fournissait pour leur journal des scènes de la vie rustique, des images représentant les rues villageoises, des soldats. Uj Idők employait également comme illustrateurs: Sándor Prenoszil, Árpád Cserépy, Zoltán Demjén, Árpád Bálint et Lajos Goró. Károly Lyka: op. cit. p. 97.

<sup>5</sup> Conf: Günter Metken: *Die Präraffaeliten. Du Mont Schauberg. Cologne 1974, pp. 142—143.*

Cette expérience a eu un effet éclatant sur la typographie de l'époque. Mihály Zichy (1827—1906), le Gustave Doré hongrois, très marqué par le romantisme, entre 1887 et 1897 a dessiné lui-même les lettres du texte faisant partie de ses illustrations pour les ballades de János Arany. En règle générale, il est considéré comme le pionnier du renouveau de l'art hongrois de l'illustration, quoique ses illustrations faites pour les ballades de János Arany n'aient pas dépassé les limites du »hors-texte accompagné de texte«.<sup>6</sup>

Après les illustrations parsemées d'images minuscules à la romantique, les créateurs du nouvel art du livre décoratif, de la page de livre unitaire, étaient Aladár Körösfői-Kriesch (1863—1920), Sándor Nagy (1869—1950) et la femme de ce dernier, Laura Kriesch (1879—1966), fondateurs de l'atelier de Gödöllő. Les premières illustrations d'une grande portée de cet atelier ont été exécutées pour les poèmes d'Elek K. Lippich (1880—1902) et édités chez Pallas en 1903.<sup>7</sup> Les dessins de Körösfői-Kriesch sont d'une conception monumentale, leur grande majorité évoque les dessins des vases grecs. Quant à Sándor Nagy, dans ses illustrations il s'est montré »amoureux des symboles modernes«.<sup>8</sup> Ses dessins sont caractérisés par le mélange plein d'imagination d'éléments stylisés et naturalistes, ainsi que par la variation quasiment sans fin des éléments calligraphiques. Les illustrations plus tardives de Sándor Nagy restent caractérisées par l'accumulation des symboles qui aboutit très souvent à un éparpillement brisant l'élan du jeu des lignes et à un certain encombrement (Diego: Feuilles déchirées. Budapest 1910; Sándor Sík: En face du soleil. Budapest 1910; László Inotay: Les contes des Fils du Soleil. Budapest, sans date; József Migray: Dans les hauteurs. Táltos, Budapest 1918; L. N. Tolstoï: Les enfants sur les choses du monde. Pán, Budapest 1927).

Les illustrations et les ornements typographiques du livre de K. Lippich ont été conçus dans l'esprit de »l'art total« des aspirations de l'art du livre, encore que le travail des typographes n'ait pas toujours été à la hauteur des projets primitifs (par ex. voir: la maladresse dans les initiales). Dans l'art de l'illustration d'Aladár Körösfői-Kriesch et du couple

<sup>6</sup> Ernő Naményi: *L'art typographique moderne en Hongrie*. A Magyar Bibliophil Társaság Évkönyve (Annuaire de la Société des Bibliophiles Hongrois) Tome II. 1929—30. Budapest 1931. p. 13.; (en hongrois) Zsuzsa Nagy: *Illustrations modernes de livres en Hongrie*. Thèse de doctorat. Budapest, sans date (en hongrois).

<sup>7</sup> Béla Lázár: *Un livre qui est une oeuvre d'art*. Magyar Iparművészet (Arts Décoratifs Hongrois) 1904. p. 34 (en hongrois); István Dömötör: *Quelques détails de l'art du livre*. Magyar Iparművészet (Arts Décoratifs Hongrois) 1907. p. 245 (en hongrois); The Art of the Book in Hungary. The Art of the Book. The Studio LTD. 1914. pp. 231—240.

<sup>8</sup> Béla Lázár: op. cit., p. 36.



Nagy, la critique contemporaine salua la liaison faite entre la facture décorative d'orientation anglaise et le «caractère national».<sup>9</sup>

L'art de l'illustration des premiers grands maîtres de la colonie de Gödöllő prit son essor en suivant les exemples des préraphaélites, avant tout, celui de Walter Crane. L'influence du modèle anglais peut être décelée chez d'autres artistes, tels que Gyula Tichy, qui, sur les traces de Walter Crane, envisagea de publier, encore avant 1897, une revue illustrée pour les jeunes. Quant à Aubrey Beardsley, lui aussi trouva maints imitateurs et disciples. Presque tous les artistes graphiques importants — ou ceux s'occupant temporairement de l'art graphique — en Hongrie, de Gyula Tichy et d'Attila Sassy jusqu'à Gyula Tálos, puisaient dans son art tout en individualisant aussi bien ses éléments symbolistes que sa stylisation japonaise (de ses illustrations exécutées pour Salomé d'Oscar Wilde; pour Volpone de Ben Jonson, et pour La boucle de cheveux enlevée, de Pope). D'autre part, l'art de l'illustration de Resző Mihály montre que Beardsley eut de fidèles disciples à l'intérieur même de l'atelier de Gödöllő, foyer de »l'Art Nouveau à la hongroise«.

Parmi les artistes hongrois qui ont connu de près l'art typographique anglais durant des voyages d'études et qui éventuellement travaillaient pour les maisons d'éditions anglaises, se distingue Elek Falus, qui a exécuté des projets de livres et de catalogues pour Fischer Unwin, maison d'édition à Londres.<sup>10</sup> Livia Kádár, elle, fut un représentant tardif de l'art de l'illustration d'orientation anglaise. Ses dessins destinés à accompagner Csongor et Tünde (une féerie de Mihály Vörösmarty) publiée par l'Association des Bibliophiles) sont parus en 1930; ils sont caractérisés par une manière esthétisante, raffinée. Ses figures frêles sont entourées d'un réseau de dentelle graphique.

L'influence de l'art typographique allemand peut être mesurée en premier lieu sur les créations des artistes graphiques travaillant à l'étranger, tel que József Divéky (1887—1951) qui après ses années d'apprentissage à Vienne et après s'être établi à Bruxelles, a même travaillé pour d'importantes maisons d'édition (pour Morave, Schéffel à Berlin, pour Schaffstein à Cologne, pour J. Hoffmann à Stuttgart). Après son séjour très fructueux en Angleterre, Elek Falus s'est installé à Berlin, puis à

<sup>9</sup> Ernő Naményi: op. cit., p. 14.

<sup>10</sup> A Londres, Elek Falus a remporté ses succès, en premier lieu, avec ses projets de couvertures de livre. Il travaillait pour l'Imprimerie Eyre et Spottiswood; il fut également couronné au concours du frontispice de Studio. Il apprit la reliure chez Turbayne. Puis il travailla pour Liberty, où il exécutait des dessins pour tissus. Ouvrages spéciaux: István Dömötör: *Quelques détails de l'art du lit-tissus*. Magyar Iparművészet (Arts Décoratifs Hongrois) 1907. pp. 244—245. Hors-texte N° VII (en hongrois); Dr Károly Sztrakonitzky: *Falus Elek*. Magyar Iparművészet (Arts Décoratifs Hongrois). 1911. pp. 293—296; Lipót Herman: *Falus Elek*. Magyar Iparművészet (Arts Décoratifs Hongrois). 1933. pp. 225—239.

Leipzig; c'est dans cette dernière ville qu'il a exécuté les ornements typographiques pour l'oeuvre de Bode, intitulée: *Goethes Leben in Garten am Stern*. Emil Sarkadi, lui, fut le dessinateur de la *Jugend*. Quant aux artistes étrangers, tel un Klinger, un Stuck, un Vogeler, ils étaient très connus en Hongrie comme artistes graphiques.

C'est l'Art Nouveau viennois, appelé aussi Sécession, et en premier lieu les oeuvres de Gustav Klimt, qui ont exercé une influence féconde sur les artistes hongrois tels que Sándor Nagy (notamment ses illustrations pour les poèmes de Jenő Komjáthy), Lajos Kozma, Béla Révész, Gyula Tichy, plus rarement sur Sándor Muhits. József Divéky débuta à Vienne où il fut considéré comme le disciple le plus doué de Berthold Löffler, puis de Larisch, jouant un rôle important dans l'art graphique. Il fut d'abord collaborateur du *Wiener Werkstätte*, puis il travailla chez les Frères Rosenbaum où il exécuta toute une série de cartes illustrées, de cartes de félicitations, de vignettes, de spécimens de feuilles de garde, de dessins pour des livres et des almanach. Ses premières illustrations, comme les dessins à la plume accompagnant «*Klein Zaches, genannt Zinnober*» d' E. T. A. Hoffmann, ou encore les dessins pour illustrer *Faust*, le ballet de Heine, ont été tous marqués de façon décisive par l'influence de la Sécession.<sup>11</sup>

József Rippl-Rónai (1861—1927), faisant partie du groupe des Nabis, était aussi un collaborateur très apprécié de la *Revue Blanche* qui rassemblait les meilleurs artistes de l'art graphique français. Durant son séjour à Paris, il exécuta des lithographies (commandées par Bing) en collaboration avec James Pitcairn Knowles, peintre écossais. Ces oeuvres furent accompagnées par un texte de Georges Rodenbach, auteur très connu de «*Bruges-la-morte*».<sup>12</sup> Les lithographies de ce petit livre paru sous le titre «*Les Vierges*», sont des exemples révélateurs de la virtuosité de la transcription graphique de l'expérience picturale du cloisonnisme. József Rippl-Rónai, par sa vision synthétisante, par son aptitude à orner les surfaces fermées par des lignes de contour, est devenu le maître le plus important de l'art lithographique hongrois.<sup>13</sup>

Les oeuvres graphiques du tournant du siècle peuvent être caractérisées, sans égard aux interdépendances très complexes des relations internationales, par un lien étroit avec la littérature. Certes, en Hongrie, les écrivains et les artistes n'ont pas pu créer d'un commun accord une

<sup>11</sup> Conf: Imre Kner: *József Divéky*. Magyar Grafika (Art Graphique Hongrois). 1921. N° 2. pp. 33—35.; Roger Avermaete: *La gravure sur bois moderne de l'Occident*, Paris 1928; *Der Holzschnitt*. Sonderheft Ungarn. Stuttgart 1929; Károly Rosner: *Divéky József*. Magyar Grafika (Art Graphique Hongrois). 1930. pp. 161—163.

<sup>12</sup> Sur les origines des Vierges conf: Mária Bernáth: *Rippl-Rónai József*. Budapest 1976. pp. 112—113.

<sup>13</sup> Károly Lyka: op. cit., p. 93.

nouvelle tendance de style, semblable au »Jugendstil évocateur«, mais un bon nombre d'initiatives alors nées sont dignes d'intérêt.<sup>14</sup> Nous avons déjà mentionné les peintres de Nagybánya qui ont illustré le recueil de poèmes de József Kiss et Sándor Bródy était aussi en relation avec eux, (Károly Ferenczy: »Capra de argent«).

La première »rencontre« d'Endre Ady et de Sándor Nagy (le frontispice du recueil de poèmes d'Endre Ady: Nouveaux Vers, paru en 1906) n'a pas abouti à une collaboration étroite. Ce début était pourtant d'une portée exceptionnelle: en illustrant les recueils de vers d'Endre Ady et de Jenő Komjáthy, Sándor Nagy a assuré une continuité entre le présymbolisme hongrois du 19<sup>ème</sup> siècle et les aspirations symbolistes du 20<sup>ème</sup>.<sup>15</sup>

Lajos Gulácsy (1882—1932), le génie le plus original du symbolisme et de l'Art Nouveau hongrois, après avoir débuté dans le dessin graphique esthétisant, rappelant les Préraphaélites, est parvenu enfin à l'univers des visions surréalistes. Ses illustrations exécutées pour »Les strophes d'un peintre portant cagoule« d'Artur Keleti (paru en 1912, à Budapest) sont marquées par l'alliance très forte d'une mise en forme symbolique très particulière et du rythme dynamique du tracé de sa plume. Le mouvement rapide ou hésitant de sa main, le geste même, sont visibles sur les vignettes très fines dont le dessin laisse paraître un univers angoissant, visionnaire. Son frontispice fait pour les »Agneaux de Dieu« de Lajos Kaszák (publié par Gyula Benkő à Budapest, en 1914), garde le souvenir de sa relation, courte et inachevée, avec les activistes. Un autre artiste graphique, Dezső Fáy qui, au cours d'un voyage en Italie fait avec Gulácsy, a subi l'influence de celui-ci, a réalisé une autre série d'illustrations pour un recueil de vers d'Artur Keleti. Mais sa manière de s'exprimer trahit un attachement au style traditionnel (Artur Keleti: Pax vobiscum. Amicus, Budapest 1920, 51 lithographies).

Avec un attachement beaucoup plus fort à la littérature de l'époque, Attila Sassy (1880—1967), sous son pseudonyme Aiglou, s'associa au cercle d'écrivains et d'artistes »d'une teinte radicale« groupés autour de l'écrivain Margit Kaffka résidant alors à Miskolc.<sup>16</sup> C'est lui qui a illustré un livre de cette femme de lettres d'une forte personnalité (1906, Athenaeum). Ses vignettes, ses culs-de-lampe ont été conçus pour un jeu ornemental des formes positives et négatives fermées par un dessin linéaire épais, mais plein d'entrain. Parmi nos artistes graphiques c'est lui, auteur aussi d'une série de dessins intitulée Rêves d'opium, qui personnifie le mieux ce genre d'attitude envers la vie qui détermine les oeuvres de

<sup>14</sup> H. Hans Hofstätter: op. cit., pp. 174—180.

<sup>15</sup> Katalin Gellér: *Des illustrations de poèmes de Sándor Nagy*. Művészettörténeti Értesítő (Bulletin de l'Histoire de l'Art.) 1977/1 pp. 21—24 (en hongrois).

<sup>16</sup> Péter Zircz: *Sassy Attila*. Napjaink (De nos jours) 1965, N<sup>o</sup> du 1. mars.

Géza Csáth et de Viktor Cholnoky, prosateurs analystes appartenant à la génération d'écrivains du début du siècle.<sup>17</sup> Son oeuvre graphique peut être rapprochée sans hésitation des aspirations de la génération »Nyugat« (Occident) en quête de nouveautés et s'enivrant d'excès perçant les cadres des styles.

L'oeuvre graphique de Gyula Tichy (1879—1920) a atteint son point culminant également dans l'illustration des romans d'analyse et le dessin symbolique. Encore débutant, il exécuta des dessins »dans une manière archaïque« pour l'Enfer de Dante.<sup>18</sup> C'est en 1907, à l'exposition d'hiver du Salon National que son oeuvre fut connue par ses illustrations exécutées pour un récit de Zoltán Ambrus: La destruction de Ninive. Ce choix de thème a marqué tout l'oeuvre de Gyula Tichy. Ses dessins à la plume faits pour »Hommes nus avant l'orage«, recueil de Sándor Hangay (Budapest, 1912, édité par Manó Dick), sont pénétrés par un certain mysticisme. Tichy réussit à rendre par une expression allégorique, symbolique le style très riche en métaphores et en personnifications de Sándor Hangay. Ses dessins reflètent fidèlement l'univers morbide et érotique des récits, faisant paraître aussi des significations voilées, des passions secrètes. Ses illustrations plus épiques trahissent une influence des »mosaïques« de Klimt.

Son dessin qui illustra le récit »Le fils du cygne blanc« révèle les stéréotypies communes de la littérature et de l'art. Dans ses thèmes on peut découvrir les antithèses qui reviennent souvent dans la littérature du tournant de siècle: le passé et le présent, la liberté et la servitude, la ville et le village.

Un des artistes les plus sensibles aux idées de son époque était Lajos Kozma (1884—1948). Kozma, laissant un oeuvre important tant dans le domaine de l'architecture que dans celui de l'art graphique et de l'art décoratif, a exécuté encore avant 1909 une série de dessins à la plume pour le cycle de vers d'Endre Ady »La Grande Sonate«.<sup>19</sup> Sur ces dessins,

<sup>17</sup> C'est après avoir vu »Rêves d'opium« d'Attila Sassy (Aiglon) (Imprimerie Világosság 1909) que Géza Csáth a écrit son récit intitulé Opium. Sur Attila Sassy voir encore: Aiglon: *Rêves d'opium*. Művészet (Art) 1910 pp. 93—94. Géza Csáth: *Notes sur une nouvelle série de dessins et sur les arts*. Nyugat (Occident) 1910 N° 2. pp. 108—115 (en hongrois); Kálmán Harsányi: *Aiglon* (Sassy Attila). Élet és Literatura (Vie et Littérature) 1912. 1ère année, N° 4. pp. 5—7 (en hongrois); Ágoston Ambrózy: *L'art de l'Aiglon*, Élet és Literatura, 1912. 1ère année N° 14. pp. 1—3 (en hongrois); Béla Czére: *Le magicien à double visage*. Esquisse de concours sur Géza Csáth. Vigília, 1971, juin, pp. 392—400 (en hongrois)

<sup>18</sup> Sur Gyula Tichy voir encore: János Szablya: *Tichy Gyula*. A Kéve könyve (Le livre de la gerbe) 1913 tome VI.

<sup>19</sup> Géza Lengyel: *Sur Lajos Kozma*. Magyar Iparművészet (Arts Décoratifs Hongrois) 1913. pp. 327—330 (en hongrois); Judith Kóós: *L'oeuvre de Lajos Kozma*. Budapest 1975. Le compte-rendu de Katalin Keserü sur l'article de Judith Kóós: *L'oeuvre de Lajos Kozma*. Art Graphique, Arts Décoratifs, Architecture. Acta Historiae Artium. T. XXII. fasc. 1—2. pp. 160—170 (en anglais).

accusant d'une inspiration de Beardsley, s'exprime d'un ton nouveau le contraste de la ville et du village. Par exemple, dans la représentation graphique des deux vers »Le village se meurt« et »La ville est en train de naître«, le motif du piquet de bois (bois sculpté sépulcral) — emprunté à l'art folklorique sicule — apparaît comme le symbole des adieux de toute une époque.

A partir des premières années de ce siècle les artistes graphiques se multipliaient, et le nombre des publications s'accroissait. Ce progrès a atteint son point culminant vers 1910. De nombreuses illustrations et oeuvres typographiques ont vu le jour; dans les critiques de l'époque apparaissent le plus souvent les noms de Aladár Hazay, Pál Horti, Géza Máróti Rintel, Lázár Nagy, Ernő Förk, Imre Bugát, Géza Márkus. Au second plan on mentionne aussi Manó Vesztróczy, Ferenc Helbing, Jenő Haranghy. A côté de la grande majorité des artistes qui construisaient leurs oeuvres avec des éléments décoratifs, il y avait encore une foule d'artistes qui ont suivi le chemin du tableau de genre, exécutant des oeuvres riches en effets picturaux qui sont liées aux noms de Imre Gergely, de László Hegedüs, d'Antal Neogrády.

Au tournant du siècle un nouveau type d'artiste est né: l'artiste décorateur. Attachés de plus près à l'art décoratif dont ils gardaient la mentalité, tous ces artistes étaient les initiateurs de l'art graphique appliqué, et leur but principal était un style typographique homogène, uni. La recherche a injustement oublié leur activité, et là encore, sur ces pages ne peuvent être traités que quelques représentants importants de ce mouvement.

C'est sur les pages de *Művészvilág* (Monde des artistes), en 1899, qu' Artur Lakatos, peintre et artiste décorateur (1880), après quelques vignettes et dessins ornementaux, publia son premier dessin remarquable. Il a notamment illustré les deux livres de Geyza Battlay: »Chants à la jeune fille muette« et »L'homme silencieux« (Budapest 1900; 1904). Ses dessins faits pour *L'homme silencieux* sont caractérisés par l'exubérance de la décoration et par l'unité d'un contenu symbolique et d'une mise en forme symbolique qui rappelle Sándor Nagy. La tête d'homme d'un dessin très fin, placée sur le frontispice révèle une parenté avec les peintres de Nagybánya.

C'est également par des dessins ornementaux et par des illustrations, que Sándor Muhits (1882—1956) peintre et artiste décorateur, se fit connaître vers les années 1905—1910. En illustrant le frontispice intérieur du recueil de poèmes de Lajos Haraszty »Qui je suis« (Budapest, 1912) il se révèle un disciple de la Sécession autrichienne. Avec une main sûre et une condensation stylisante, Haraszty a évoqué tous les thèmes préférés par le monde artistique hongrois du début du siècle.

Almos Jaschik (1885—1950) était un des illustrateurs les plus populaires de son époque.<sup>20</sup> Le frontispice qu'il a exécuté pour »Huszár Anna« d'Elek Benedek est une tentative encore insuffisamment développée pour associer les motifs favoris de la »sécession à la hongroise« et la composition ornementale. Plus tard, il a employé avec prédilection les ornements de cadre composés de motifs empruntés de l'art populaire. Ses illustrations faites pour »Jean le Preux« de Sándor Petőfi et pour »Csongor et Tünde« de Mihály Vörösmarty sont caractérisées par une manière ornementale riche, mais un peu superficielle, et par une verve épique abondante et pleine d'humour. Quant à ses illustrations faites pour »Les aveugles« de Maeterlinck (Budapest 1921) et pour »Le Roi des Aulnes« de Goethe, elles accusent une influence de Rackham et de Dulac. La critique de l'époque a quelque peu surestimé ses dessins qui accompagnaient les poèmes d'Endre Ady (Budapest, Pallas 1921), puisque, à l'exception de quelques pages réussies (Au bal avec Léda), la force évocatrice, les pouvoirs symboliques des illustrations sont loin d'atteindre ceux des poèmes.<sup>21</sup>

Elek Falus (1884—1950), qui a fait école avec les projets de frontispice composés de décor floral stylisé des motifs à la hongroise, s'était penché, en tant qu'élève à l'école des arts décoratifs, sur l'art graphique utilisé dans la publicité.<sup>22</sup> Durant ses études poursuivies à Nagybánya et à Budapest à l'École de dessin, il exécutait des culs-de-lampe et des vignettes pour la Maison Singer et Wolfner.<sup>23</sup> Ses illustrations de jeunesse montrent des traits de style de l'Art Nouveau; de plus, Falus s'est distingué comme affichiste et comme dessinateur de cartons de tapis. Il a illustré également un volume de József Kiss, intitulé »La chute des feuilles« (Singer et Wolfner 1908),<sup>24</sup> où sont évoqués à la fois les souvenirs des lignes incurvées d'Aubrey Beardsley, les figures féminines de Margaret MacDonald, et le réseau de dessins linéaires très fin de Toorop. L'illustration du poème »Au soleil« évoque le motif de base des »Phases de la journée« de Runge. De cet éclectisme employant des tons pastellisés, qui reste le trait principal de son style plus épanoui, ne se distinguent

<sup>20</sup> Marcell Benedek: *Jaschik Almos*. Magyar Grafika (Art Graphique Hongrois) 1920. février, N° 2.; Károly Rosner: *La gravure sur bois en Hongrie au XXème siècle*. Magyar Iparművészet (Arts Décoratifs Hongrois). 1929. p. 47 (en hongrois); Rezső Szij: *La revue »Nyugat« (Occident) et l'art du livre*. Művészettörténeti Értesítő (Bulletin de l'Histoire de l'art). 1963/1. p. 58, p. 60 (en hongrois).

<sup>21</sup> Artur Elek: *Illustrations aux poèmes d'Ady faites par Almos Jaschik*. Nyugat (Occident). 1920. pp. 439—440 (en hongrois).

<sup>22</sup> Rezső Szij: op. cit.

<sup>23</sup> Voir pour plus de détails: Lipót Herman: op. cit.; Géza Lengyel: *Falus Elek et Nyugat (Elek Falus et l'Occident)*. Nyugat, avril 1932. année XXV. N° 7., pp. 417—418; Rezső Szij: op. cit. p. 64.

<sup>24</sup> La critique objecte les couleurs manquées et le plat peu réussi du volume: Sz. G.: *Métier et art dans l'imprimerie*. Magyar Iparművészet (Arts Décoratifs Hongrois) 1908, p. 49. (en hongrois).

que quelques pages de dessins graphiques, telle une série d'illustrations faite pour »Kniaz Potemkin« de József Kiss.

Pour illustrer sur un ton nouveau les oeuvres traitant les problèmes sociaux, c'est Sándor Nagy qui, le premier, a donné l'exemple en exécutant des dessins pour les poèmes de Sándor Csizmadia (»Combat«, Budapest 1903). La »tendance à la hongroise« se fait sentir également dans le style du frontispice fait pour le recueil d'Emil Gyagyovszky, »J'attends la fête« (Budapest, édition de la Librairie Népszava 1912). Sur les vignettes et aussi sur d'autres oeuvres de Sándor Nagy, caractérisées par des contours nets, les problèmes sociaux apparaissent souvent à travers les analyses très nuancées de l'âme humaine et à travers des questions d'importance vitale. C'est précisément ce chemin qu'a suivi Lajos Kozma en illustrant le recueil de Béla Révész, »Une rencontre avec Cendrillon« (Budapest 1909) et la carte d'invitation du Cercle Galilée, choisissant comme devise le titre d'un poème d'Ady: »Je marche sur les eaux nouvelles« (1909).

Sur les illustrations qui accompagnent le recueil de Béla Révész, Lajos Kozma, cet architecte et artiste graphique, édifie autours de ses personnages des murs décorés d'une écriture dense, ou bien c'est avec des hommes qu'il construit des murs. Sur le dessin intitulé »Le combat«, surgissent du milieu des visages douloureux et en pleurs, les idoles-colonnes qui symbolisent la ville. La figure géante d'un mineur armé d'une pioche s'approche d'elles. Les dessins sont d'une ordonnance asymétrique; ce qui y domine ce sont des lignes verticales, ainsi qu'un rythme de la surface créé par des formes géométriques — cercles, rectangles, carrés — arrangés de façon asymétrique. Même les motifs pris du folklore, associant dans l'esprit la ville ou la nature, sont d'une rigueur géométrique; et chaque motif, chaque forme sont conçus dans une ornementation exubérante. Comme chez Klimt, là aussi, on rencontre souvent une ordonnance de la surface qui est créée par des niveaux entrecroisés (voir: le frontispice intérieur), par des faisceaux de lignes ondulées, qui, fidèles au texte, tantôt forment une sorte de filet ornemental, tantôt deviennent une structure en grille très géométrique. Le style géométrisant de Lajos Kozma trahit une connaissance approfondie de la Sécession, viennoise, voire même des horizons plus lointains.

Parmi les artistes qui puisaient des sources du passé (l'église gothique transylvanienne est un motif qui revient souvent), ainsi que des motifs de l'art populaire, pour en construire le style de la »sécession à la hongroise«, c'est Károly Kós qui a joué le plus grand rôle, à côté de Sándor Nagy, Aladár Körösfői-Kriesch et Lajos Kozma déjà mentionnés. Leur

mouvement artistique qui visait en premier lieu l'architecture<sup>25</sup> et l'art décoratif, peut être considéré parallèle à d'autres mouvements artistiques est-européens de l'époque. Telles, par exemple, les tendances du cercle d'Abramtchevo qui consistaient à appliquer à leur art les traditions du folklore et de l'architecture ancienne russe (voir: les illustrations du recueil de contes Bilibin). Károly Kós (1883—1977), ainsi que Lajos Kozma, s'appliquait à créer un nouveau style national, en utilisant les éléments folkloriques et architecturaux gothiques de la Transylvanie. L'un comme l'autre ont appartenu au groupe des architectes — artistes graphiques de l'époque. Il faut citer une série de dessins à la plume de Károly Kós, intitulée «Chant sur le roi Attila» (1909), sur lesquels l'artiste a pleinement réussi à créer l'unité des éléments architecturaux évoquant le passé, d'une écriture archaïque et d'une manière ornementale. Ses dessins à la plume, ses gravures sur bois et sur linoléum accusent non seulement une grande maîtrise de la technique, mais aussi, par leur force évocatrice, ils deviennent les porteurs d'un contenu moral particulier (Le musicien péri de froid, Bp. Pátria, 1907; En temps d'hiver, Bp. Athéneum 1911; Le vieux Kalotaszeg, Bp. 1910—11; Aurél Kárpáti — László Vajda: Kőműves Kelemen. Budapest, Táltos 1916).

La «sécession à la hongroise» de Lajos Kozma pose un autre problème: à savoir si, partant de la transformation stylisante des motifs de l'art populaire, l'on pouvait créer des formes constructives? Dans «Les dernières illusions» (Mélodies) (Világosság, 1908), album graphique exécuté dans sa jeunesse, on peut découvrir et reconnaître les éléments folkloriques<sup>26</sup> qu'il avait collectionnés dans les villages hongrois. Pour en citer quelques exemples: «L'automne me rappelle», un dessin à la plume, est clos par un motif linéaires à la hongroise. Sur son dessin intitulé «L'homme au pétale de rose» apparaît le motif de l'église au toit corymbiforme, fréquente en Transylvanie, comme le motif des piquets de bois (colonnes sculptées appliquées sur les monuments funéraires), qui reviennent assez souvent (Frontispice intérieur, Derniers sursauts, Enfoncé dans l'automne). Comme d'autres artistes décorateurs de sa génération, qui incorporaient dans leur style ornemental les motifs de l'art populaire, Kozma aussi a eu du mal à associer la symétrie rigoureuse du motif de l'art populaire avec les formes incurvées, dites «coup de fouet», et les tracés de lignes très fines rendant toutes les vibrations de l'âme humaine, motifs recherchés de l'Art Nouveau.

Cet album de Kozma n'appartient pas tout à fait à l'histoire de l'illustration; si pourtant nous l'avons mentionné, c'est qu'il est un exemple

<sup>25</sup> Zoltán Nagy: *L'art de l'illustration du livre en Hongrie (La renaissance de la gravure sur bois)*. Budapest 1937, p. 6 (en hongrois).

<sup>26</sup> Compte rendu d'Aladár Bálint. *A Ház (La Maison)* 1908, p. 72 (en hongrois).



très caractéristique de la tendance éclectique de l'art graphique hongrois de l'époque. Il y a peu d'artistes qui aient réussi à tel point à associer les décors folkloriques basés sur la symétrie rigoureuse, très statique, les décors sculptés en bois ou architecturaux devenus des modèles, avec le jeu des lignes d'un décor végétal stylisé. Par l'ordonnance rigoureuse des éléments ornementaux de l'art populaire, chez Kozma apparaît la mise en valeur des formes géométriques.

La renaissance de l'art typographique et de l'illustration changea du même coup la physionomie des livres d'enfants. Très vite l'on connut des oeuvres telles que: la série destinée aux enfants de Walter Crane publiée à partir de 1865 (*Flora-Feast, A Floral Fantasy in an Old English Garden, Grimm's House hold Stories...*), les illustrations de Larsson (Suède): Et Heem, celles de Ludwig Richter, de Meggendorfer, de Volkmann, de Dasio (Allemagne), et celles d'Eugène Grasset, de Boutet de Monvel, de Rivière et de Job.<sup>27</sup> Jusqu'à l'apparition de la nouvelle génération d'artistes graphiques en Hongrie, c'est Géza Peske, Sándor Muhits, Károly Mühlbeck qui ont exécuté la plupart des illustrations destinées aux enfants. Károly Mühlbeck (1869—1943) a travaillé pour »*En Ujságom*« (Mon Journal), »*Magyar Lányok*« (Jeunes filles hongroises), »*Mackó Könyvek*« (Livres d'Ours), ainsi que pour »*Filléres könyvtár*« (Livres de poche). Les illustrations les plus réussies de Sándor Muhits accompagnent l'histoire de Gulliver. Les fables d'Elek Benedek ont été illustrées entre autres par Gyula Széchy (*Elek Benedek: Fables, Budapest 1906*; du même auteur: *Petits contes, Budapest 1910*), par Károly Mühlbeck (du même auteur: *Mon petit maître, Budapest, 1900*), par Imre Gergely, Géza Faragó, Ödön Tull, Lajos Markó, Gyula Pozder, Béla Moldován, Akos Garray, Árpád Basch, Rezső Király (du même auteur: *Le Grand-père raconte à la petite Eve, Budapest 1912?*). Outre ces artistes, se sont occupées de décoration de livres d'enfant les dessinatrices telles que Madame Réti, — Irma Seidler, Madame Leanarduzzi — Vera Balázs.

La première version des contes d'Ignác Halász, intitulée *Les plus beaux contes de l'Oncle Farceur*, a été illustrée par Imre Gergely et Manó Vesztróczy (Budapest 1897—1905, Lampel et Wodianer). Entre eux c'est Vesztróczy qui représentait le style décoratif. La seconde version en a été illustrée par Sándor Nagy (Wodianer 1903). Les dessins de Sándor Nagy et de sa femme qu'ils ont exécutés pour les livres d'enfants, sont caractérisés par une verve narrative gaie, par un style graphique très fin et par une richesse de lignes qui fait preuve d'une affinité au fantastique.

<sup>27</sup> Le livre d'enfants illustré artistiquement. Variétés. Magyar Iparművészet (Arts Décoratifs Hongrois) 1902, pp. 76—81 (en hongrois); Károly Lyka: op. cit. p. 97.

En comparaison de Madame Nagy, préférant une mise en forme esthétique, Sándor Nagy a plutôt favorisé les éléments d'imagination quasiment surréalistes. Leurs oeuvres peuvent sans aucun doute être comparées à celles de Walter Crane, voire même aux réalisations de la nouvelle génération anglaise de l'art graphique, tels Ch. Ricketts, Jessie M. King, Mackintosh.

Le style de Sándor Nagy a quelque peu influencé les oeuvres de jeunesse de Mariska Undi (Madame Teleki, Szikra: Autrefois... (Contes), Budapest 1907). Quant aux autres membres de l'atelier de Gödöllő, parmi eux se distinguent Aladár Körösfői Kriesch en illustrant «L'arbre des corbeaux» d'Ernö Ábrahám (Budapest, 1917), István Örkényi et Rezső Mihály (Les aventures des brebis dans le monde, Budapest 1910).

Il convient de mentionner encore Arnold Gara qui a illustré *Boldog világ* («Un monde heureux») de Zsigmond Móricz (Budapest, édité par Nyugat — Occident); Almos Jaschik qui a exécuté des dessins pour «24 contes populaires hongrois» (ceux-ci n'ont jamais été rassemblés dans un volume); Lajos Kozma dont les plus belles illustrations de contes se trouvent dans «Zsuzsa Bergengóciában» de Frigyes Karinthy (édité par Sacellary, Budapest 1921); Anna Lesznai, qui, avec ses illustrations (Le voyage du petit papillon, Conte du petit garçon et des meubles, Gyoma Kner, 1918) imposa à la littérature d'enfance un nouveau langage aux accents stridents; Mariska Undi qui, à partir des années dix a employé également des couleurs plus éclatantes, et dont les dessins évoquent les jouets sculptés de l'art populaire. Le coloris décoratif, folklorique de ces deux derniers artistes, Undi et Lesznai, ressemblent sous certains aspects au style illustrateur de l'Art Nouveau russe.

La dernière étape importante de cette évolution démarrée au tournant du siècle, est liée d'une part à l'expansion de la technique de la gravure sur bois, d'autre part à l'activité florissante de deux imprimeries établies en province: Tevan à Békéscsaba et Kner à Gyoma. La gravure sur bois et sur cuivre, ainsi que la lithographie, reléguées au second plan au 19<sup>ème</sup> siècle par les procédés photochimiques plus modernes, sont revenues à la mode vers 1900, avec la conception nouvelle de l'art typographique qui consistait à considérer le livre comme une création de l'art total. La prédilection des artistes pour la gravure sur bois peut être expliquée non seulement par la favorisation des estampes japonaises, prises pour modèles depuis les années soixante du 19<sup>ème</sup> siècle, mais aussi par la technique typographique: la gravure sur bois peut être imprimée avec le texte.

Dans les ouvrages spécialisés, c'est au nom de Gyula Conrád (1877—1959), disciple de Viktor Olgyai, qu'est liée la renaissance hongroise de la

gravure sur bois.<sup>28</sup> On distingue ses initiales sur les gravures sur bois colorées qui ornent Le livre illustré de Pest écrit par Gyula Krudy (Budapest, éd. par Sacellary, 1920).

La véritable période de prospérité de l'art de la gravure sur bois coïncidait avec le déclin de l'Art Nouveau, et avec le progrès des préentions fonctionnalistes; il est curieux cependant de constater que les deux plus grands maîtres de la gravure sur bois, Lajos Kozma et József Divéky, dont l'activité est à cheval sur les deux périodes concernées, débutèrent dans le style ornemental de l'Art Nouveau. C'est en collaboration étroite, que Lajos Kozma et Imre Kner, imprimeur, ont créé une série typographique unique en son genre (l'imprimerie d'Imre Kner fut fondée à Gyoma en 1882). Cette série est faite des décors typographiques de quarante volumes.<sup>29</sup> Les volumes de la série »Trois petites gouttes«, les Classiques de Kner et la série Monumenta Literarum qui tous ont été décorés par Kozma, font preuve de la période »baroque, populiste« de cet artiste.<sup>30</sup> Les ornements typographiques et les illustrations de Lajos Kozma font découvrir un mélange curieux de l'influence classicisante et baroque des éléments architectoniques<sup>31</sup> et une demi-solution prétendant au fonctionnalisme.

Après son retour en Hongrie, József Divéky travailla pour l'imprimerie d'Andor Tevan (fondée à Békéscsaba en 1903), et aux Editions Kner de Gyoma. Contrairement à Lajos Kozma, c'est lui-même qui a cliché ses oeuvres. Ses plus belles gravures sur bois illustrent »Ludas Matyi« de Mihály Fazekas (1917, Tevan), »Le voyage à Buda d'un notaire de village« de Gvadányi (Tevan, 1918), et »Dorottya« de Mihály Csokonai Vitéz (1914, Tevan 1943). Ces gravures interprètent fidèlement l'humour et l'aspect robuste, rustique des oeuvres. Mais quant à l'effet plastique et à l'ordonnance dans l'espace de ses figures, c'est la nouvelle conception dite »tectonique« qui prévaut. Ses illustrations faites pour »L'âme dans la guerre« de Béla Balázs (Kner, 1916) perpétuent de manière grandiose les combats et la souffrance. Dans une autre série de dessins à la plume, intitulée »Histoires de fantômes, Minuit« il a réussi à rendre une ambiance très mystique (Kner 1917).

<sup>28</sup> Károly Rosner: *La gravure sur bois en Hongrie au XXème siècle*. Erdélyi Helikon. (Helikon de la Transylvanie) 1930, année III. tome 2. pp. 649—657 (en hongrois); Zsuzsa Nagy: op. cit.

<sup>29</sup> Voir sur l'Imprimerie Kner: Imre Kner: *A könyv művészete (L'art du livre)*. Budapest 1972; László Reiter: *Izidor Kner et le livre hongrois*. Le livre. Budapest, septembre 1935 (en hongrois); Rezső Szió: *L'activité et les aspirations typographiques de l'Imprimerie et Editions Kner*. Művészettörténeti Értesítő (Bulletin de l'Histoire de l'Art) 1967 /2. pp. 102—115 (en hongrois).

<sup>30</sup> Les frontispices de Lajos Kozma: Béla Balázs: *Sept contes*. Gyoma, Kner 1917; Béla Balázs: *Les pays-jumaux*. Gyoma, Kner 1918; György Király: *Sept légendes*. Gyoma, Kner 1920.

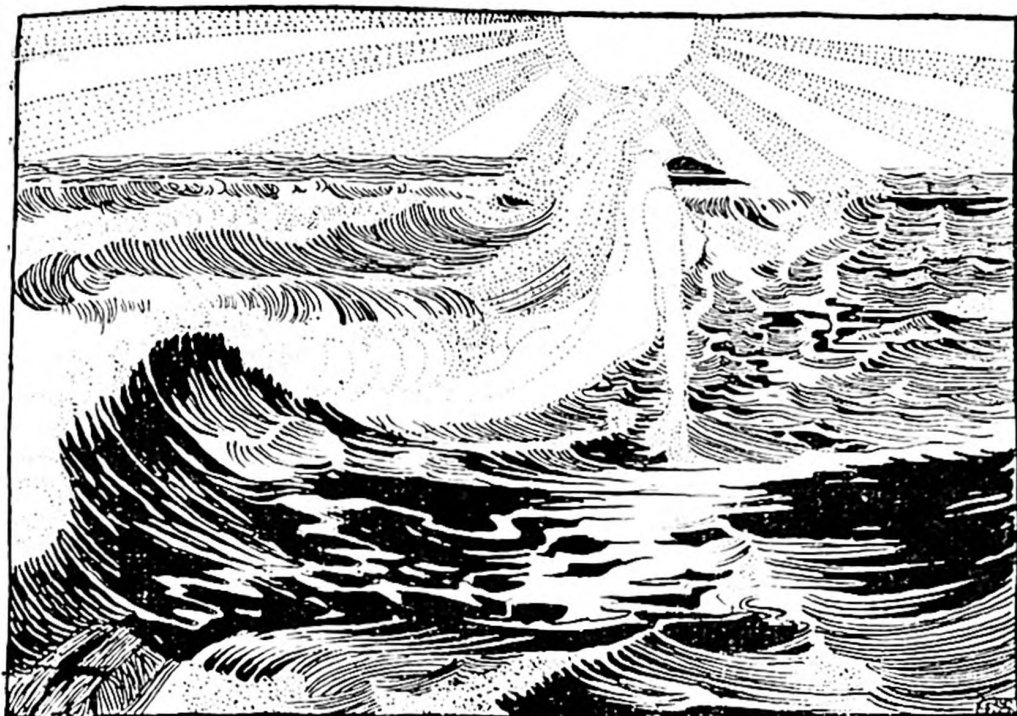
<sup>31</sup> Naményi: op. cit., p. 16.

L'histoire des illustrations de l'Art Nouveau se prolonge même dans les années vingt. Les personnalités les plus marquantes de cette période tardive, influencée par Art Déco sont Arnold Gara (1882—1929) et Gyula Batthyány (1888—1959). L'un comme l'autre ont placé leurs figures éti-rées, très maniéristes, dans un espace circulaire ce qui donne un effet fortement décoratif à la composition. C'est dans l'Onéguine de Pouchkine (édité à Budapest en 1920 par Genius) que l'on trouve les plus belles gravures sur cuivre d'Arnold Gara. Le style de Gyula Batthyány est caracté-risé par les figures nerveuses mises en valeur par un contour profond. (Cecil Tormay: *La vieille maison*, Budapest Singer et Wolfner, 1914; Pál Bodrogh: *Errance*, Budapest, Singer et Wolfner, 1929).

L'art typographique et celui de l'illustration de l'Art Nouveau ont marqué très profondément la génération suivante. C'est dans le sillage de Lajos Kozma qu'ont débuté Ödön Dankó, Lajos Csabai Ékes, Dezső Fáy, József Gróf, Gyula Kaesz, Albert Kner, et László Reiter. Sur les oeuvres de jeunesse de Sándor Kolozsvári, par contre, on peut déceler l'influence de József Divéky.<sup>32</sup> Au-delà des influences directes de style, l'art typographi-que et celui de l'illustration, montrant une tendance ascendante à partir du tournant de siècle jusqu'à la fin des années dix, ont donné l'exemple à la mise en forme homogène du livre, aussi, fut-il la base de l'évolution qui prit sensiblement une autre direction au début des années vingt.

---

<sup>32</sup> Károly Rosner: *La gravure sur bois comme illustration de livre*. Des-sinateurs hongrois (rédigé par Imre Pérely) Budapest 1930, pp. 137—142 (en hon-grois).



•A TENGER SZERELME

tengerrel a legnevezetesebb, hogy szerelmes vágyak, röpdnek föl, messze, szét, a napot keresik. S amikor erőtlén vágyuk

Fig. 1.  
Sándor Nagy: Illustration  
pour «Les contes des Fils  
du Soleil». vers 1910

Photo: Ferenc Kovács

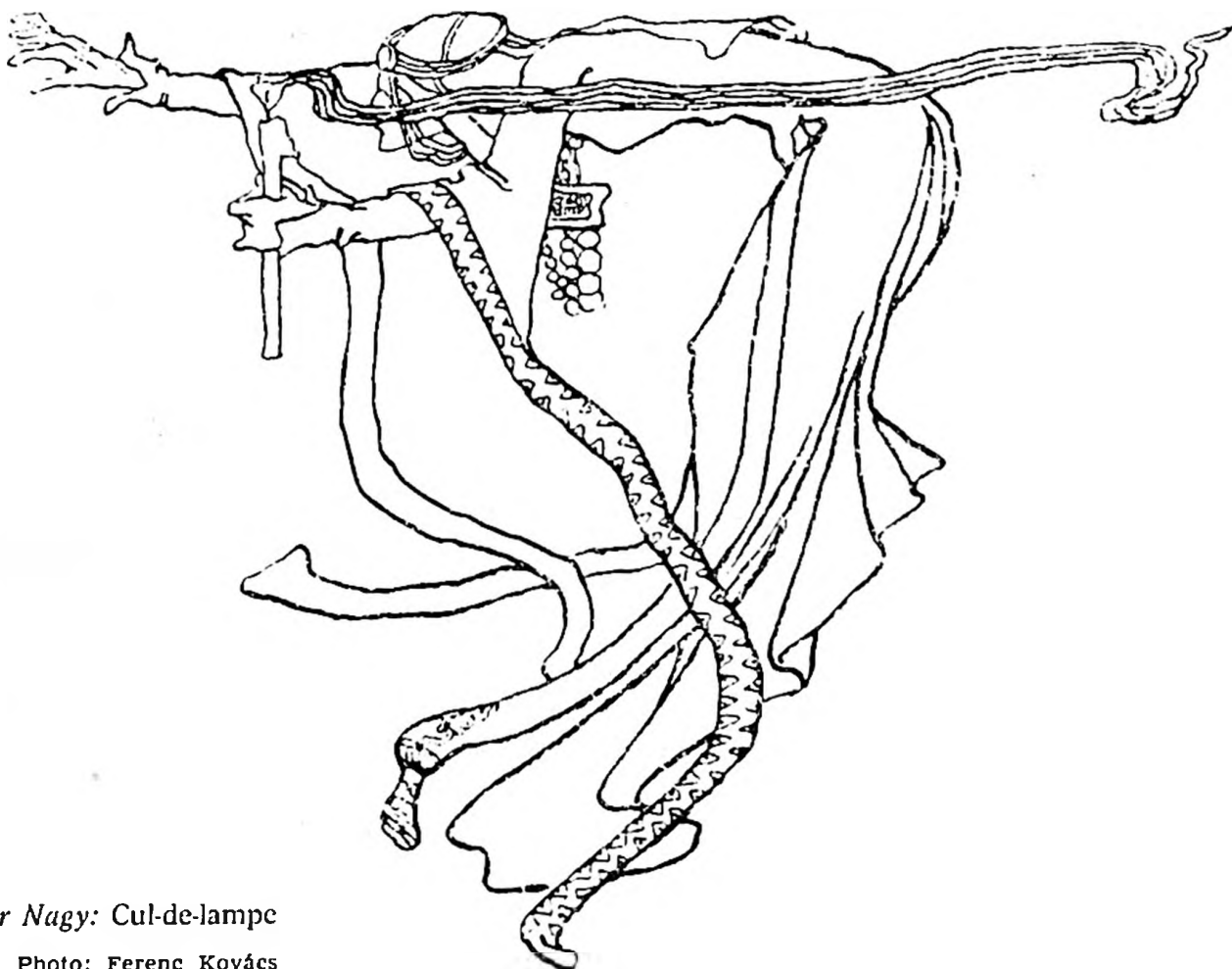


Fig. 2.  
Sándor Nagy: Cul-de-lampe

Photo: Ferenc Kovács



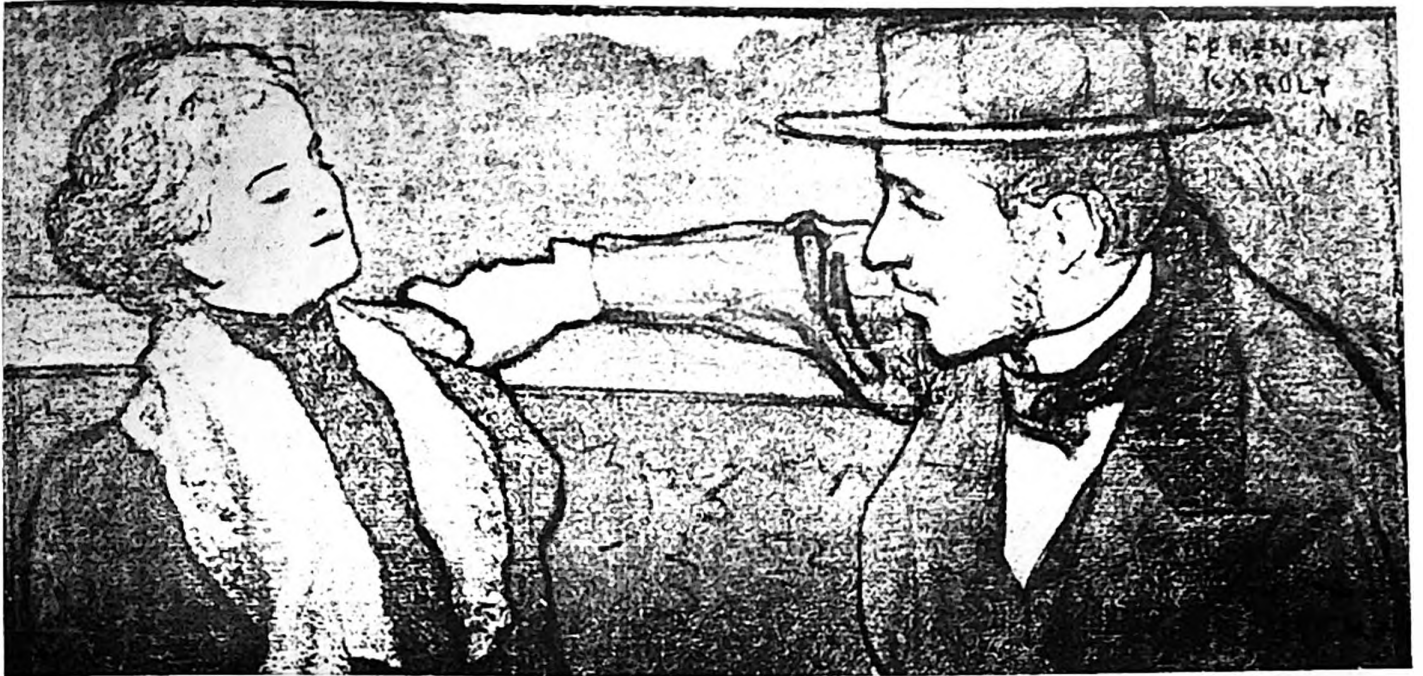


Fig. 7. *Károly Ferenczy*: Daphnis et Chloé dans les poèmes de József Kiss. 1896

Fig. 8. *Lajos Gulácsy*: Illustration pour «Les strophes d'un peintre portant cagoule». 1912



Fig. 3. *Sándor Nagy*: Illustration pour «En face du soleil». 1910

Photo: Ferenc Kovács

Fig. 4. *Gyula Tichy*: Illustration pour «Hommes nus avant l'orage». 1912

Photo: György Makky

Fig. 5. *Károly Koós*: Illustration dans «Le vieux Kalotaszeg». 1910—11

Photo: György Makky

Fig. 6. *Károly Ferenczy*: Souvenir de Naples dans les poèmes de József Kiss. 1896

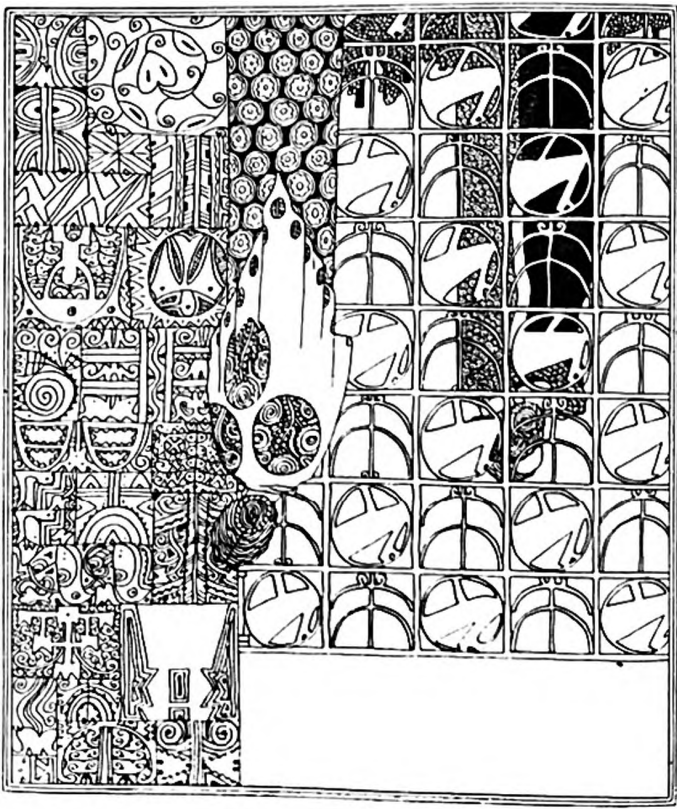


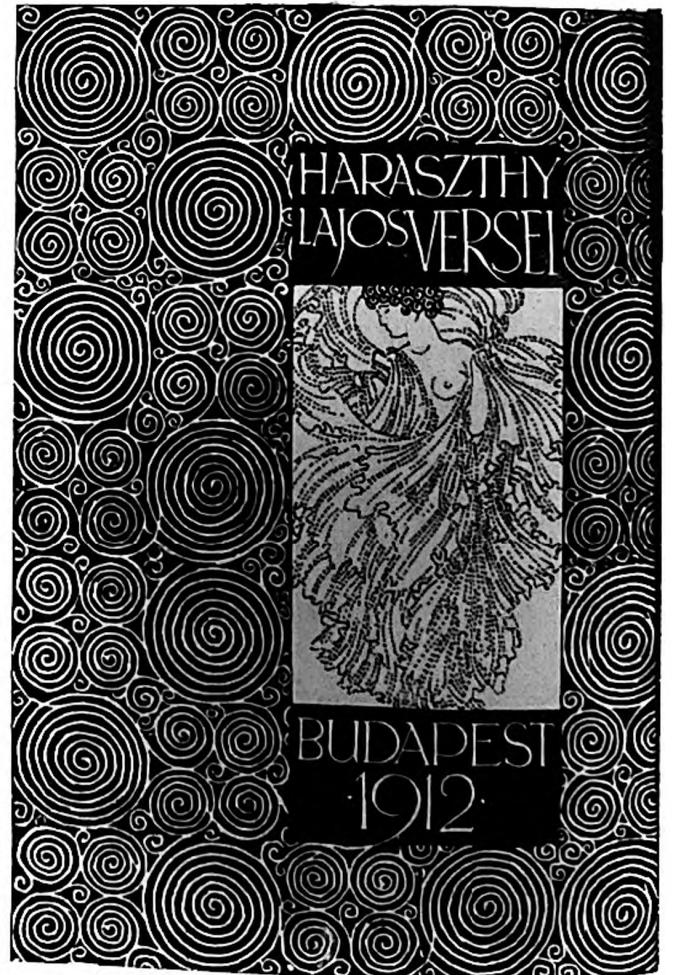
Fig. 9. Lajos Kozma: Illustration pour «Une rencontre avec Cendrillon», 1909

# TALÁLKOZÁS HAMUPIPÓKÉVEL



KOZMA LAJOS RAJZAI  
REVÉSZ BELA NOVELLÁIHOZ

Fig. 10. Lajos Kozma: Frontispice intérieur pour «Une rencontre avec Cendrillon», 1909







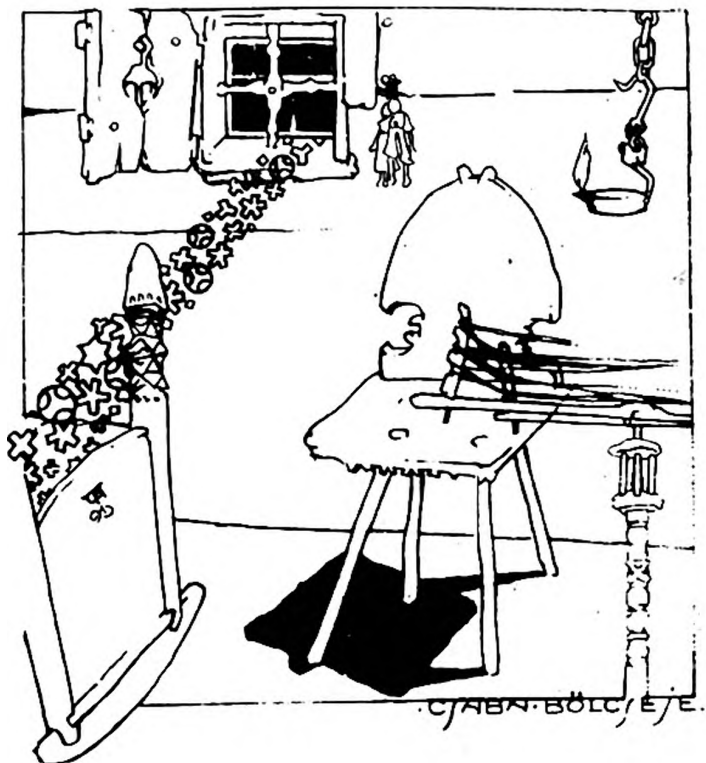


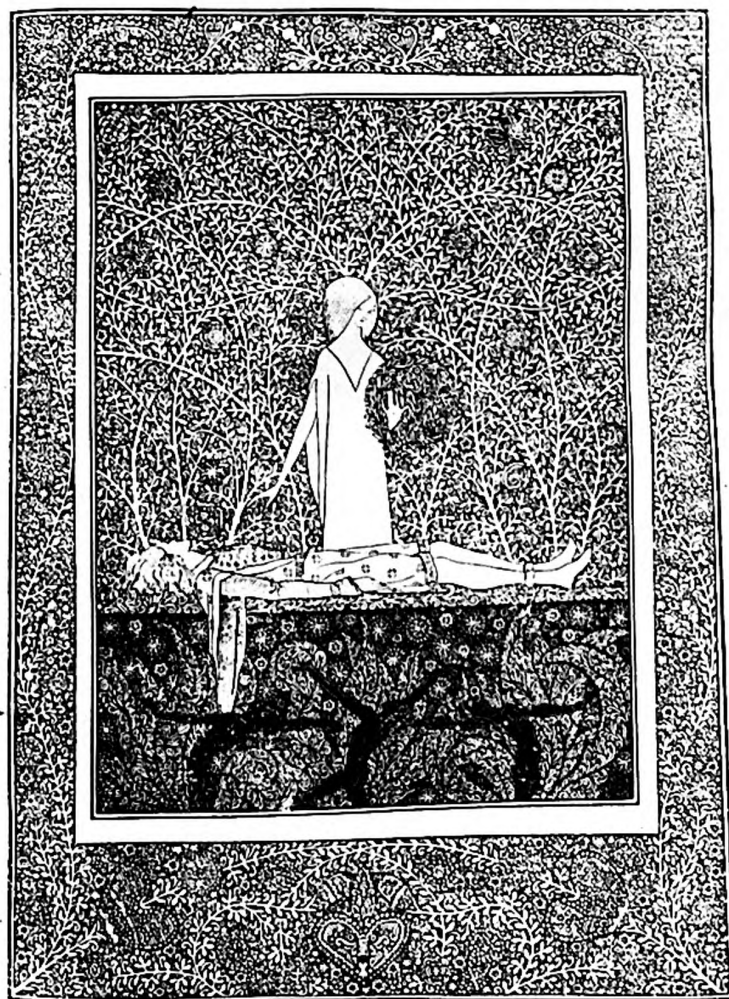
Fig. 14. *Ede Thoroczkai-Wigand*: Illustration pour «Autrefois». 1910

Photo: György Makky

Fig. 15. *Rezső Mihály*: Illustration sans titre. 1917

Photo: Ferenc Kovács

Fig. 16. *Livia Kádár*: Illustration pour «Csongor et Tünde» parue en 1930



## ПРИЛОЗИ

## Новооткривене представе грешника на Страшном суду у Грачаници

П рилком последњих конзерваторских радова међу грачаничким фрескама откривени су неки, досад непознати, фрагменти Страшног суда — представе грешника у паклу. Добро познати грачанички Страшни суд идејно је повезан са сценама које се налазе на источном зиду припрате (Илија коље свештенике Валове и Јов на Ђубришту),<sup>1</sup> ктиторском композицијом, Силаском у ад и са неколико илустрација Христових парабола изнад тријумфалног лука.<sup>2</sup> Северни део западног зида припрате покрива монументална представа догађаја који су се збили у тренутку другог доласка Христовог, затим персонификације земље и мора, огњена река,<sup>3</sup> а сада им се прикључују и муче грешника. Муче паклене биле су до сада само делимично видљиве. У тамноцрвеној пламеној реци назирале су се главе грешника, на њеној ивици, такође у пламену, седео је богаташ (Лука, 16, 19—25), а сасвим у углу, у разнобојним квадратима, били су представљени, схематски, грешници који трпе хладноћу, ватру и црве. Ове представе су у највећој мери симболичне, јер саме фигуре не носе значење, већ је оно препуштено месту где су насликане, основној боји и натписима. Овакво апстракт-

<sup>1</sup> V. R. Petković, *La peinture serbe du Moyen âge*, II, Beograd 1934, fig 32—33.

<sup>2</sup> В. Р. Петковић, *Парабола о десет девојака у старој српској уметности*, Рашка, I, 1, Београд 1929, 23—27; П. Мијовић, *Царска иконографија у српској средњовековној уметности*, Старинар н. с. XVIII, Београд 1968, 104—107; Д. Милошевић, *Срби светитељи у старом сликарству*, О Србљаку, Београд 1970, 203—204; В. Ј. Бурнић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 52.

<sup>3</sup> Мање или више детаљне описе Страшног суда у Грачаници дали су В. Р. Петковић, *Неки антички мотиви у старом живопису српском*, Strena Buliciana, Zagreb—Split 1924, 474; G. Millet, *La dalmatique du Vatican*, Paris 1945, 22, 25, 27—28; D. Milošević, *Das Jüngste Gericht*, Recklinghausen 1963, 54; P. Mićević, *La personification de la Mer dans le Jugement dernier à Gračanica*, Χαρτιστήριον εἰς Αναστάσιον Κ' Ὀρλάνδου, IV, Athènes 1967, 208—219, fig. 1—3, pl. LXXI—LXXIII.

но представљање мука среће се доста рано у византијској уметности, да би најјаснији израз добило у сликарству 12. века у Торчелу<sup>4</sup> и Нередици.<sup>5</sup>

Испод ових представа на западном зиду Грачанице сада су откривене фреске правих мука, у висини сокла, које се настављају и на северном зиду у истој висини. Од горњег дела композиције одвојене су црвеном бордуром, тако да чине целину за себе, али су идејно везане за Страшни суд и представљају његов саставни део. Сликане су на истом слоју малтера, а и карактеристика натписа показује да припадају сликарству изведеном између 1316. и 1321. године. Од портала према северном зиду насликан је младић, обнажен до појаса, како замахује штапом на осуђеника који виси обешен за ноге. До њега је прељубник (прѣлюбодѣ . . . къ . . .), такође обешен за ноге и сасвим наг, са рукама везаним на леђима. Исто тако наг је ковачъ кон кшве оу празникъ, са везаним рукама и ногама и подигнутом главом (црт. 1). Из стражњице му вири чекић. Савијен и сасвим наг је и кривовраздъ (ни) к (ѡ) (кон) тоуждоу землю привзима, са везаним рукама и ногама. Из задњице, у коју му је забијено рало, липти крв у јаким млазевима (црт. 2). Најзад, у углу је млинарь кон крадъ вршино, сапет као и претходни грешници, док му о врату виси воденички точак (црт. 3). На северном зиду су биле представљене грешне жене. Било их је четири, али су само својим доњим деловима сачуване три, две обавијене и змијама (црт. 4).

Лако препознатљиве, овакве фигуре су већ биле насликане, у сличној иконографској схеми, у грчким и српским споменицима у 13. (Мавриотиса у Костуру, Сопоћани, Кувара на Атици)<sup>6</sup> и 14. веку (Богородица Љевишка у Призрену,<sup>7</sup> Дечани<sup>8</sup>) а понављаће се чак и у 17. веку (Св. Мина у Штави, Тутин, Темска).<sup>9</sup> Сликарски изванредно успеле

<sup>4</sup> J. Andreescu, *Torcello I. Le Christ inconnu. II Anastasis et Jugement dernier: têtes vrais, têtes fausses*, *Dumbarton Oaks Papers* 26, 1972, 195—207, fig. 15.

<sup>5</sup> М. Ф. Мурьянов, *Этюды к нередицким фрескам*, *Византийский вестник*, 34, Москва 1973, 209—211, сл. 3.

<sup>6</sup> В. Ј. Бурић, *Сопоћани*, Београд 1963, 75, 80; Р. Милојевић, *Personnification des sept péchés mortels dans le Jugement dernier à Sopoćani*, *L'art byzantin du XIII<sup>e</sup> siècle*, Београд 1967, 239—248, fig. 1—2, 5; М. Chatzidakis, *Aspects de la peinture murale du XIII<sup>e</sup> s. en Grèce*, *L'art byzantin du XIII<sup>e</sup> siècle*, Београд 1967, 64—65, 66—67; D. Mouriki, *An Unusual Representation of the Last Judgment in a Thirteenth Century Fresco at St. George near Kouvaras in Attica*, *Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας*, Пер. Δ', τόμ. Η', Αθήναι 1975—1976, 145—171.

<sup>7</sup> D. Milošević, *Das Jüngste Gericht*, 54; O. Bihalji-Merin, *Our Lady of Ljeviška*, *Belgrade* 1963, 11—12; Д. Панић — Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, Београд 1975, 87, табл. XLIV—XLVIII.

<sup>8</sup> В. Петковић — Б. Бошковић, *Манастир Дечани*, II, Београд 1941, 69, pl. CCLXXIX, 2.

<sup>9</sup> Б. Вуловић, *Неколико средњовековних споменика у околици Куршумлије*, Музеј б, Београд 1951, 147, сл. 14; В. Р. Петковић, *Српски споменици XVI—XVIII века*, Старинар. н. р. VI (1911), Београд 1914, 194.

наге фигуре са змијама из сопоћанског Страшног суда ослањају се иконографски на решења из 12. века, на мозаике из Торчела. Али док се у Торчелу тако целовито дефинисане фигуре смештају у „таму крајљу“, без ознаке њиховог греха, дотле је у Сопоћанима сцена потпунија, јер се кроз муке обележава и грех. Змије које опасују наге мушкарце и жене уједају их у оне органе преко којих су згрешили: уста, очи, уши, груди, сполни органи. Овде су, дакле, приказани не грешници уопште, већ људи са својим сопственим грехом; грех је тачно одређен, јер је њему намењена казна. Монументална концепција сопоћанске слике није, међутим, допустила наративан израз, трпљење се изузетно обележава мимиком лица, тако да слика носи пре узвишен него патетичан карактер.<sup>10</sup> Овако развијену представу мука са змијама налазимо први пут у Сопоћанима. Њени се почеци прате у византијској уметности почевши од 9. века (мада се посредно може закључити да су сличне представе адских мука постојале у Палестини већ у 6. веку) са доста уопштеним значењем, али увек са женском фигуром и асоцијацијом на сексуални преступ. Већ у првим споменицима насупрот тек наговештену греху казна је врло конкретна: ватра и змија, симбол Ђавола. У делимично сачуваном живопису Адишке цркве у Грузији (11. век), где се налази непотпуно представљен Страшни суд, у вези са грешником царем Диоклецијаном приказана је нага жена, обавијена змијом, док јој се примиче Ђаво наоружан ножем. Овде је Ђаво, дакле, не само симболично, већ и конкретно представљен.<sup>11</sup> У 12. веку се тема грешника са змијама проширује увођењем већег броја фигура.<sup>12</sup> Преко представа као што је она сачувана у копији минијатуре *Врт радости* Херарде Ландсбершке из алзашког манастира Одилиенбурга (1189) која је настала под очигледним византијским утицајем, постаје разумљива композиција адских мука у Сопоћанима.<sup>13</sup>

<sup>10</sup> D. Milošević, *Das Jüngste Gericht*, 45; P. Mijović, *Personnification des sept péchés mortels dans le Jugement dernier à Sopoćani*, 242—246. — Мижовић у нагим сопоћанским фигурама види персонификацију седам смртних грехова ослањајући се при том на литерарну подлогу Новог завета, пре свега на Посланице апостола Павла (Рим. 1, 29—31). Убедљивост своје тезе постиже објашњавањем симболике броја седам у хришћанској и у ранијим религијама и морфологијом представе фигуре са змијом, посежући за примерима из античке уметности. Међутим, број осуђеника опасаних змијама редовно варира у средњовековним представама пакла (чак и у примерима које сам аутор у својој студији наводи), тако да би се сваком броју увек могла да нађе одговарајућа симболчка функција, а — са друге стране — методски је неоправдано доводити у везу иконографски блиске средњовековне и античке представе човека са змијом, јер им значења нису иста.

<sup>11</sup> Т. С. Шевякова, *К вопросу о дате росписи церкви Ажграаг, расположенной в полях за с. Адиши (Верхняя Сванетия)*, Сообщения Академии наук Грузинской ССР, т. XXVII, № 3, Тифлис 1961, 379, сл. III.

<sup>12</sup> Уп. G. Millet, *La dalmatique du Vatican*, 20, 21, pl. II, 2; P. Mijović, *Personnification des sept péchés mortels*, 245, fig. 5.

<sup>13</sup> М. Ф. Мурьянов, *Этюды к нередицким фрескам*, 208, сл. 3.

У своду и на зидовима ексонартекса Богородице Љевишке у Призрену, на површинама непогодним за развијање јединствене композиције, значајно место је додељено мукама у паклу, значајније него у старијим споменицима. Раније прилично апстрактно схваћени грешници, у Богородици Љевишкој су много одређенији, издвојени из масе грешника различитим мукама и натписима који објашњавају њихове грехове. Као посебне слике дате су жене које су оскрнавиле брачну постељу, које нису хтеле да подоје туђе дете или су преспавале недељно богослужење (сл. 2). Овако различитим гресима намењене су и посебне казне; прву напада лав, другу, нагу, обавија и гризе змија, трећој, у ватри, прилази ђаво. Као носиоци конкретне поруке, ове фигуре су и представљене друкчије него у поменутиим споменицима. Уместо једноличних фигура, једнаких у цртежу и боји, грешнице из Богородице Љевишке и својом поставком и ликовном обрадом чине смелија и богатија решења, а жена која није хтела да подоји туђе дете сигурно је најлепше наго женско тело у нашој старој уметности.<sup>14</sup>

Сликари који десетак година касније раде у Грачаници понављају мотив жене-грешнице са змијом (црт. 4). Тешко оштећена фреска на северном зиду, у соклу, везује се за сличну композицију у Сопоћанима, а не за решења из Богородице Љевишке. Најпре, фреска се налази на северном зиду припрате, у непосредној близини Мерења душа, као у Сопоћанима. Заиста, овде је мање грешника — четири — али то само иде у прилог претпоставци да у ранијем споменику није представљено седам грешника да би персонификовали седам смртних грехова, већ да је њихов број условила зидна површина на којој су сликари могли да распореде одређен број фигура. У Грачаници су делимично сачуване само три фигуре, сасвим наге, од којих су две обавијене змијама. И поред великих оштећења очигледно је да су им тела пажљиво сликана, без већих грешака у анатомији. Облици су моделовани светлосном градацијом једне исте боје, при чему мрка на истакнутим местима благо прелази у окер. Исто су тако тонски рађене и змије, с тим што је овде степеновање изведено у плавој боји.

Мотив грешника са змијама поновиће се после Грачанице у Дечанима<sup>15</sup> (сл. 4), али у иконографској варијанти која је ближа представама из Богородице Љевишке. Слободније постављање фигуре која седи или лежи не доноси и њену успешнију ликовну обраду. Наго тело и присуство змије имају оно исто значење као и у ранијим примерима.

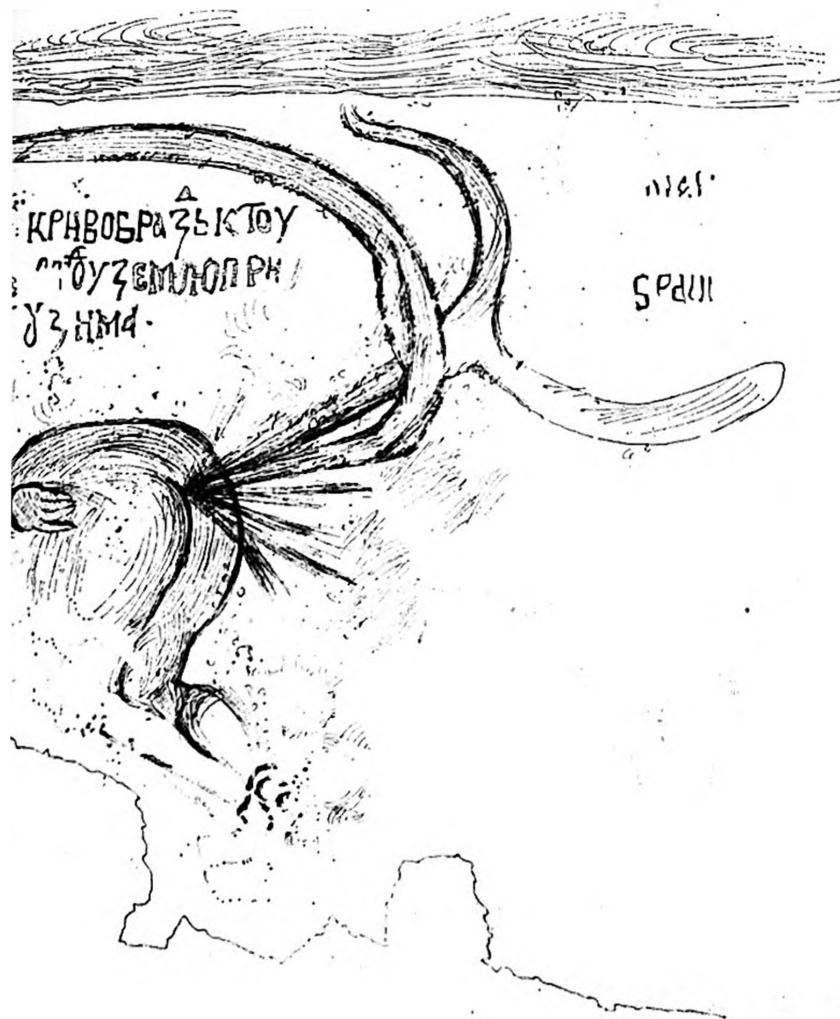
Тип грешника кога напада змија створен је у хришћанској иконографији и дуго негован у византијској уметности, на основу тексто-

<sup>14</sup> Д. Панић — Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, 87.

<sup>15</sup> В. Петковић — Б. Бошковић, *Манастир Дечани*, II, pl. CCLXXIX, 2.



Црт. 1.  
Грачаница. Страшни суд, мучи-  
тель, непознати грешник, прељуб-  
ник, ковач, детаљ, 1321.

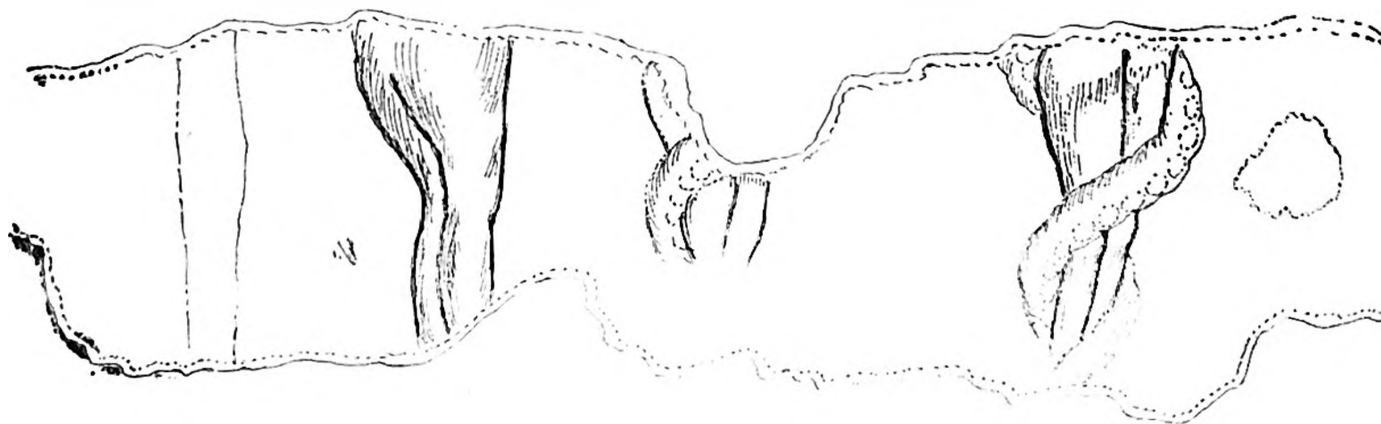


Црт. 2.  
Грачаница, Страшни суд, преор-  
ник, детаљ, 1321.





Црт. 3. Грачаница, Страшни суд, млинар, детаљ, 1321.



Црт. 4. Грачаница, Страшни суд, грешнице, детаљ, 1321.

ва Старог и Новог завета, где се врло одређено везује за човека који је преступио одређене наредбе или норме. Прародитељски грех је непосредно везан за Ђавола у облику змије (1 Мој. 3, 1—5, 13—15), а патристичка књижевност, која ће послужити као литерарна основа за сликање Страшног суда, разрађује даље идеје кажњавања зла не напуштајући стару симболику. Змија, оличење Ђавола и тамних непознатих сила, непосредно се доводи у везу са грешницима. У животу св. Василија Новог, где се детаљно набрајају категорије грешника у паклу, грешнике муче анђели Сатане у облику змија: И љуби свирџни њни аггели јакѡ змијеве нападѡе на њѡ.<sup>16</sup> И даље, змија же школо главы ихъ шбѡвнешни се мучи клеветнике.<sup>17</sup> Врло популарна литература о другом доласку Христовом често помиње змије које кажњавају грешнике. У апокрифу Слово о показанин Господа нашего Исуса Христа како штвештати на сѡде немилостиве и среброљупце на дан Страшнога суда чекају змије које ће их по заслужи казнити.<sup>18</sup> Змија се најчешће везује за жену, као на нашим фрескама, а и у средњовековним текстовима. По једном рукопису из 13/14. века, жена је покоице зѡмино...мѡуце вѡчѡнѡи подательница.<sup>19</sup> У апокрифу „Обилажење пресвете Богородице по мукама у паклу“, поред многих грешника који се муче на сличан начин како су приказани на фрескама, Богородица среће и човека око кога се зѡта вѡ швила ѡ петы до врѡха и вѡ оуста њѡ плѡзеше.<sup>20</sup> У поствизантијској уметности умножава се мотив људске фигуре са змијом, а негује нарочито у руском сликарству 16—18. века. Иконе са представама Страшног суда садрже, кроз тзв. митарства, одређене муче за разне категорије грешника. Змијом се кажњавају: сплеткарење, среброљубље, блуд, грешни цареви, убице своје деце итд.<sup>21</sup> Иконографија остаје иста или се допуњује незнатним додацима литерарне природе.<sup>22</sup>

Открићем непознатих фрагмената Страшног суда у Грачаници допуњују се наша знања о наративним изворима којима су се сликари служили при одабирању одређених категорија грешника. У Грачаници су детаљно и уметнички убедљиво приказани на западном зиду прељубник, ковач који ради недељом, кривобразник, млинар-крадљивац

<sup>16</sup> С. Новаковић, *Живот св. Василија Новог*, Споменик СКА, XXIX, Београд 1895, 97.

<sup>17</sup> Исто, 96.

<sup>18</sup> S. Novaković, *Apokrifi kijevskog rukopisa*, Starine JAZU 16, Zagreb 1884, 90.

<sup>19</sup> V. Jagić, *Opisi i izvodi iz nekoliko južnoslovenskih rukopisa*, Starine JAZU 5, Zagreb 1873, 64.

<sup>20</sup> М. М. Башић, *Из старе српске књижевности*, Београд 1922, 96.

<sup>21</sup> Н. В. Покровскій, *Страшный судъ въ памятникахъ византийскаго искусства*, Сепаратни отисак из Труды VI археологическаго съезда въ Одессе, т. III, Одесса 1887, 30, 32, 39, 40, 81, 88—89, 91.

<sup>22</sup> Исто, 9.

и још један, због слабе очуваности неидентификовани грешник (црт. 1, 2, 3). Њихове су патње врло пластично представљене, а допуњене су још опширним натписима и атрибутима грехова који их терете (чеквић, рало, млински точак). Њихова сродност са грешницима из Богородице Љевишке и Дечана упућује на исти извор којим су се сликари ова три временски блиска споменика користили. У Богородици Љевишкој су насликани: прекупац (са теразијама о врату), преорник који је заорао туђу њиву (са плугом везаним за руке) и млинар (из стражњице му вири лопата, а око врата му је привезан млински точак) (сл. 1). Сви су они насликани у своду јужног травеја ексонартекса, кружно везани за један сегмент чинећи тако посебну целину у композицији Страшног суда.<sup>23</sup> У Дечанима је отимач туђе својине (сл. 7) исто тако приказан наг, везан, са плугом и воденичким точком.<sup>24</sup> Грачанички пример представља најдоследније изведену слику мука у паклу, јер је закључена целина, посебна композиција, идејно везана за Страшни суд. Затим, фреска са грешницима је у Грачаници спуштена сасвим ниско, у ниво пода, чиме је такође подвучен карактер представе. Најзад, грачаничка фреска и ликовним квалитетима превазилази фреске исте садржине у Богородици Љевишкој и Дечанима.

Овако приказане паклене муке нису ограничене само на српске споменике 14. века. У поменутој минијатури Херарде Ландсбершке (око 1189) насликане су сличне представе, али су оне лако разумљиве кад се зна да су настале под византијским утицајем. Типолошки су грачаничким осуђеницима слични неки примери романичке пластике у Немачкој, мада сем формалне сличности они немају ништа заједничко са византијским схватањем наге фигуре.<sup>25</sup> Ближе паралеле могу се тражити у скулптури француске романике и катедрале у Егеру и у књижевности 12—13. века, али су и ту истоветна само полазишта, а не и крајњи резултати.<sup>26</sup> На територији данашње Грчке сачувани су примери из 13. века који су блиски српским споменицима. Неразвијена представа паклених мука налази се у цркви св. Борба код Куваре — из пламене реке извирују главе грешних царева, царица, монаха, преорника, каматника и грешника који су ближе одређени атрибутима њиховог греха: теразије, врећа са новцем, рало, срп, нож, маказе.<sup>27</sup> Много потпунија представа је сачувана у Мавриотиси где су наги гре-

<sup>23</sup> Д. Панић — Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, цртеж 30, табл. XLVI.

<sup>24</sup> В. Петковић — Б. Бошковић, *Манастир Дечани*, II, pl. CCLXXIX, 2.

<sup>25</sup> E. W. Bredt, *Sittliche oder unsittliche Kunst? Eine historische Revision*, München 1919, II, Taf. 5, 6.

<sup>26</sup> Уп. E. W. Bredt, *Sittliche oder unsittliche Kunst*, II; А. М. Сосагнас, *Le Jugement dernier dans l'art*, Paris 1955, 26—56; А. Я. Гуревич, *Популярное богословие и народная религиозность средних веков*, Из истории культуры средних веков и возрождения, Москва 1976, 65—91.

<sup>27</sup> D. Mouriki, нав. дело, 149—150, 156—161, 163, пл. 76, 86—90.

шници, са сликовито приказаним гресима, веома блиски грешницима у Богородици Љевишкој и Грачаници.<sup>28</sup> У поствизантијском сликарству неговано је представљање мука паклених преко икона и зидних слика кроз уситњене приказе грешника и њихових казни (у појединим примерима до 50 сцена); ове представе постају забављачке и уметнички су незанимљиве.<sup>29</sup> На нашој територији су се последњи пут појавиле у монументалном сликарству, понављајући неки много старији узор, у 17. веку у цркви св. Мине у Штави где су, у већ познатим иконографским схемама, представљени: врачара, блудница, воденичар, жена која не доји, крчмар и каматник. У Тутину 1646/47. су слично представљени: човек који недељом не иде у цркву, воденичар, крчмар, преорник и каматник, а у Темској грешници који спавају у недељу, који досипају воду у вино, који мере криво, воденичар и преорник.<sup>30</sup>

Жигосање појединих грешника, започето већ у Посланицама (Рим. 1, 27—31; 2 Тим. 4, 14) и Апокалипси (Откр. 2, 20; 3, 17; 6, 15; и даље), разрађивало се касније у богословској литератури. У српској редакцији житија Василија Новог постоји чак 21 казна за разне врсте преступника,<sup>31</sup> а Кирил Александријски и Јефрем Сирин описују неке од тих казни, онако како ће се оне понекад сликати.<sup>32</sup> Виђења пакла обрађивана су у многобројним апокрифним саставима и они су најчешће били преводени на српски језик: Откривење Варухово, Хожденије Богородице по мукама, Слово апостола Павла о исходу душе, итд. Поред текста житија Василија Новог и беседа Јефрема Сирина, који су у српској средњовековној уметности искоришћени за ликовно приказивање Страшног суда, могу се претпоставити и допунски извори, повремено употребљавани. Један од њих је сигурно и Слово о показаним Господу нашег Исуса Христа како штвештати на сџде, које је сачувано у рукопису 16. века, али нема сумње да је на српском језику постојало и раније.<sup>33</sup> Вероватно је ово Слово, или неки њему блиски текст, служило за илустровање паклених мука у српским споменицима 14. века, јер се управо у овом тексту говори о грешницима који су и насликани у Богородици Љевишкој, Грачаници и Дечанима. Слово описује почетак

<sup>28</sup> Исто, 161, пlv. 93 b.

<sup>29</sup> Н. В. Покровскій, *Страшный судъ въ памятникахъ византийскаго и русскаго искусства*, 30, 32, 33—34, 36, 38—39, 40—41 и даље.

<sup>30</sup> Б. Вуловић, *Неколико средњовековних споменика у околини Куршумлије*, 147.

<sup>31</sup> С. Новаковић, *Живот св. Василија Новог*, 90, 95—101; D. Milošević, *Das Jüngste Gericht*, 21.

<sup>32</sup> Н. В. Покровскій, *Страшный судъ въ памятникахъ византийскаго и русскаго искусства*, 80—81; С. Радојчић, *Милешевске фреске Страшног суда*, Глас САН ССХХХIV, Одељења друштвених наука, књ. 7, Београд 1959, 71.

<sup>33</sup> S. Novaković, *Apokrifi kijevska rukopisa*, 90.

Страшног суда који означава Христос речима: „Нека приступи свако са својим делима“. Затим почиње суђење и Христос по делима прозива грешнике и изриче им казне. Рече Господь: Где соут татиє, где ли клеветници, ти есоу шгну вечномоу пшдшви; где соу прѣлюводенци . . . где ли кривошвраздници . . . где (соуть) калоугери влоудници . . . и прочи людє, въ светоую неделю владь творешти . . . Рече Господь: Где соуть лениви иже не встають на оутрѣню въ светѣю неделю и на светіе празники и въ средоу и въ петшкѣ нь ленекоу се іако и мрѣтви, а на делш идекоу и въ жрѣвнахъ мелекоу въ неделю . . . люти зверіє снедають ихъ. Где соу . . . каматници (идоутъ въ моукоу вечною). Ово је само део репертоара мука који се наводи у Слову, а који је искоришћен у Богородици Љевишкој (прекупник, тј. каматник, преорник, млинар, калуђер блудник, жена која је преспавала свету недељу) (сл. 1, 2), Грачаници (прељубник, ковач који ради празником, преорник — кривошвраздник — који присваја туђу земљу) (црт. 1, 2, 3) и у Дечанима (преорник — што оукраде тоуждоу нивоу — и клеветник) (сл. 3, 4). За крадљивца је у Грачаници нађен сликовитији пример (млинар кон краде врашно), док се за примере из Богородице Љевишке (жена која није хтела да подоји туђе дете и жена која је преспавала свету недељу) (сл. 1, 2), Грачаници (прељубварајуће паралеле. Можда су оне постојале у неком другом рукопису текста или су преузете из покајних правила и исповедних молитава који су такође могли да послуже за избор свакодневних грехова.<sup>34</sup> У овом избору пазило се да грехови буду очигледни, разумљиви посматрачу и, по локалном схватању, најтежи. Замршена симболика се искључивала, јер су ове представе имале сасвим одређен религиозно-дидактички смисао. Страшни суд се зато и представљао на западном зиду да би одмах при уласку у храм био уочен, а касније, током службе, био не пред очима верника, већ у њиховој свести.<sup>35</sup>

Начин на који су представљене физичке муке осуђеника може данашњем посматрачу да изгледа неразумљив и исувише груб. Уосталом, када се у једном тренутку успоставио такав однос између слике и посматрача, поменути делови грачаничког Страшног суда били су покривени новим слојем малтера. Савременицима, међутим, тематика ових фресака није сметала, јер су и горе муке биле део ондашњег правног система. Текстови средњовековних писаних закона у Србији прописују тешке казне за одређене преступе, за преоравање туђе њиве, за крађу, за убиство, за блуд, за чедоморство, итд.<sup>36</sup> Псовка, јере-

<sup>34</sup> Уп. V. Jagić, *Sitna građa za crkveno pravo*, *Starine JAZU* 6, Zagreb 1874, 126; Б. Трифуновић, *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова* (под Молитва), Београд 1974, 147—150.

<sup>35</sup> Г. К. Вагнер, *Проблема жанров в древнерусском искусстве*, Москва 1974, 157.

<sup>36</sup> Уп. Б. Сп. Радојичић, *Српски рукопис земљорадничког закона*, ЗРВИ, књ. 3, Београд 1955, 20, 23; Н. Радојичић, *Законик цара Стефана Душана*, Београд 1960, 105, 114, 116, 128, 129.

тичка реч и пијанство кажњавали су се батинањем.<sup>37</sup> Насиље и убиство кажњавало се поред додатних казни и вешањем,<sup>38</sup> а за теже преступе закон је предвиђао да се разбојник стрмоглав обеси,<sup>39</sup> а лопов и ослепи.<sup>40</sup> Сви су ови преступници насликани у Богородици Љевишкој, Грачаници и Дечанима и кажњавају се на начин како то правне норме прописују. Како је српско право било под непосредним византијским утицајем, а ово под римским, разумљиво је што су неке казне врло старе. Осуђеници у паклу сликају се најчешће наги; римско право такође прописује да окривљени буду наги док су подвргнути мучењу.<sup>41</sup>

Најнижу зону Страшног суда у Грачаници — грешнике — извео је најспособнији сликар ове обимне композиције. Упоредени са другим сценама грачаничког живописа у којима се појављује наго људско тело — Мерење душа, Визија Петра Александријског,<sup>42</sup> сцене из Календара — грешници су сликани слободније и без настојања да се анатомски тачно прикажу. Ове монохромне слике полазе од цртежа који је изведен тамним окером, а рабене су широким потезима. Умешност коришћења једне боје, уз њено валерско варирање, издваја овог сликара као једног од бољих међу грачаничким мајсторима.

Ретко сликање акта у средњовековној уметности у складу је са општим духовним кретањима и карактером прераде античког наслеђа. Тежиште се преноси са целе фигуре на лице — центар духовног израза.<sup>43</sup> Тело, пре свега наго, најчешће се приказује у тренутку понижења, мучења и патње. У намерном избегавању сензуалности, наго људско тело се представља схематичним набрајањем анатомских детаља, што му спречава даљи развој у византијској уметности.<sup>44</sup> Усам-

<sup>37</sup> Н. Радојчић, *Законик цара Стефана Душана*, 103, 113, 134.

<sup>38</sup> Б. Сп. Радојичић, *Српски рукопис земљорадничког закона*, 24; Н. Радојчић, *Законик цара Стефана Душана*, 104.

<sup>39</sup> Н. Радојчић, *Законик цара Стефана Душана*, 128, 129.

<sup>40</sup> Исто, 116.

<sup>41</sup> F. Cabrol — H. Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, t. II, part. 2, Paris 1936, 1806.

<sup>42</sup> В. Р. Петковић, *Једна слика у Грачаници*, Рашка 1, Београд 1929, 17—19, сл. на стр. 18.

<sup>43</sup> В. Н. Лазарев, уводни текст за каталог *Искусство Византии в собраниях СССР*, I, Москва 1977, 5. О истоветности термина „тело“ и „личност“ у античкој Грчкој уп. С. Аверинцев, *Слово и книга*, Декоративное искусство, 3, Москва 1977, 41.

<sup>44</sup> Уп. F. Cabrol — H. Leclercq, *Dictionnaire*, t. II, part. 2, 1728—1802, 1806—1808; K. Clark, *Le Nu*, t. II, Paris 1969, 140—143. — Ф. Буслајев исправно сматра да византијски уметници не искоришћују наго тело као студију и да не „облаче“ нагу фигуру него је одмах сликају са драперијама (Ф. И. Буслаевъ, *Обиця понятія о русской иконописи*, Сочинения, I, Санктпетербургъ 1908, 24). Уп. супротно мишљење: Б. А. Успенски, *О селиотике иконы*, Труды по знаковым системам, V, Тарту 1971, 188—189.

љеним појавама античког хуманизма у сликању нагог људског тела у Сопоћанима, Богородици Љевишкој или Каленићу, придружују се сада и новооткривени делови грачаничког Страшног суда.

## LES FIGURES DE PECHEURS NOUVELLEMENT DECOUVERTES DANS LE JUGEMENT DERNIER DE GRAČANICA

BRANISLAV TODIĆ

Lors des derniers travaux de conservation, de nouvelles figures de pécheurs, qui jusqu'à présent étaient restées inconnues, ont été découvertes dans la fresque du Jugement dernier à Gračanica (1321). Les corps nus des pécheuses sont entourés de serpents, pendant que les autres pécheurs sont représentés avec les attributs de leurs péchés. Ces fresques à facture monochrome ont été exécutées par le meilleur peintre de la vaste scène du Jugement dernier à Gračanica. L'auteur donne l'analyse d'une série de représentations semblables, apparues dans la peinture byzantine des 13<sup>e</sup> et 14<sup>e</sup> siècles, en particulier de celles qui apparaissent sur les monuments serbes du XIV<sup>e</sup> siècle (Vierge de Ljeviša, à Prizren, Dečani). La représentation des pécheurs en enfer repose surtout sur la littérature apocryphe qui traite en détail ce motif. Lors du choix des pécheurs l'on a veillé à ce que les péchés soient évidents et très graves d'après les conceptions locales, si bien que le symbolisme compliqué en reste exclu. L'auteur finalement donne un bref aperçu de la peinture des nus dans la peinture byzantine.



Сл. 1. Богородица Љевншка, Страшни суд, грешници, детаљ, 1310—1313.

Фото: М. Борђевић



Сл. 2. Богородица Љевншка, Страшни суд, жена која је преспавала богослужење, детаљ, 1310—1313.

Фото: М. Борђевић





Сл. 3. Дечани, Страшни суд, преоршик, детаљ, 1335—1345



Сл. 4. Дечани, Страшни суд, клеветник и непознати грешник, детаљ, 1335—1345.

## Српски рукописи у атинској Народној библиотеци

У богатој збирци рукописа атинске Народне библиотеке чувају се и четири јужнословенска рукописа, од којих је један бугарске, а три су српске редакције.<sup>1</sup>

Од српских рукописа само је један унесен у штампани каталог који садржи претежно грчке рукописе,<sup>2</sup> док су два описана само у рукописном каталогу.

Најстарији међу српским рукописима је триод који се може датовати у прву половину XIII века. Описан је у рукописном каталогу под бројем 2159. Води порекло из гимназије у Солуну.

Рукопис је исписан на пергаменту уставним писменима. Величина је 40 × 18,6 cm; има 129 листова. Рукопис нема повеза и до нас је доспео у веома лошем стању. Од пожара је оштећена скоро половина рукописа.

Рукопис нема орнамената, осим веома скромних, али занимљивих иницијала који обухватају по два, изузетно три реда текста и украшени су малим кружним и полукружним орнаментима (сл. 1) или стилизованим гранама (сл. 2).

Други рукопис, по садржини триод и пентикостар, описан је у рукописном каталогу под бројем 2652.

Рукопис је исписан на пергаменту уставним писменима у два ступца. Величина је 33 × 21,1 cm; има 175 листова. У каталогу је рукопис приписан ресавској ортографији. Може се датовати у почетак XIV века. Рукопис се састоји из три дела и украшен је иницијалима

<sup>1</sup> Први прелиминарни извештај о српским рукописима у атинској Народној библиотеци донели смо у „Политици“ (3. III 1977) у рубрици „У свету књиге“, под насловом *Непознати споменици наше писане речи*.

<sup>2</sup> Κατάλογος τῶν χειρογράφων τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τῆς Ἑλλάδος, ὑπὸ Ἰωάννου Σακελίωτος. Ἐπιμελητοῦ καὶ Ἀλκιβιάδου Ι. Σακελίωτος, Ἐκτάκτου Ἀναπληρωτοῦ, ἐν Ἀθήναις 1892.

геометријског карактера какве налазимо у низу византијских и наших рукописа. Ти иницијали су или прилично једноставни и једини им је украс куглица на вертикалној окосници и мален троугао при основи, карактеристичан за рукописе Милутиновог доба (сл. 3), или имају у петљи слова Б и В стилизоване палмете (сл. 4). Иницијале овог типа налазимо у српским рукописима са почетка XIV века. Сличне иницијале садржи Шишатовачки апостол исписан 1324. године.<sup>3</sup> Међутим, детаљ куглице испод вертикалне окоснице је доста редак, али га налазимо у Минеју за септембар—новембар исписаном на пергаменту у два ступца, који се чува у Архиву Српске академије наука и уметности, под бројем 48/58.<sup>4</sup>

Трећи српски рукопис атинске Народне библиотеке је псалтир унесен у штампани каталог под бројем 303; његова је сигнатура бр. 1797.<sup>5</sup>

Рукопис је исписан на пергаменту (изузев 39 листа на бомбицијани) уставним писменима са брзописним елементима. Величина је 20 × 14 cm; има 223 листа. Осим псалама садржи и оде. Повезан је са рукописом бугарске редакције истог времена, односно XIV века, који садржи богослужење пете недеље поста.<sup>6</sup>

Судећи по употреби дебелог јер-а (ъ), наш псалтир не припада рашкој школи и исписан је у периферним областима наше земље. Могли бисмо претпоставити да је исписан на територији Грчке у Метеорским манастирима, у Серу, Хиландару или у близини бугарске границе.

Орнаментика овог псалтира доста је изузетна међу нашим рукописима. Она се састоји из једне заставице на почетку псалтира и низа иницијала. У накнадно повезаноме делу рукописа налази се такође заставица на почетку текста.

Заставица псалтира има облик надвратника који образује мрежа црвених, плавих и небојених трака. Горе је крст изведен тракама истих боја, а са стране су иницијали: ИС/ХС/НИ/КА. Траке заставице лево и десно у горњем делу завршавају се главама аждаја. Испод заставице је наслов: ψ (α) ιτ (ι) ρъ с (ъ) в (о) гомъ починаемъ (сл. 5).

Иницијали су хетерогеног карактера. Највише их је геометријског, затим флоралног, али је у псалтир унето и неколико веома занимљивих зооморфних и тератолошких иницијала, као и један иницијал који образује људска рука.

<sup>3</sup> М. Харисијадис, *Заставице и иницијали Шишатовачког апостола*, Старине Косова и Метохије IV—V, Приштина 1968—1971, 373—381, сл. 2.

<sup>4</sup> Љ. Стојановић, *Каталог рукописа и старих штампаних књига*, Збирка Српске краљевске академије, Београд 1901, 26, бр. 48/58.

<sup>5</sup> Каталогос, 303, N. 1797, у каталогу је псалтир датовао у XV век.

<sup>6</sup> У рукопису су нумерисане странице, а не листови, тако да ћемо наводити бројеве страница. Број листова је наведен само у каталогу.

Најзанимљивији су зооморфни и тератолошки иницијали. Први зооморфни иницијал се налази на почетку четврте катизме, двадесет и четвртог псалма Давидовог (стр. 44). То је иницијал К који је изведен вертикалном окосницом на коју се ослања четвороножац својим шапама. Боје су црвена и зелена (сл. 6).

На почетку пете катизме тридесет и другог псалма (стр. 60) је слово Р које образује десна рука са прстима склопљеним на благослов. Рука има веома декоративно изведену манжетну украшену тачкицама. Боје су црвена и црна (сл. 7).

На почетку тридесет и осмог псалма (стр. 80) је иницијал Б који образује тело чудовишта са две главе. Горњи део иницијала је тамнозелен, а доњи бордо (сл. 8).

На почетку текста педесет и првог псалма (стр. 105) је иницијал Ч који образују две змије чије су њушке при врху супротстављене. Боје змије су зелена и окер, а контуре цртежа зелене (сл. 9).

На почетку текста шездесет и трећег псалма Давидовог (стр. 130) је иницијал Д који образује горњи део тела аждаје ослоњен на пречагу савијених крајева (сл. 10).

На почетку текста шездесет и осмог псалма (стр. 135) је иницијал С изведен главом пса и делом његовог тела савијеног у контуре тога слова (сл. 11).

На почетку текста седамдесет и другог псалма (стр. 148) је зооморфни иницијал К образован вертикалном окосницом уз коју стоји птица тако савијена да оцртава контуре тога слова. Вертикална окосница је црвена и тамнозелена, а птица црвена и црна (сл. 12).

На почетку текста осамдесет и првог псалма (стр. 176) је иницијал Б који образује немани из чије њушке излази језик завршен главом друге немани, док се труп ослања на главе нових немани. Боје су црвена и црна. Овим иницијалом илуминаторова машта у комбиновању тератолошких елемената достиже највиши домет у том рукопису (сл. 13).

На почетку текста стодванаестог псалма (стр. 250) је иницијал Х који је образован укрштањем птице-препелице, доста реалистички представљене, и немани јако издуженог врата који се завршава листом палмете. Боје су црвена, окер и тамнозелена (сл. 14).

На почетку текста стошеснаестог псалма (стр. 256) је иницијал Х који образују две укрштене немани од којих једна има главу пса и само дугачак врат завршен стилизованим листом, а друга главу птице, док је тело сведено такође на дугачак врат и завршено палметом (сл. 15).

На почетку текста осамнаесте катизме стодеветнаестог псалма (стр. 282) је иницијал који образује лево вертикална усукана врпца а десно савијено тело немани сведено на врат и завршено стилизованом палметом (сл. 16).

На почетку текста сточетрдесет и шестог псалма (стр. 322) је иницијал Х који образује вертикална окосница са којом се укршта неман сведена на њушку и дуги врат завршен палметом (сл. 17).

Описана заставица, као и иницијали нашег псалтира доносе нове облике илуминације. Пре свега тератолошки облици иницијала нису веома сложени као у појединим споменицима писане речи, али су то доста ретка и нова решења.

Већ на почетку је заставица чији се преплети завршавају главама аждаја. Тај детаљ налазимо у Орбељском триоду.<sup>7</sup>

Видели смо неколико комбинација геометријских и тератолошких елемената као код иницијала К на страни 44 и на странама 148 и 282. За њих налазимо паралеле у три бугарска рукописа.<sup>8</sup>

Исто тако су изузетни иницијали Х на странама 250 и 256. У њима су тератолошки облици сведени на њушку немани или главу птице и танко тело, односно дуги врат завршава се палметом.<sup>9</sup>

Доста је распрострањен међу јужнословенским рукописима иницијал Ч изведен преплитањем двеју змија. Налазимо га у Ватиканском српском јеванђелистару Cod. slav. 4,<sup>10</sup> а у нешто измењеном облику у бугарском Томићевом псалтиру.<sup>11</sup> Као узор јужнословенским рукописима могао је послужити грчки рукопис, као онај у Националној библиотеци у Бечу, Theol. gr. 63 из 1073. године (fol. 173').

Сасвим је изузетан иницијал Б на страни 176, који образују неколике главе немани повезаних њиховим вратовима и језиком. За ту чудну тератолошку комбинацију није нам позната паралела, тако да је врло вероватно усамљено дело маште илуминатора овог рукописа.

Веома је декоративно решен иницијал Р на страни 60. Он има облик руке која благосиља, што се често јавља како у византијским тако и у словенским рукописима. Орнаментика у облику тачкица на

<sup>7</sup> В. В. Стасов, *Славјанский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени*, СПб 1887, Т. V, 1, 2 и 6.

<sup>8</sup> Упор. М. Стојанов, *Украса на славјанските ръкописи в България*, София 1973, 87, бр. 104; *Болонски псалтир. Български книжовен паметник от XIII век*. Фототипско издание с увод и бележки от Иван Дуйчев, София 1968, л. 34; Хиландарски рукопис бр. 18.

<sup>9</sup> Сличан детаљ налазимо у иницијалу З Григоровићевог паримејника. Упор. V. I. Mošin, *Ornament južnoslovenskih rukopisa XI—XIII veka*, Radovi, knj. VII, Odeljenje istorijsko-filoloških nauka, knj. 3. Naučno društvo N. R. Bosne i Hercegovine, Sarajevo 1957, 31, sl. 34.

<sup>10</sup> В. А. Мошин, н. д., 56, сл. 57.

<sup>11</sup> В. А. Мошин, н. д., 74, сл. 77. Исти тип иницијала налазимо у Добрејшовом јеванђељу. Упор. В. В. Стасов, н. д., Т. VII, 9.

манжетни има аналогија у јужнословенским рукописима, као што је српско Призренско јеванђеље.<sup>12</sup>

Иницијал Д на страни 130 има аналогију у македонском Орбељском триоду и у много финије и декоративније обрађеном иницијалу Томићевог псалтира.<sup>13</sup>

Осим ових неколико зооморфних и тератолошких иницијала далеко су многобројнији иницијали геометријског и флоралног карактера. Они се јављају у неколико варијаната.

Најједноставнији су иницијали чије су окоснице образоване са више паралелних вертикалних трака различитих боја. Такве иницијале налазимо на странама 59 (Б), где је иницијал обојен црно и зелено, 94 (Б) где је обојен зелено, црвено и окер, 107 (Г) где је обојен окер и зелено са црвеним контурама, 116 (Н) где је обојен окер и зелено, као и на странама 126 (Б), 129 (Б), 207 (Р) и 313 (Г).

Тај тип иницијала јавља се и у другим јужнословенским рукописима. Налазимо га већ у Ђустендилском палимсесту (јеванђељу) из XII—XIII века, данас у Народној библиотеци у Пловдиву, где се чува под бројем 7<sup>14</sup> и у рукопису из 1366—1371. године који садржи Апостол и јеванђеље, у Архиву Српске академије наука и уметности (бр. 2).<sup>15</sup> Неки од ових иницијала имају при дну карактеристичан завршетак у облику спирале, као у Теодоровом триоду, бугарске редакције, данас у Народној библиотеци у Пловдиву.<sup>16</sup>

Варијанту ових геометријских иницијала представљају многобројни примери у којима је вертикална окосница украшена троугластим избочинама са малим завијуцима на крају, док петље тих иницијала имају низ вертикалних трака. Такав иницијал (Б) налазимо на страни 96, и њим почиње текст седме катизме, четрдесет и шестог псалма Давидовог (сл. 18). Иницијал је обојен окер, црвено и зелено. Најближа паралела се налази у споменутом Ђустендилском палимсесту. Исти тип иницијала налазимо у нашем псалтиру и на странама 21 (псалм 14 — сл. 19), 100 (Б) обојеног црвено и окер, 108 (псалм 54 — сл.

<sup>12</sup> М. Боровић-Љубинковић, *Призренско четворојеванђеље*, Старинар, Нова серија, XIX, 1969, 191—202, Т. I—XIV.

<sup>13</sup> В. В. Стасов, н. д., Т. VI, 17; М. В. Щелкина, *Болгарская миниатюра XIV века*. Исследование псалтыри Томича. Под редакцией и со вступительной статьей проф. И. С. Дуйчева, Москва 1963, 53, 1. За Орбељские триод упор. В. В. Стасов, н. д., Т. VI, 17.

<sup>14</sup> Н. Райновъ, *Орнаментъ и буква въ словянскитѣ рукописи на Народната библиотека въ Пловдивъ*, София 1925, 6, Обр. II, III, V; М. Стојанов, н. д., 54, бр. 5.

<sup>15</sup> Љ. Стојановић, н. д., 11—12, бр. 19 (2).

<sup>16</sup> Н. Райновъ, н. д., 15, бр. 4, Кат. 68 (40). Оп. 57.

20), 118 (P), 187, 221. И ови иницијали имају карактеристичне спиралне завршетке.

Нови тип геометријских иницијала је образован преплетима, који могу бити слободни, односно без ивица, или имају преплет и уоквирили су обојеном траком, као на страни 10 где иницијалом Г почиње текст седмог псалма (сл. 21). Та је трака место преплета пропраћена и другим геометријским орнаментима, као што је стилизована таласаста трака иницијала Г на страни 294 (сл. 27).

Посебан тип иницијала је флоралног карактера и образован је преплетима који се завршавају стилизованим палметама. Такав је иницијал Б на страни 97, на почетку текста четрдесет и седмог псалма Давидовог. Обојен је окер и зелено, док су контуре црвене (сл. 22). Истог је типа иницијал Б на страни 169, на почетку текста седамдесет и осмог псалма (сл. 23), као и на страни 124, на почетку текста девете катизме шездесет и четвртог псалма (сл. 24). Његове су боје такође окер и зелена, док су контуре црвене. Тај тип иницијала налазимо у Ћустендилском палимсесту у којем смо имали паралела за две друге врсте иницијала нашег псалтира. Чак су и боје иницијала Б на страни 97 нашег псалтира и одговарајућег у Ћустендилском палимсесту истоветне.<sup>17</sup>

Доста су изузетни поједини иницијали Х, који се налазе на крају рукописа. Они су образовани вертикалном окосницом украшеном орнаментима и пресечени косом граном, која на оба краја има стилизоване палмете. Такве иницијале налазимо на страни 298 и њима почињу деветнаеста катизма стотридесет и четвртог псалма (сл. 25) и, на страни 325, сточетрдесет и осми псалм (сл. 26).

Велику разноврсност иницијала нашег псалтира налазимо на страни 294, где видимо занимљив иницијал Г на почетку стотридесетог псалма, и иницијал П на почетку стотридесет и првог псалма (сл. 27). Његове вертикалне окоснице су украшене орнаментом сличним шапцама које држе те окоснице.

Осим ових орнамената, на иницијалима у овом рукопису се налазе и такви који су образовани распрострањеним мотивом пршљенова, честим како у јужнословенским тако и у византијским рукописима. Налазимо га на иницијалу Б на почетку текста четрдесетог псалма (стр. 89 — сл. 28), и на иницијалу Г на почетку текста стоседмог псалма (стр. 241 — сл. 29).

Тај мотив налазимо и у бугарском Октоиху из XIII века Народне библиотеке у Софији, бр. 556, л. 11<sup>r</sup>,<sup>18</sup> као и у низу других рукописа.

<sup>17</sup> М. Стојанов, н. д., 54, бр. 5.

<sup>18</sup> Исти, н. д., 65, бр. 30.

Велики број иницијала завршен је при дну спиралом. Такав декоративни мотив налазимо у споменутом Теодоровом триоду из XIII века бугарске редакције, који се чува у Народној библиотеци Пловдива под бројем 57.<sup>19</sup> Тај рукопис донесен је у Пловдив из Битоља.

Док су почеци псалама означени декоративним иницијалима, наслови катизама украшени су са страна тролиснатим цветом. Такво наглашавање наслова налазимо поред других српских рукописа и у бугарском псалтиру цара Ивана Александра, Песнивецу из 1337. године, данас у библиотеци Бугарске академије наука, бр. 2.<sup>20</sup>

Ових неколико паралела са бугарским и македонским рукописима указује да је наш псалтир, као што смо споменули на почетку, настао у јужним областима Балкана. За исто порекло говори и повезаност нашег псалтира са рукописом бугарске или — уколико детаљнија истраживања буду доказала — македонске редакције.

На почетку тога рукописа је заставица у облику надвратника, украшена стилизованом лозицом са полупалметама и палметама (сл. 30). Такав орнамент је византијског порекла и доста је распрострањен у јужнословенским рукописима. Исти тип орнамента налази се у Синтагми Матеје Властара, рукопису XIV века, српске редакције, данас у библиотеци Патријаршије у Београду, где се чува под бројем 70, листови 20<sup>v</sup> и 23<sup>r</sup>. Стилски сродне заставице налазимо и у неколико бугарских рукописа,<sup>21</sup> што такође указује да је наш псалтир настао у крају где су исписивани и други јужнословенски рукописи.

Поједини иницијали Б имају петљу која је у горњем делу савијена у облику чашице као код иницијала Г на страни 294 (сл. 27). Такве иницијале налазимо на странама 145, 157, 177, 312, 350 и 363.

Илуминација овог рукописа, која је доста архаична и образована од елемената познатих у најстаријим споменицима писане речи насталим у јужним областима наше земље и суседној Бугарској, указује да је наш псалтир преписан са знатно старијег предлошка. Та архаична илуминација нам указује истовремено на виталност појединих орнаменталних облика који живе каткад скоро неизмењени до краја XIV века. Видели смо да исте схеме већ у XIV веку, и то у Томићевом псалтиру, могу добити знатно разуђенију и раскошнију обраду. У том сложенијем облику те схеме ће се понављати више векова. Али рукописи са таквом илуминацијом већ излазе из овог временског раздобља.

<sup>19</sup> Упор. напомену 16.

<sup>20</sup> М. Стојанов, н. д., 75, бр. 66.

<sup>21</sup> В. Л. Мошин, *Палеографски албум на јужнословенското кирилско писмо*, Скопје 1966, бр. 86, 112 и 114.



LES MANUSCRITS SERBES DANS LA BIBLIOTHÈQUE  
NATIONALE D'ATHÈNES

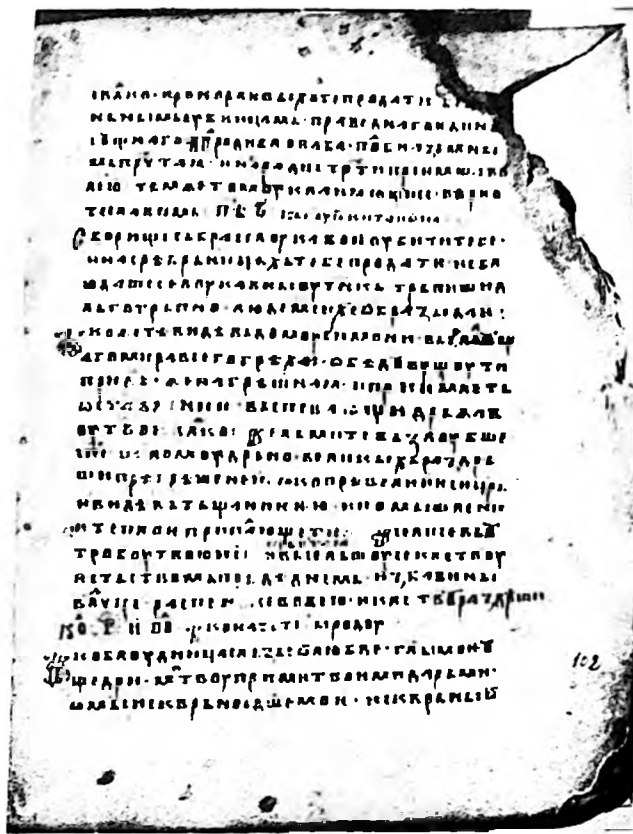
МАРА ХАРИСИЈАДИС

Dans la section des manuscrits de la Bibliothèque Nationale d'Athènes, l'on conserve en majorité des manuscrits grecs, mais aussi quatre manuscrits des Slaves du Sud dont trois sont en rédaction serbe et un en rédaction bulgare.

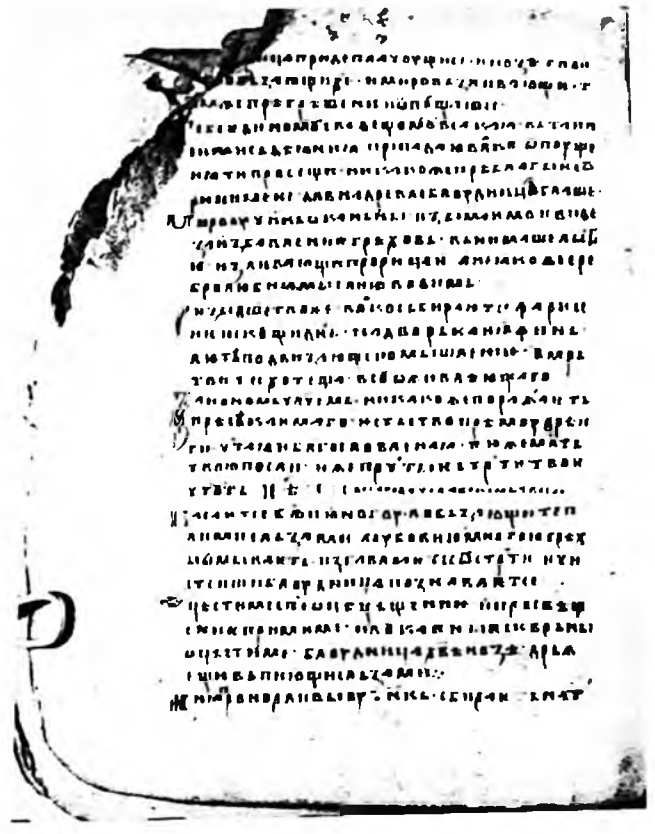
Le premier manuscrit en rédaction serbe est un triodion sur parchemin qui date de la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle. Il n'est pas enluminé à l'exception de ses initiales, modestes, mais intéressantes. Il n'a été décrit que dans le catalogue des manuscrits sous la cote N<sup>o</sup> 2159.

Le second manuscrit sur parchemin contient un triodion et un pentécostaire. On pourrait le dater comme étant du début du XIV<sup>e</sup> siècle. Il est orné d'initiales de type géométrique. Ces initiales sont ou bien toutes simples, ou bien ornées de palmettes. Le manuscrit n'a été décrit que dans le catalogue des manuscrits sous la cote N<sup>o</sup> 2652.

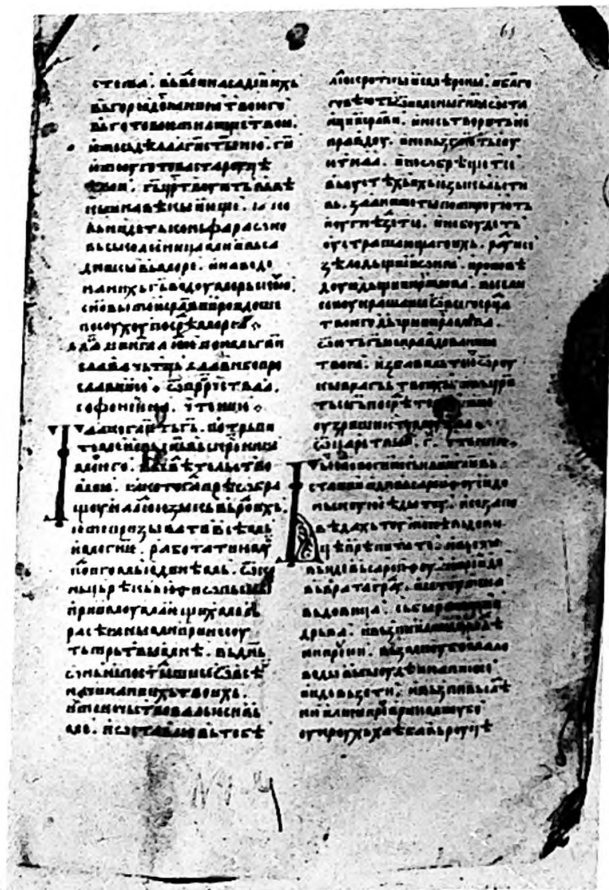
Le troisième manuscrit est un psautier sur parchemin que l'on peut attribuer au XIV<sup>e</sup> siècle. Son enluminure est excessivement intéressante. Elle se compose d'un en-tête et d'une série d'initiales au début des psaumes. Ces initiales sont teratologiques, zoomorphes, florales ou géométriques. Leur caractère est assez archaïque et elles sont composées d'éléments que nous trouvons dans les manuscrits les plus anciens des Slaves du Sud, ce qui indique qu'il a dû être recopié d'un modèle bien plus ancien. Le psautier est suivi, dans sa reliure, par un manuscrit bulgare qui contient l'office de la cinquième semaine de carême, N<sup>o</sup> 1797.



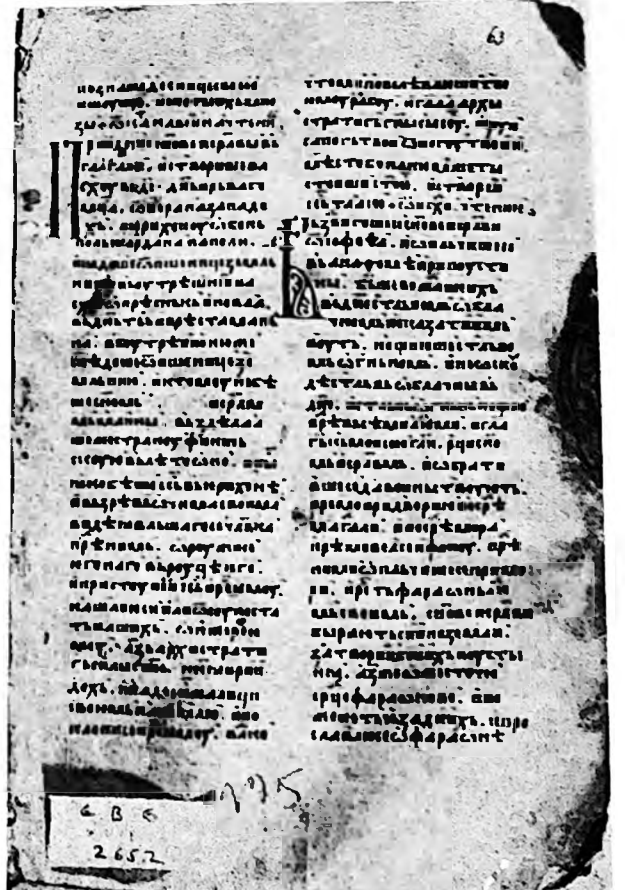
Сл. 1. Триод бр. 2159, л. 102r



Сл. 2. Триод бр. 2159, л. 101v



Сл. 3. Триод и пентикостар бр. 2652, л. 65r



Сл. 4. Триод и пентикостар бр. 2652, л. 63v

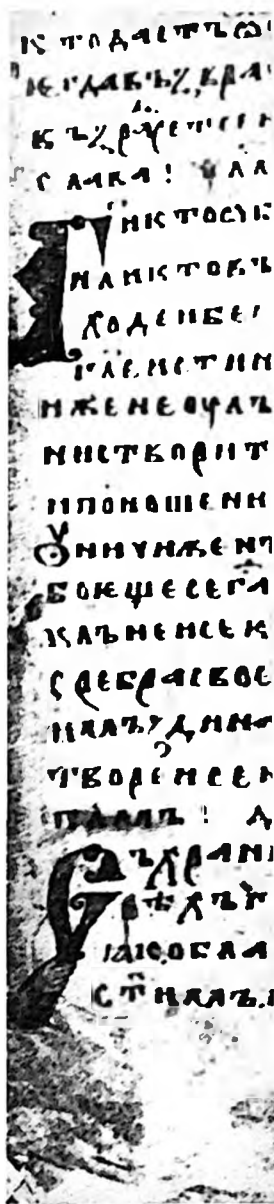




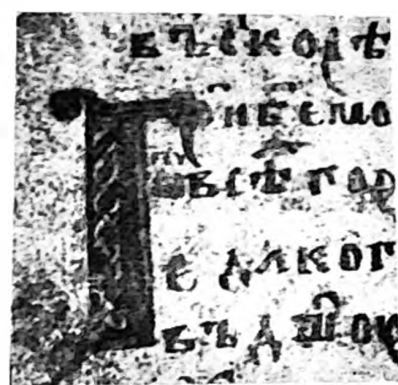
14



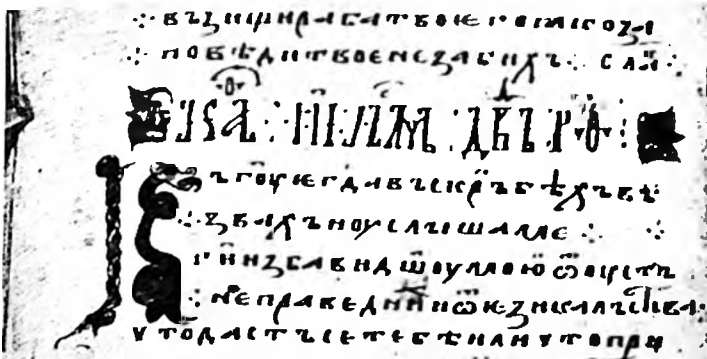
15



19



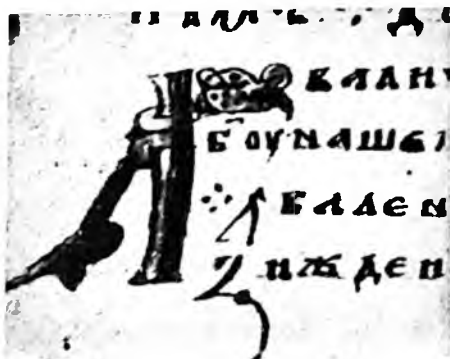
21



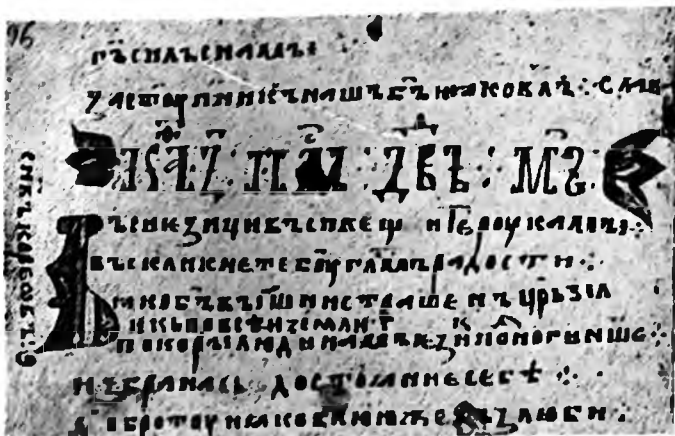
16



22



17



18



20

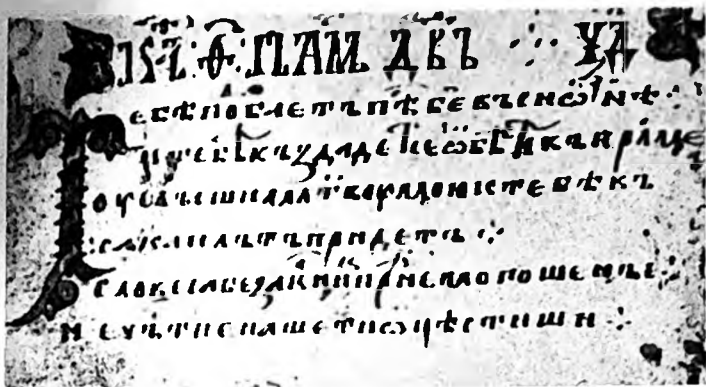


23

Сл. 14—23. Псалтир бр. 1797:

14. Псалм 112, стр. 250; 15. Псалм 116, стр. 256;  
16. Псалм 119, стр. 282; 17. Псалм 146, стр. 322;

18. Псалм 46, стр. 96; 19. Псалми 14 и 15, стр. 21;  
20. Псалм 54, стр. 108; 21. Псалм 7, стр. 10;  
22. Псалм 47, стр. 97; 23. Псалм 78, стр. 169



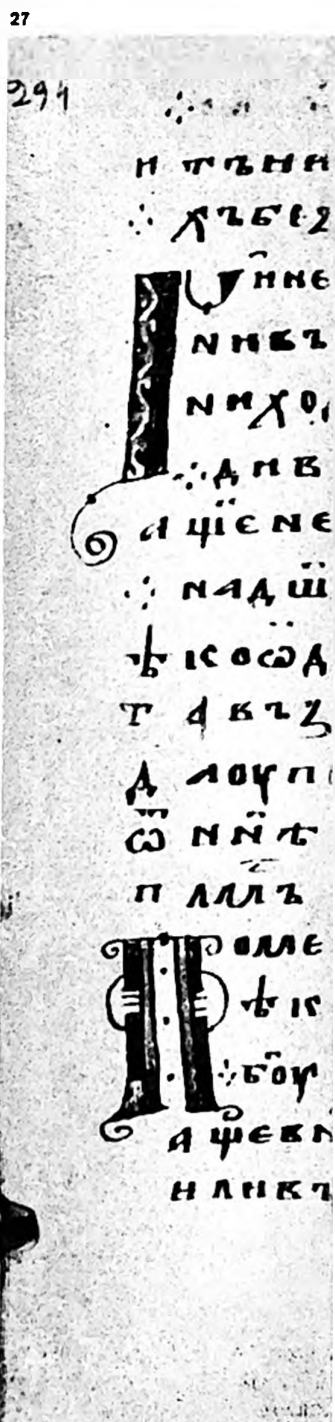
24



25



26



27



28



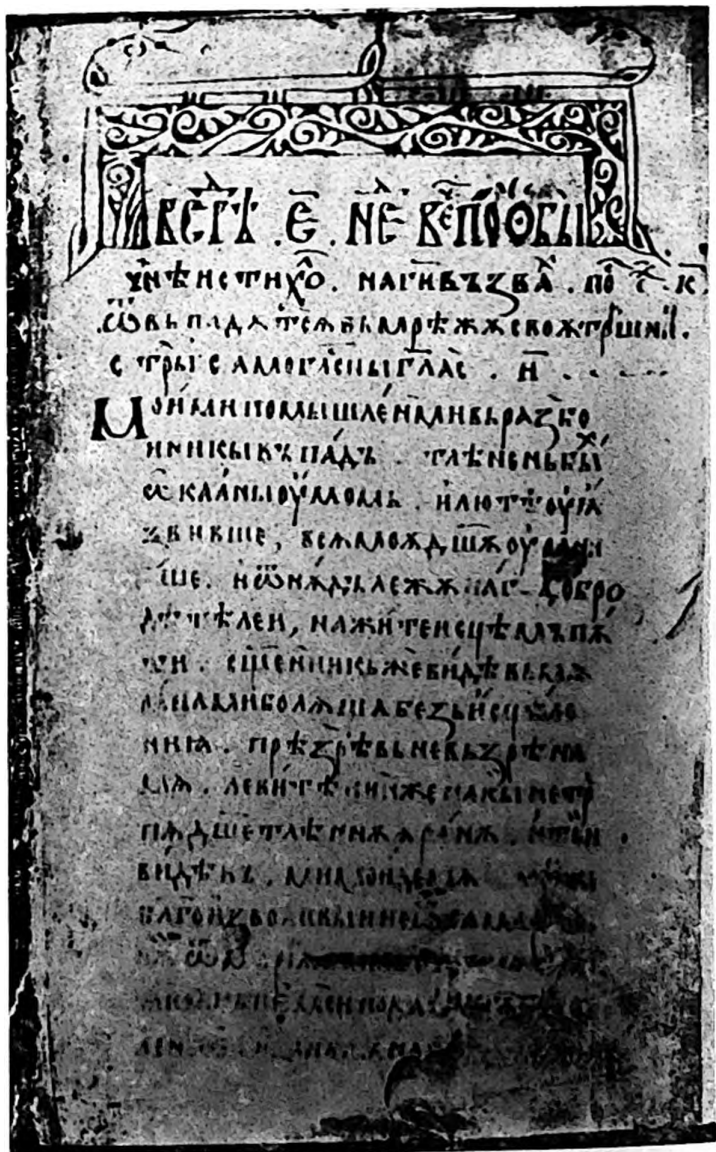
29

Сл. 24—29. Псалтир бр. 1797:

24. Псалм 64, стр. 124; 25. Псалм 134, стр. 298;

26. Псалм 148, стр. 325; 27. Псалми 130 и 131, стр. 294;

28. Псалм 40, стр. 89; 29. Псалм 107, стр. 241



Сл. 30. Богослужење пете недеље поста. Почтак

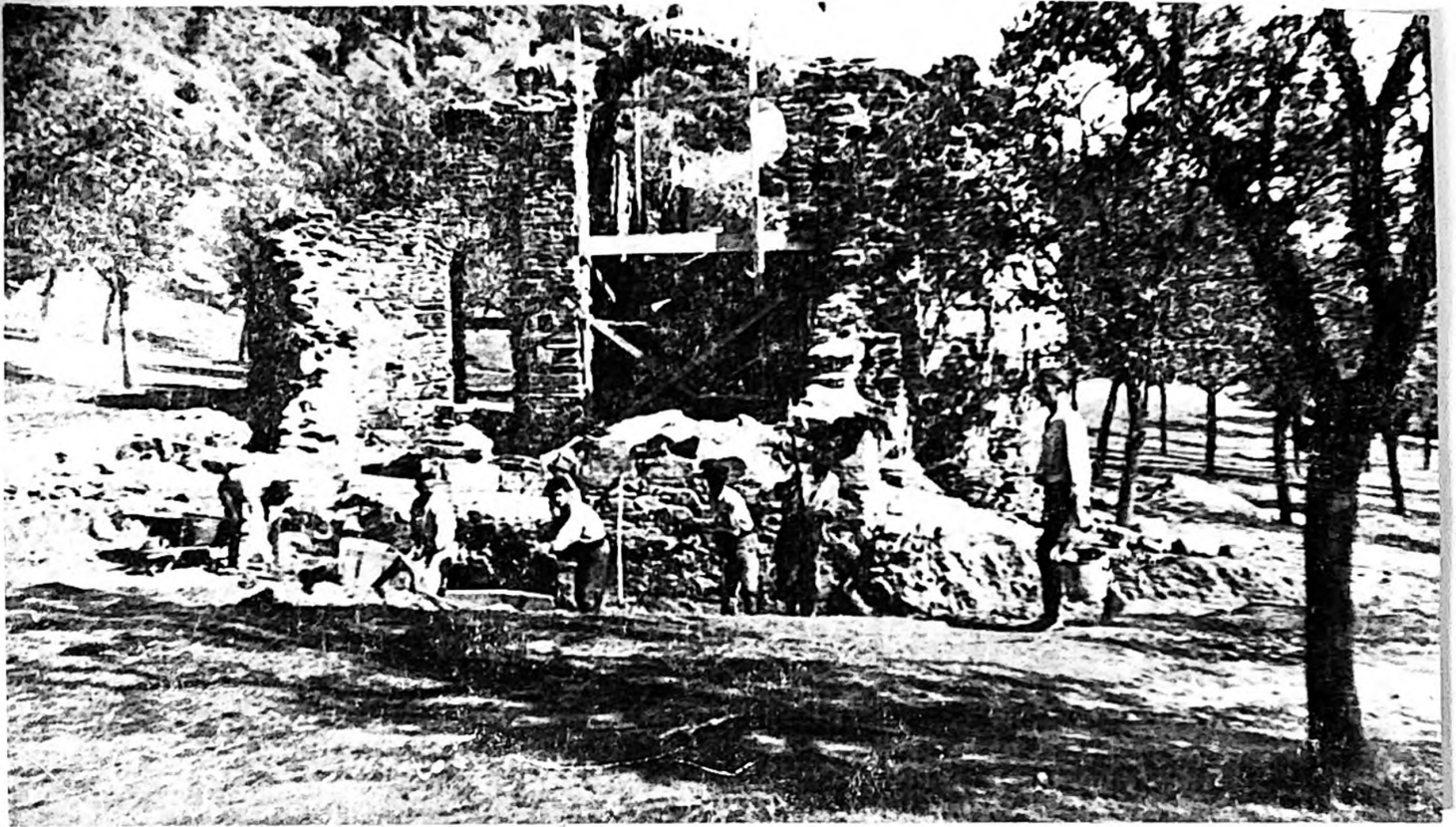
## Проблем рестаурације манастира Дренче

Ако бисмо из низа проблема око заштите споменика културно-историјског наслеђа издвојили онај проблем који се односи на рестаурацију, морали бисмо се наћи пред најделикатнијим и најодговорнијим питањем. Управо пред питањем односа и мере конзерваторског поступка и његове примене на споменику. Овај проблем се у нашој стручној конзерваторској, па и научној јавности још увек поставља као најспорније питање заштите усмерене на одржавање живота једног споменика.

У суштини постоје само три основна става у односу између конзерваторског медија, с једне стране, и споменика одређене епохе, са друге стране. То су управо ставови који опредељују: или за стриктно одржавање затеченог стања, или за делимичну заштитну реституцију или, коначно, за потпуну рестаурацију. Одређених начела нема, али зато се, као полазна тачка, мора бирати једна од ове три могућности присуством и посредством стручне снаге и спреме конзерватора.

Овога пута ми ћемо се задржати на проблему потпуне рестаурације врло угрожених рушевина на којима се још донекле огледају последњи остаци некадашњег манастира посвећеног Ваведењу Богородице у жупском селу Дренчи близу Александровца (Сл. 1).

Међутим, пре него што приступимо решавању проблема рестаурације овог споменика морамо га најпре добро упознати, посебно његове историјске оквире настанка. Затим се морају проследити сва историјска збивања која су се одигравала око њега, уз изналажења и регистровање евентуалних последица таквих збивања, а која су на споменику могла оставити трагове, поготову што су често такви трагови мењали аутентичност првобитне споменичке концепције, његове конструкције, а посебно његових архитектонско ликовних, односно стилских карактеристика.



Сл. 1. Данашње стање споменика, поглед са запада.

За потпуније сазнање о споменику највећу помоћ нам пружају историографски извори, архивски материјал, па и савремена техничка и археолошко-истраживачка документација.

### ИСТОРИЈА СПОМЕНИКА И ЊЕГОВИ ОСНИВАЧИ

За познавање времена у коме је саграђена црква манастира Дренче и да бисмо објаснили савремени стил грађења и украшавања грађевине, морамо се на првом месту осврнути на порекло њених ктитора и њихових функција у феудалној Душановој, а потом Лазаревој средини.

Први и најстарији докуменат о споменику је повеља установљена у манастиру Жичи 2. марта 1382. године, са потписима кнеза Лазара и патријарха Спиридона. Она потврђује ктиторију монаха Доротеја и његовог сина јеромонаха Данила са поседима многих села у близини Крушевца и у Браничеву. Црква је била посвећена Ваведењу Богородице, о чему сведочи потврдна баштинска повеља сачувана у ризници манастира Пантелејмона на Светој Гори.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Р. Грујић, *Светогорски азили за српске владоце и властелу после Косовске битке*, Гласник Скопског научног друштва XI, 1932, 76.

До сада је било више покушаја да се објасни идентитет ктитора Дренче. За монаха Доротеја, чије је име настало после узимања свечаног монашког чина, стоји да је то управо замонашени племић са световним именом Иваниш. Откривено је, такође, да је он био уважена личност, властелин са већим бројем поседа, које је, након примања монашког чина, преписао ктиторији Дренче. Он је у својој пуној животној снази припадао Душановој феудалној господи и држао поседе југозападно и јужно од Крушевца.

Међутим, уз њега, као друга личност укључена у ктиторију истог манастира је његов син јеромонах Данило, а апострофиран у жичкој повељи као први игуман Дренче. О њему је остало више података везаних за предстојеће догађаје у савременој Кнежевини.

Први се о пореклу ктитора позабавио Рад. Грујић,<sup>2</sup> затим Б. Сп. Радојичић<sup>3</sup>. Настављајући ове, мало опсежнијом студијом, ктиторе је покушао да открије међу профаним личностима и В. Петковић, који је нашао да Доротеј одговара до тада непознатом властелину Иванишу, а његовог сина Данила је идентификовао са Душманом, по којем је наводно и манастир носио име Душманица.<sup>4</sup>

Међутим, за утврђивање порекла и датовање Дренче до сада се највише залагао Б. Стричевић.<sup>5</sup> Користећи се свом познатом ранијом

<sup>2</sup> Р. Грујић, *op. cit.*

<sup>3</sup> *Избор патријарха Данила III и канонизација кнеза Лазара*, Гласник СНА, XXI, 1940, 80.

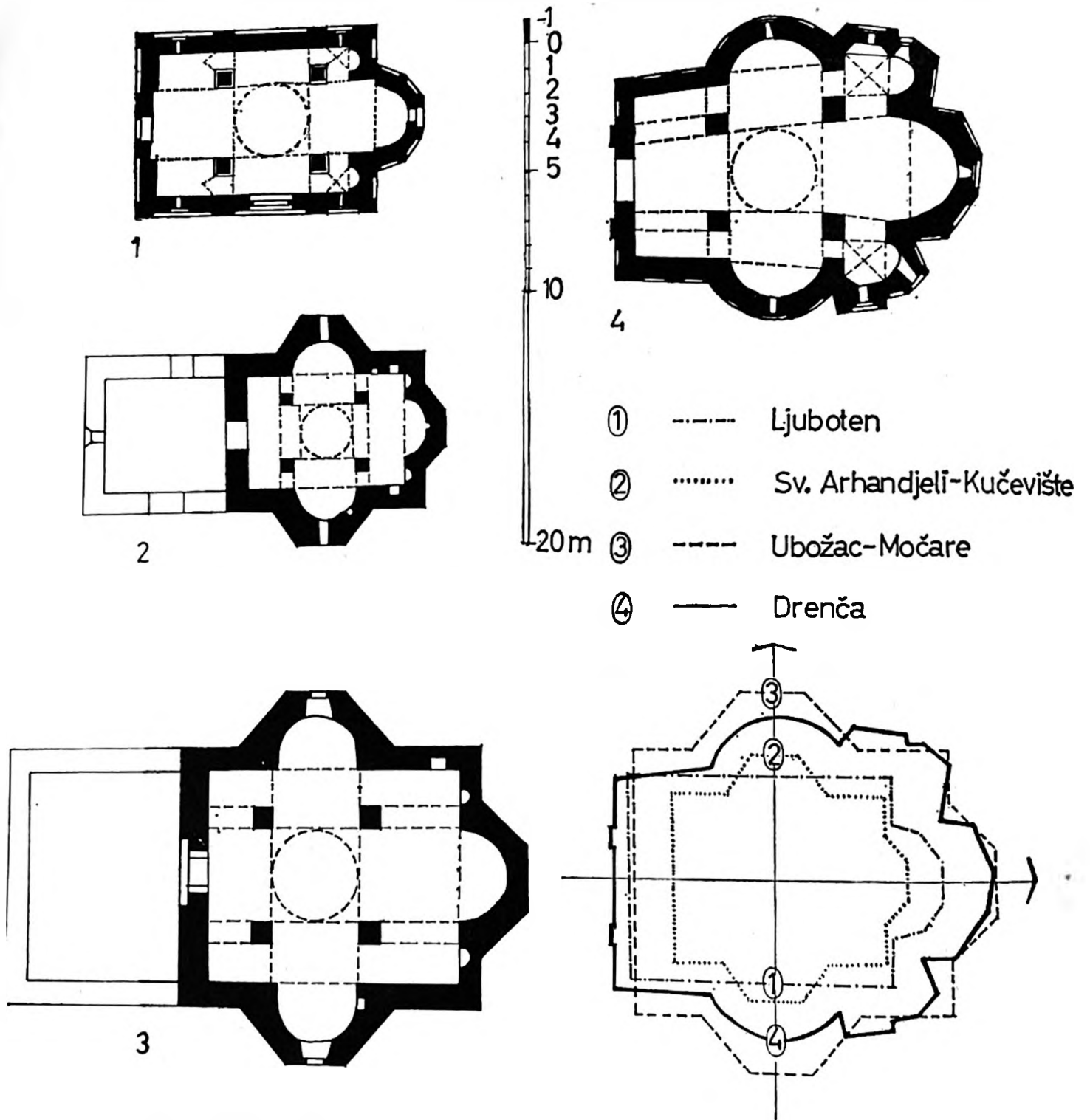
<sup>4</sup> В. Петковић, *Ко је био оснивач манастира Дренче*, Старинар II, 1951, 57.

Петковићевим подацима се користио и арх. И. Здравковић у својим размишљањима о Дренчи, *Манастир Дренча — Душманица*, Старинар, н. с. II, 1951, 245—249. У даљим освртима на ктиторе Дренче задржавали су се, на жалост само узгред, на симпозијуму „Моравска школа и њено доба“ одржаном 1968. године, већи број реферата (И. Божић, *Српске земље у доба Стефана Лазаревића*, Моравска школа и њено доба, Београд 1972). У часопису *Багдала*, бр. 147/148, 1974. год. њих помиње и В. Мошин (*Кнез Лазар самодржац*, стр. 10), а исто тако и М. Михаиловић са детаљнијим подацима (*Ibidem*, *Пренос моштију кнеза Лазара*, стр. 41).

У Зборнику симпозијума одржаног у Крушевцу од 4. до 9. октобра 1971. (Крушевац кроз векове, Крушевац 1972) на ктиторима се задржавају и М. Благојевић (*Манастирски поседи крушевачког краја*, стр. 37—40), као и Д. Кашинић (*Црква у крушевачком крају до првог српског устанка*, стр. 98—99). Нешто детаљније и са више података о личности јеромонаха Данила пише Б. Илић (*Историја Крушевца 1371—1941*, Крушевац 1971, 68—69). Даље на ктиторе Дренче се осврнуо у првом делу монографије о Жичи и М. Кашанин, потврђујући монаха Доротеја као бившег властелина, а насупрот другим писцима, сина Доротејевог Данила идентификује са јеромонахом Давидом, као првим игуманом Дренче. О поседима Дренче на подручју Браничева, који су се састојали од 14 села у долини реке Витовнице, писао је М. Динић (*Браничево у средњем веку*, Пожаревац 1958, 4, 27 и 34).

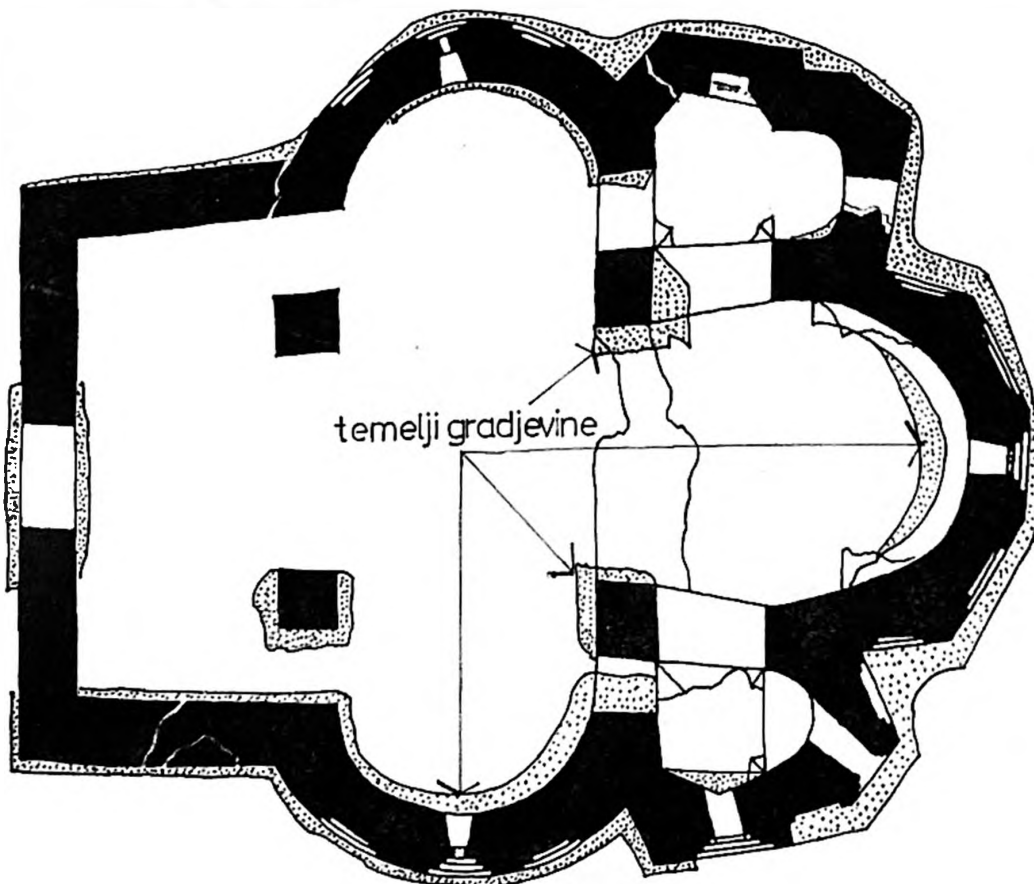
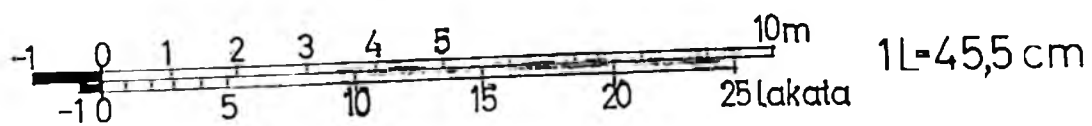
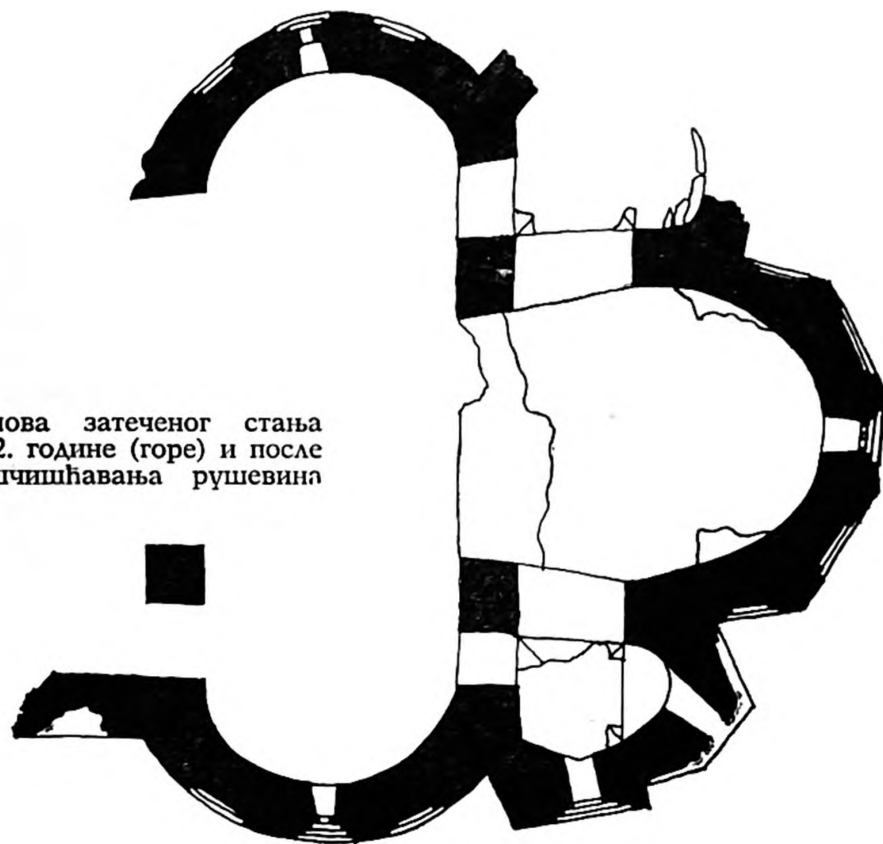
<sup>5</sup> *Хронологија раних споменика моравске школе*, Старинар, књ. V—VI, 1954/55, 120; затим у Зборнику Византолошког института, књ. 3, 1955, два чланка: *Два варијетета плана црква моравске архитектонске школе*, стр. 213, и *Улога старца Исаије у преношењу светогорских традиција у моравску архитектонску школу*, стр. 221.





Црт. 2. Основе Љуботена, Дренче, Св. Арханђела у Кучевишту и Убожца (РѠавца)

Црт. 3. Основа затеченог стања  
1952. године (горе) и после  
рашчишћавања рушевина



литературом и историјском документацијом идентификовао је Доротеја са Иванишем „јединим Душановим деспотом из времена Немањића, који се помињао у старим областима српске државе“, и који је поред многихседа око Крушевца држао и село Рударе у Топлици са првим поменом из 1349. године.<sup>6</sup> Сматрајући га после Душанове смрти великим пријатељем куће кнеза Лазара, њему се приписује посебна помоћ при ликвидацији Радича Бранковића, што је обављено 1379. године, након чега кнез Лазар и патријарх Спиридон потврђују његовој ктиторији у Дренчи 14 села у Браничеву. На основу ових података Ђ. Стричевић је покушао да постави за доњу границу настанка Дренче 1379. годину, од када су реално могли да се појаве у жичкој повељи браничевски поседи, док за горњу границу узима датацију издавања повеље у Жичи. То би значило да је грађевина подигнута између 1379. и 1382. године.

Након свега овога, исти аутор, придавајући особите заслуге старцу Исаји у преношењу светогорских утицаја на српско тле још за времена Стефана Душана, уочава и временске и стилске сличности на споменицима Св. Арханђела у Кучевишту и манастиру Убошцу (Рђавцу) у селу Мочарама, за које се залаже да су настали половином XIV века.

Очигледно на овим двама грађевинама се огледају први продори традиционалних светогорских концепција, које се испољавају, пре свега, у функцији плана грађевине прилагођеног предстојећој реформи богослужбеног церемонијала. Таква нова схватања импортована са Атоса на самоме почетку се запажају у додатим певничким просторима на већ познати и одомаћени развијени или сажети немањићки план грађевине, али архитектонски обучен у полихромно рухо савремене византијске технике изражавања употребом опеке и камена. То је, управо, период архитектонског стваралаштва још увек недовољно научно проверен, нити постављен на општу хронолошку лествицу развоја средњовековне Србије, а рађало се на широким просторствима такозваног великог и амбициозног Душановог царства у облику великих ктиторија или придворних цркава многобројне феудалне господе. На крају, то је један кратак период културних прегнућа зријућег феудализма, претходница и спона између старе немањићке традиције и праскозорја моравске архитектонске школе.

Рекли смо да се међу првим, релативно проученим грађевинама са најављеним призвуком светогорских утицаја налазе Св. Арханђели

<sup>6</sup> М. Пурковић, *Попис села у средњовековној Србији*, Годишњак Скопског филозофског факултета IV, Скопље 1940, 137.

у Кучевишту и Убожац у селу Мочаре код Косовске Каменице.<sup>7</sup> Остаци манастира Дренче могао би бити следећи пример који и временски и стилски одговара првим двама грађевинама (Цр. 2).

Почетак грађења цркве Ваведења Богородице у Дренчи пада највероватније у Душаново време. Основана је свакако на поседу деспота Иваниша. Њено оснивање је могло да буде отпочето још пре Душанове смрти, тј. крајем четврте деценије XIV века, односно средином XIV века. У току зидања изненадна смрт Стефана Душана изазвала је велике пометње и врло крупна политичка збивања у гломазном државном апарату, што је несумњиво утицало на прекид радова. У то време привржена властела, са Лазарем на челу, радила су на тада горућем проблему консолидације севернихседа српских земаља у коме послу је најоданији кући кнеза Лазара био управо тај стари деспот Иваниш. Његовом помоћи кнез Лазар уклања из Браничева непослушног Радича Бранковића 1379. године, а три године касније већ старом и оронулом деспоту, сада монаху Доротеју и његовом сину јеромонаху Данилу, Лазар потврђује жичком повељом као прилог 14 села на бившем поседу Радичевих земаља.

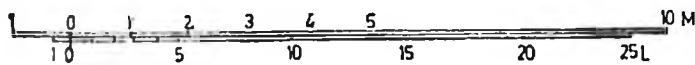
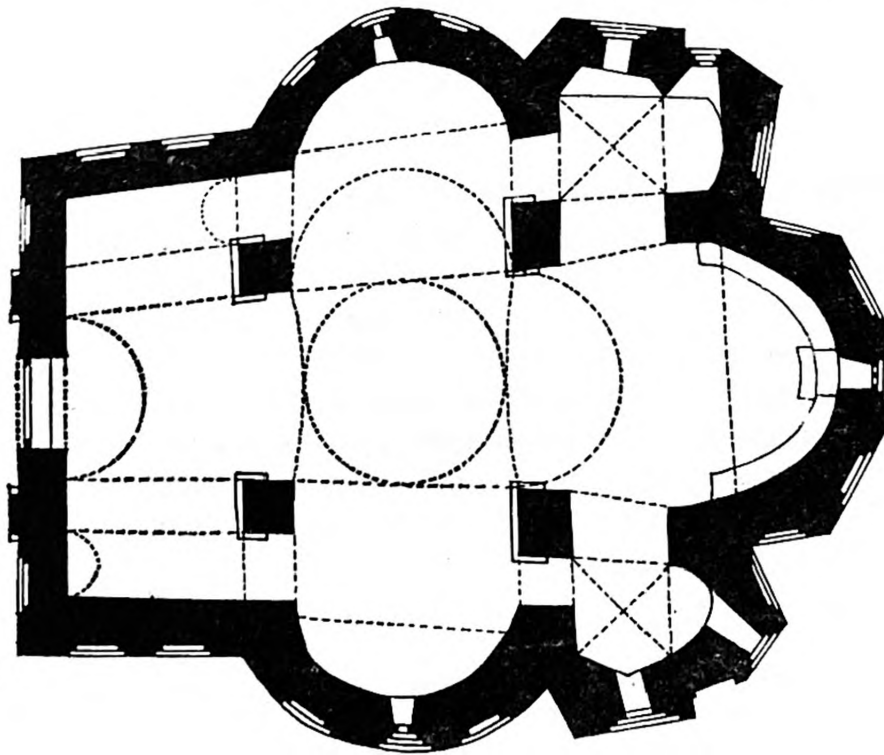
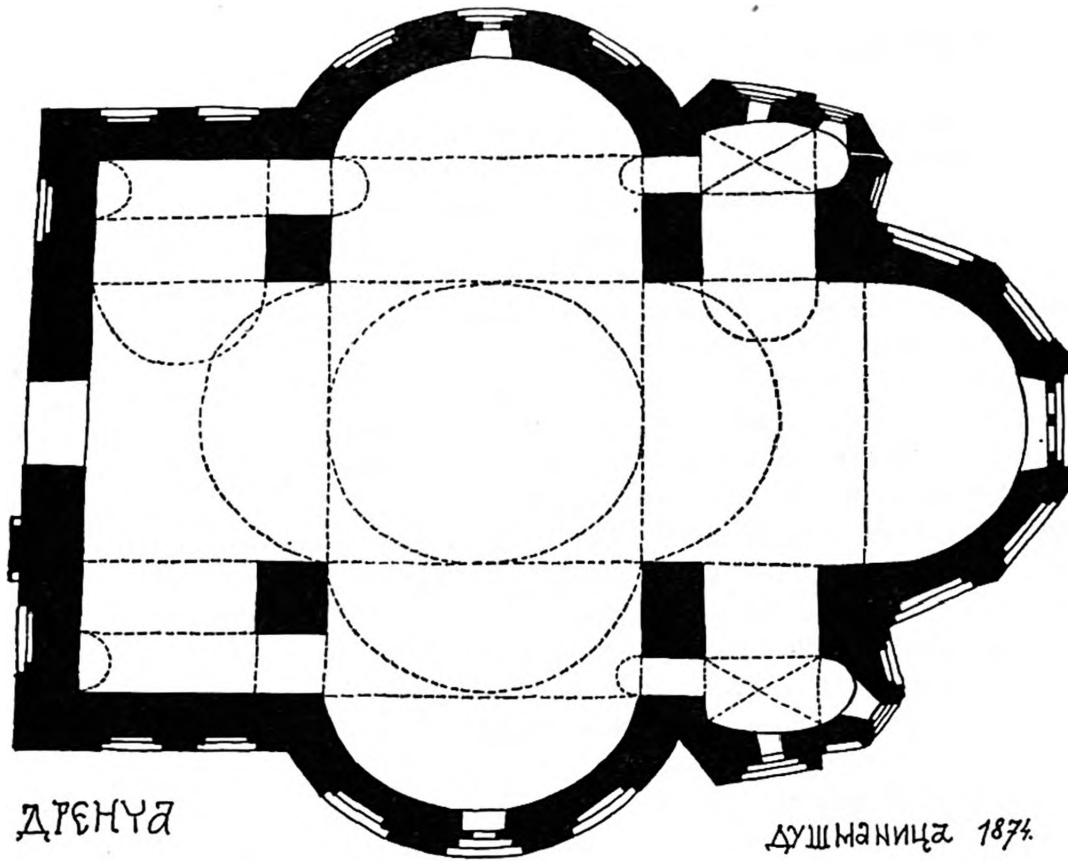
Дакле, Доротејева грађевина у Дренчи је по свој прилици била започета пред сам крај Душановог живота, највероватније између 1350. и 1355. године, у време најјаче активности светогораца на челу са старцем Исаијом. Могла је остати недовршена услед насталог метежа у земљи после Душанове смрти, али је свакако морала бити завршена 1382. године, о чему, уосталом, сведочи и сам документ жичке повеље.

Међутим, везујући се за присутан податак двају различитих стилских изражавања у архитектонском погледу, не би била немогућа и претпоставка да је црква могла настрадати након турских налета после косовске драме, чију је обнову могао извести, између 1390. и 1396. године, сам јеромонах Данило, тада као патријарх српски Данило III.<sup>8</sup>

Врло брза и мутна политичка збивања овога времена сачувана у историјским подацима потпуно одговарају као временски репери и самим културним кретањима у слојевима тадашњег друштва. О томе врло убедљиво сведоче и саме градитељске, стилске и архитектонско ликовне промене, које су врло уочљиве на остацима Дренче. Руке старих протомајстора, извежбане на стил и укусу свога времена, одмење-

<sup>7</sup> Као најближу по времену, готово „на челу моравских споменика“, Б. Стричевић је покушао да постави Вукосављево Св. Богородицу у Лешју, *Хронологија раних споменика моравске школе*, (Старинар V—VI, Београд 1954/55, 116), међутим археолошка ископавања и проучавање остатака архитектуре су демантовали ову могућност (види: Б. Вуловић, *Црква свете Богородице у средњовековној Кулајци*, Зборник за ликовне уметности 8, Нови Сад 1972, 387—398).

<sup>8</sup> Види студију Б. Сп. Радојичића, Гласник СНД, *ibidem*, 33—81.



Црт. 4. Основа грађевине из 1874. године, како ју је видео М. Валтровић (горе) и основа реконструкције (доле)

не су врло брзо мајсторима градитељима зрелог моравског периода. Монах Доротеј и јеромонах Данило су или довршили своју започету ктиторију до 1382. године, што је највероватније, или је она, након турских харања, обновљена после 1390. године, пошто је њен китор Данило потврђен за патријарха.

## АРХИВСКА ГРАБА И САВРЕМЕНА ДОКУМЕНТАЦИЈА

Сви ови подаци сачуваних историјских извора углавном уоквирују настанак Дренче у поменуто временске термине. Међутим, њима је неопходно прикључити и елементе стилских промена на грађевини уз анализу многобројних детаља архитектонске иконографије, који са друге стране и на одређени начин такође сведоче о времену у којем су настали и за које се чврсто везују.

То је период времена који је послужио као прелазна спона између немањихке традиције и нове епохе Лазаревића. Управо је то историјски интервал у којем треба тражити не само трансформацију православља<sup>9</sup> већ и трансформацију савремене културе, архитектуре, архитектонских стилских елемената, па и зидног сликарства. Исто тако потребно је пратити еволуцију појединих иконографских детаља, који су у то време наговештавали промене у стилу, а који су се, за кнеза Лазара и његових наследника, оплодили у нови, пречишћени и оригинални израз у уметности Поморавља.

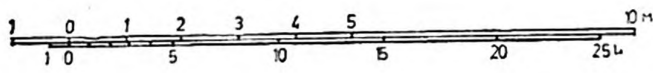
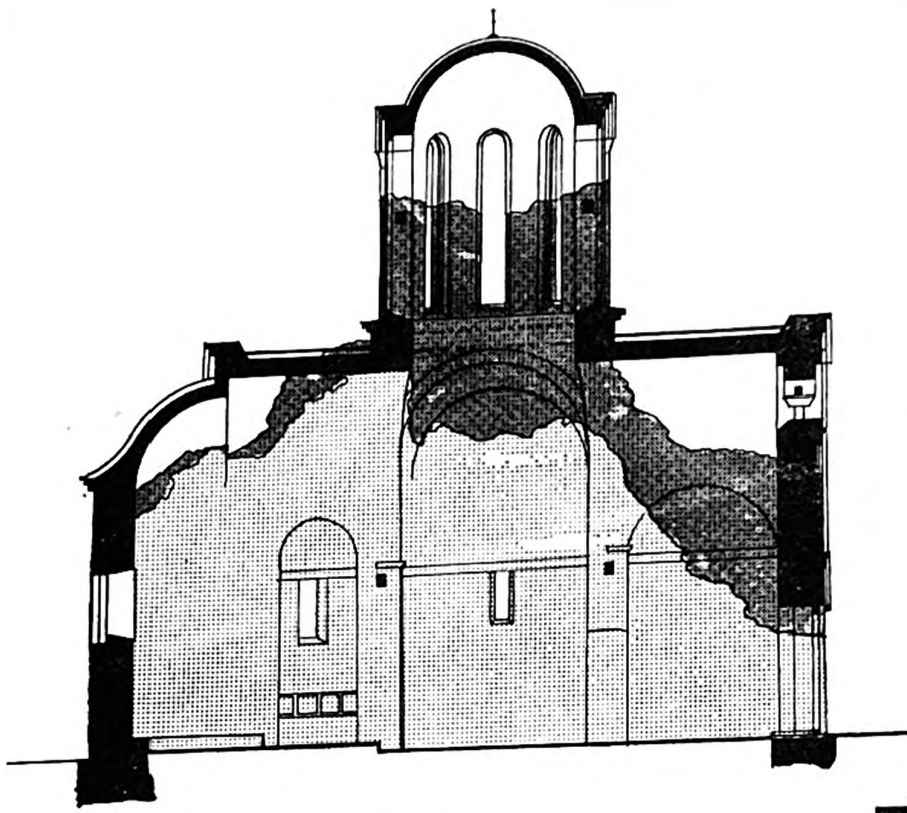
За ближе упознавање архитектонских облика Дренче од нарочитог интереса је сачувана документација М. Валтровића и Д. С. Милутиновића из 1874. године. То су, пре свега, врло прецизни цртежи, у то време виђених остатака грађевине, направљених уназад једног пуног столећа, праћени текстуралним коментарима и релативно добрим запажањима<sup>10</sup> (Цр. 8 и 10).

Савременија документација потиче из 1952. године, а сабрана је за време извођења првих конзерваторских радова.<sup>11</sup> Налази се састоје од драгоцених елемената камене декоративне пластике и полихромних фрагмената са тамбура кубета. Међутим, упоређивањем стања споме-

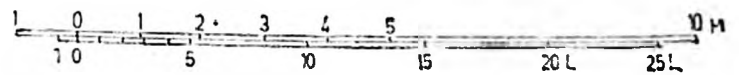
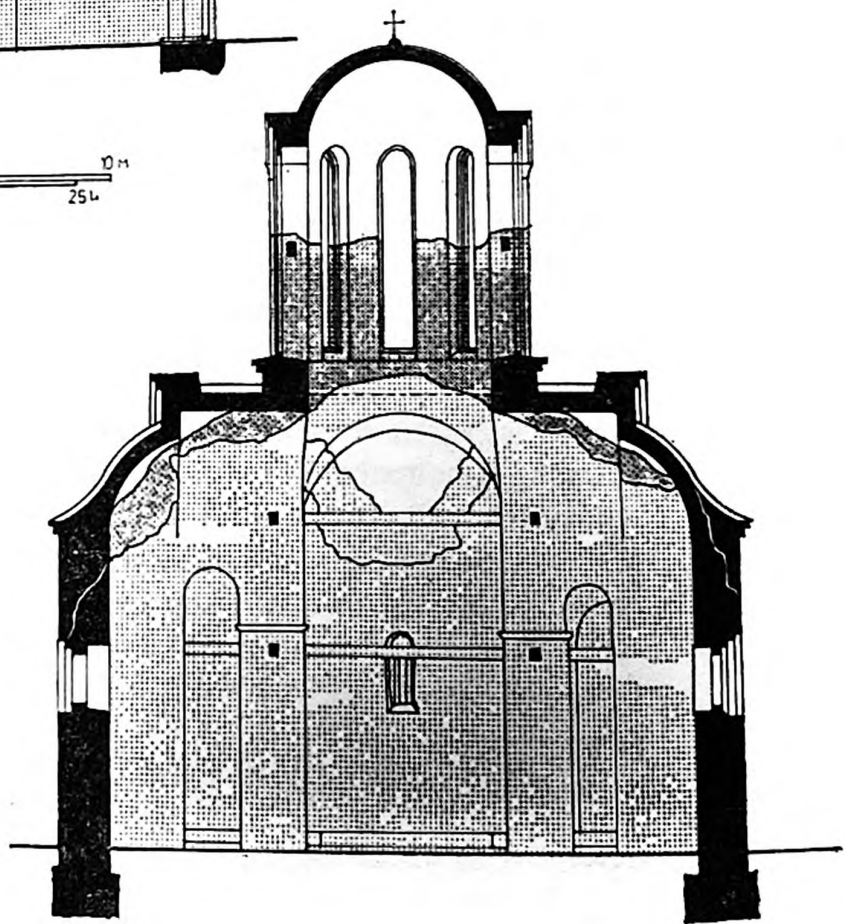
<sup>9</sup> В. Марковић, *Православно монаштво*, Ср. Карловци 1920, 128.

<sup>10</sup> Цртежи и гравире се чувају у збирци Историјског архива СР Србије, а текстови са разним запажањима и описом споменика штампани су у *Српским илустрованим новинама*, Нови Сад 1882, бр. 17, стр. 69 и бр. 23, стр. 173.

<sup>11</sup> Види Б. Вуловић, *Преисторијска керамика у Дренчи*, НИИ, бр. 169 од 28. III 1954; од истог аутора *Конзервација манастира Дренче*, Саопштења I, 1956, стр. 61 и у Зборнику заштите споменика културе, књ. VI—VII, 1957, стр. 227. Овоме треба прикључити и интервенције Завода за заштиту споменика културе у Краљеву, чији приказ је публикован у *Рашка баштина* 1, Краљево 1975. године под Извештај Завода о радовима 1967. и 1971. године.



Црт. 5. Подужни пресек



Црт. 6. Попречни пресек

ника у распону од једнога века добија се катастрофална слика разарачке снаге, коју је на њему оставило време и клима (Цр. 11).

Очигледно је да су подаци двојице претходника, са далеко очуванијим виђењем архитектуре цркве, полазна тачка за разматрање о рестаурацији конструктивних и ликовно-архитектонских облика првобитног споменика.

У поменутој сачуваној документацији из 1874. године М. Валтровић даје стручан и врло инструктиван опис стања грађевине и каже:

„И ако јој патос лежи две стопе испод урвина од срушених сводова и горњих зидова, опет се познаје, да је изнутра била лепих сразмера, да је била висока и витка. И споља су јој подножје са свију страна затрпале које урвине, које нанос од воде са брда на северној страни“.

Затим наставља са врло педантном анализом конструкције и употребљеног материјала:

„Дренча је сазидана од нетесаног и тесаног пешчара и кречњака, од модрог шкриљца, сиге и опеке. Сваком том градиву дато је природом му и конструкцијом одређено место. Сиге је највише било у кубета, шкриљца у сводова, а опека је својом бојом и размештајем конструкцијама и платнима давала промене и живота.

Зидарска је израда уопште добра и брижљива. Каменорезачки посао, који се на другим црквама изнаша у шарама на довратницима и допрозорницима, још није ни по цртежу, ни по техничком извођењу, достигао оне висине до које се попео на цркви крушевачкој и на другим млађим црквама. У камену израђених шара има у Дренче само на прозору, источном, јужном и северном“.

Примећујући на објекту смену стилског изражавања, која се огледа у два градитељским концепцијама, М. Валтровић упозорава да:

„За изучаваоца историје српске црквене архитектуре Дренча је врло интересантан појав, пошто на себи носи белеге прошлог и наступајућег времена у развоју архитектонских облика“,

и објашњава својим следећим запажањима:

„У једним својим знацима Дренча се подудара са црквама из XIV и XV века, као са Лазарицом у Крушевцу, са ман. Руденицом, Велућем, Каленићем и др.; а другим знацима опет опомиње на цркве из ранијег доба. У прве броје се њен просторни распоред и архитектонски склоп у главним својим потезима; у друге, оне три апсиде на источној страни, од којих је средња, највећа, олтарска петострана; а оне друге две много мање, слеве и десне по једна, имају по четири неједнаке стране. Овамо иду и певнице, које су споља и изнутра по



кружној линији изведене. Кубе је стајало на четири озидана ступца, те тако опомиње на Гаваницу, на доцније зидану Манасију и Љубостињу. Пошто паперте није имала Дренча је била потпуно централна грађевина“.

Исте године, Валтровићев савременик Д. С. Милутиновић<sup>12</sup> дао је разматрање о декоративној пластици Дренче. У своме чланку је анализирао сачуване остатке плиткорелефног каменог украса око прозора на трима апсидама, задржавајући се углавном на тумачењу његове симболике, што више користи као материјал за научну расправу.

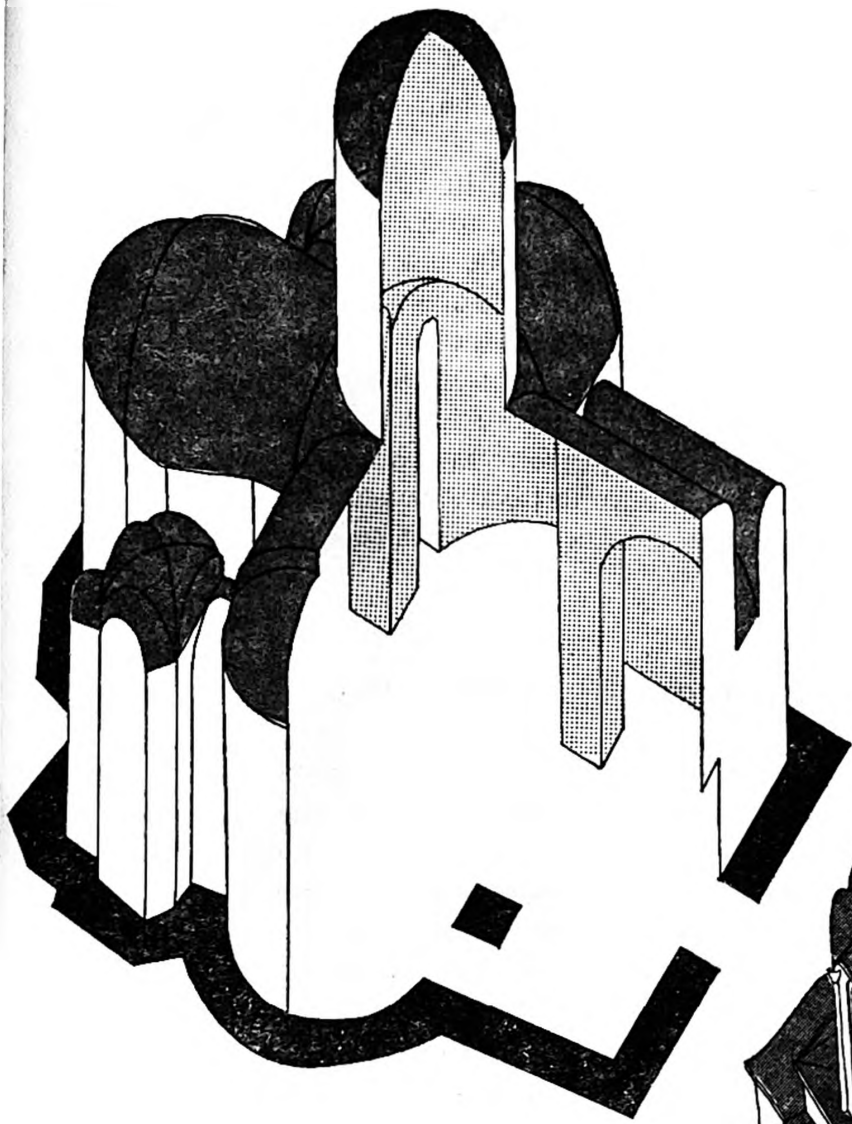
Међутим, оно што претходницима у прошлом столећу није било доступно, то је археолошки материјал извесних архитектонских и декоративних елемената који су пронађени приликом првих конзерваторских и археолошких интервенција обављених 1952. године. То су, углавном, типични примерци зреле моравске камене пластике преплетта, нађени у шуту испред портала наоса, а који заједно са фрагментима колонета и капитела са тамбура грађевине стилски одударају од доњих делова архитектуре Дренче (Цр. 12).

Свакако, најдрагоценији архивски материјал за потпуније сагледавање архитектуре су теренски цртежи и скице М. Валтровића сачињени на објекту 1874. године. Они врло прецизно са мерама у основи и пресецима приказују грађевину, у то време виђену до половине висине тамбура кубета. У сачуваном материјалу као сигурни подаци за реконструкцију служе распоред и пројекције сводних конструкција у основи, а исто тако и пресеци грађевине направљени готово кроз све потребне и карактеристичне делове црквеног објекта. Управо су ово најбитнији елементи, који су несумњиво регистровани стручним оком и пружају веродостојну слику о конструктивним и просторним аутентичним облицима архитектуре.

Исто тако, врло значајне податке о архитектонско ликовној обради и полихромији грађевине пружају и две Валтровићеве гравире. Аутор, на сву срећу, оставио нам је, ради бољег сагледавања просторних облика споменика, једну са погледом са западне стране, а другу са источне (Цр. 8 до 11). И једна и друга направљене су по савременом укусу техничког изражавања, са приказом начина зидања, употребљеног материјала и са врло живом резонанцом полихромних ефеката. Осим тога, на њима је добро виђена, а сразмерно и адекватно уочена иконографско графичка и композициона схема распореда првостепене и другостепене пластике фасада.

Према сачуваној документацији и каснијим истраживањима извршеним у најновије време може се поуздано констатовати да су го-

<sup>12</sup> Д. С. Милутиновић, *Дренча у Србији*, у СИН. 1882, бр. 23, 173.



Црт. 7. Аксонометријски изгледи

тово сви аутентични облици архитектуре првобитне грађевине познати и да се налазе регистровани у сачуваном материјалу.

Очигледно је реч о триконхалном типу основе, чији средишни простор чине четири ступца који су носили централно кубе заједно са пандантифима и полуобличастим сводовима распоређеним у облику крста. Међутим, оно што је необично, и што се аналого повезује са архитектуром на македонском тлу, то су крстообразни сводови над бочним капелама светилишта.<sup>13</sup> Насупрот овима, западни угаони делови покривени су лонгитудиналним полуобличастим сводовима релативно малог распона. Посебно је занимљив случај што је купола заједно са тамбуром, за разлику од употребљеног материјала у доњим деловима грађевине, изведена у либазним редовима сите, која се сменивала са по три реда опеке.<sup>14</sup>

## ДВА СТИЛСКА СХВАТАЊА АРХИТЕКТОНСКИХ ЕЛЕМЕНАТА

Да би се са већом сигурношћу и што тачније приступило реконструкцији првобитних облика архитектуре Дренче неопходно је и упознавање хронологије збивања на споменику од његовог настанка до данас. Таква збивања су увек утицала на коначно формирање његових архитектонских облика. Уочавањем таквих хронолошких промена, које су оставиле трагове на објекту, омогућује се правилнији приступ реставрацији.

Очигледно је, оно што је приметио и М. Валтровић, да су на грађевини присутни два различита стила и две технике грађења, па и две различите технике каменог декоративног украса.

Сигурне индикације за протоморавско стилско изражавање на архитектури Дренче, пре свега, леже у начину грађења, другостепеној пластици фасада и релативно примитивној или, боље речено, наивној каменој пластици на оквирима прозора (Цр. 13).

Углавном данас постојећи сачувани доњи делови грађевине одговарају преморавској техници зидања из времена Стефана Душана и његових феудалаца. Аналогни примери у извођењу сводних конструкција могу се наћи на цркви Љуботена у Скопској Црној гори. План грађевине, техника зидања, а посебно композиција западне фасаде са истуреном архиволтом и пиластрима ношеним на профилисаним каменим конзолама, на уверљиво сличан начин су решавани и код Убошца у селу Мочарама. И док су на Убошцу једва сачувани трагови сводних

<sup>13</sup> На пример са Љуботеном на Скопској Црној гори.

<sup>14</sup> Готово идентичан случај као и на Исајиној цркви Убошцу (Рђавцу) у селу Мочаре код Косовске Каменице.

конструкција, на Љуботену су оне потпуно очуване и примењене на исти начин као и код Дренче. Код ове две последње очигледно је да се у бочним олтарским просторима налазе крстообразни сводови какве не налазимо на другим млађим споменицима Поморавља. Још је занимљивија подударност у извођењу полукалота изнад трију конхи, које су грађене слагањем тесаника између радијално постављених спојница. Тај исти поступак са употребом грубо ломљеног шкриљца примењен је и на осталим сводним конструкцијама. Чињеница је, такође, да је овакав начин пресвођавања сакралних грађевина нашао примену и на првим моравским споменицима, о чему поуздано сведоче манастирска црква Раванице, Сисојева црква и друге, дакле на исти начин и истом техником као на Љуботену, Дренчи и осталим споменицима грађеним половином XIV века.

Преморавском времену и стилу припадају и елементи примењени на ликовној и полихромној обради фасада грађевине. То су у средњој зони око грађевине плитко усечене нише, са правилније притесаним белим кречњаком у алтернацији са опеком, насупрот доњим пуним и масивним деловима зидова изведеним у грубо ломљеном камену (Цр. 8—11). Тек у овој зони, па и изнад ње, опека је спорадично и без неког посебног правила уметана између камена у циљу полихромне живости. На остацима јужне певнице примењен је и остатак декоративног мотива у облику зупчастог венца, који је био повучен у раван фасадног зида, што се врло често примењивало на многим грађевинама у јужним крајевима.

Овоме времену, тј. времену бившег властелина Иваниша, припадају и полукружне — и споља као и изнутра — певничке апсиде, које нису запажене у зрелој епоси Поморавља, а ретке су и на њеном измаку.

Међутим, овим стилским схватањима појединих архитектонских елемената потребно је приписати и врло рудиментарну и наивну, готово лаичку, плиткорезану пластику у камену, која је служила углавном као украс око прозора. Она је у тражењу правог решења моравског израза резана примитивним длетом, често са пуном траком плетерног мотива који се не преплиће, а стилски се најбоље повезује са одговарајућим каменим декором манастира Убошца.

Насупрот овим, очигледно старијим стилским карактеристикама, техници грађења из времена зреле моравске епохе припадају углавном горњи делови Дренче у које се убрајају тамбур са куполом и поједини елементи декоративне обраде на нижим деловима. Купола са тамбуром, виђена оком М. Валтровића и на основу каснијих археолошких налаза, представља типичан модел грађења какав је примењен на Ла-

заревом маузолеју у Раваници или његовој дворској цркви у Крушевцу. Изведена је са правилном и одмереном алтернацијом камена и опеке, занимљиво, на исти начин као што су њихови савременици завршили куполу на цркви манастира Убошца.

Ова два различита поступка грађења на цркви манастира Дренче упозоравају, а могло би се рећи и да сведоче о двама групама мајстора, али и о не тако дугом растојању у времену када се врло брзо мењао и укусу и стилу. То би управо била сигурна потврда која потискује хипотезу, јер убедљиво сведочи да се овај споменик налази између настојања Душановог деспота Иваниша и касније његовог сина Данила.

### ПРЕДЛОГ ПРИМЕНЕ РЕСТАУРАТОРСКОГ ПОСТУПКА

За приступање реституцији остатака манастира Дренче, видели смо, постоје сигурни и конкретни, научно поуздани и веродостојни документи историјске и архивске грађе, као и најновија истраживања, који указују и пружају решење готово за све стилске, ликовне, архитектуралне и конструктивне проблеме. Са друге стране, друштвенополитичке организације и разни културнопросветни фактори Александровца су посебно заинтересовани да се овај драгоцен споменик рестаурира и презентира као споменик средњовековне феудалне културе, који би многе генерације подсећао на историју и културна збивања овог краја.

У погледу на проблем приступа реализацији рестаураторског поступка пружају се две могуће варијанте. Први предлог, у суштини рационалнији, а не мења ни по чему ликовне па ни конструктивне облике првобитне архитектуре, јесте примена савремених армиранобетонских конструкција на деловима који се подвргавају рестаурацији. Други предвиђа рестаураторску методу применом аутентичног материјала, који добрим делом на објекту не би долазио до изражаја, а нарочито на оквирним површинама у простору црквеног ентеријера.

У сваком случају прва варијанта представља истовремено и решавање статичког проблема грађевине. Унутрашњи волумен грађевине, вајан у различитим лучним и сводним конструктивним облицима, прожет арматуром чинио би истовремено солидну корпасту љуску ослоњену на оригиналне остатке грађевине. У таквом случају све унутрашње површине овакве сводне љуске биле би покривене неутралним тоном малтера, за разлику од доњих оригиналних површина које треба истаћи и потенцирати финим фуговањем.

Уз овакву армиранобетонску конструкцију са спољашње стране била би озидана оплата у камену и опеци, тачно према подацима којима се располаже у документацији о којој је напред већ било довољно речи.

Restitutio aut nihil, питање је које врло обавезује. Међутим, то је питање које захтева један од два могућа одговора » р г о « или » с о п т г а «! Разумљиво, неопходно је сабрати све чиниоце који иду уз афирмацију, и оне који иду уз негацију, и тек онда доносити коначан суд, управо наћи меру која се мора на свакоме споменику посебно одређивати.

Пратећи хронологију разарања остатака овог споменика од првог његовог виђења стручним оком ветерана и немара архитеката историчара, од 1874. године, сведоци смо да су време и сурови климат, као највећи непријатељи, управо нарушили његову архитектуру, а и даље рапидно настоје да је угрожавају. Постојећа историјска документација приказује готово до детаља све његове облике. Потребна је само наша савремена техника и стручно образовање архитекте рестауратора да би се оживеле његове културно-историјске и ликовно-архитектонске вредности. Приступајући рестаурацији споменика не би се додало ништа што би било страшно, напротив, њему би требало вратити аутентичне облике и архитектуре и полихромне декорације, и то све у правим сачуваним димензијама.

## АНАЛИЗА ДОСАДАШЊИХ ИСКУСТАВА

Оставимо мало по страни размишљања о проблему рестаурације Дренче и пређимо на објективну анализу досадашњих искустава која се огледају на реализацији разних рестаураторских метода примењиваних на низу споменика у раздобљу између два рата и после ослобођења. Одмах се може уочити да су у првом приступу учињени најделикатнији подухвати. У нашим данима, из претеране опрезности, оријентација службе заштите наклоњена је, углавном, по категорији већим и вредним и мање вредним, али мање осетљивим и по проблему једноставним задацима рестаурације. Ово, разумљиво, одмах намеће и питање узрочника овакве појаве.

Познато је да између два рата није постојао закон о заштити културних добара, а иницијатори, односно инвеститори, били су, углавном, жељни политичке афирмације, кругови владајуће класе или сама црква.<sup>15</sup> Међутим, срећом, захтеве таквих инвеститора су оствари-

<sup>15</sup> Б. Бошковић, *Комисија за чување старих споменика*, Југословенски историски часопис, V год., св. 1—2, 368.

вали и строго подвргавали високом научном и стручном нивоу наши познати научни радници. Њихов допринос у том погледу заслужује највиша признања, а њихова дела стоје као огледна школа будућим генерацијама.

Узмимо, на пример, из великог опуса рестаураторских остварења проф. Б. Бошковића његов први такав приступ на придворној цркви Каленића. Минуциозна, брижљива, максимално научно педантна и методолошки оправдана рестаурација аутентичних облика архитектуре и декоративне пластике. Сви пронађени фрагменти каменог декора враћени су на своје место и врло студиозно допуњени смелим рести-туисаним формама у истом камену пешчару, само различитом по тону. Креативност аутора строго заснована на научним анализама и одличном познавању карактера и суштине моравског мотива, допуштала је да се са минималним подацима врате готово изгубљени облици розета (нпр. на западној и северној фасади нартекса). Исто тако, то исто осећање послужило је, са мало више напора, реконструкцији спољашњег портала са линетом и слободно обрађеном мозаичном фигуром црквеног патрона. У целини Каленић, захваљујући великом и признатом аутору рестаураторског подухвата, стоји као неповређени и најчистији пример ревалоризованог архитектонског дела великих прото-мајстора.

Међутим, упућени на даље анализе рестаураторских захвата, одмах ћемо се суочити са врло одговорном научном савешћу истог аутора на Пећкој патријаршији. На њеним грађевинама су примењене рестаураторске интервенције само тамо где су постојали сигурни и потврђени подаци. Напротив, Данилов ексонартекс са звоником и јужни трем остали су са својим конзерваторски поштованим траговима, који се управо делимично назиру. Овде се аутор радова ограђује од дубиозних и несигурних решења уз пуно поштовање млађих градитељских интервенција из XVI века, као и одговарајућег зидног сликарства. У целини рестаураторски метод примењен на гробним црквама патријараха у Пећи следи као други за себе специфичан пример правилног рестаураторског поступка.

Следећи даље примере рестаураторских подухвата наилазимо на Милутинову Бањску код Косовске Митровице, на којој аутор радова примењује метод ортодоксног пуританистичког поступка према затеченим и од турских адаптација брижљиво очишћеним, оригиналним творевинама Даниловог градитељског генија. Да би контраст био што убедљивији, тробојном полираном мермеру распоређеном на фасадама у облику шаховског поља, аутор помало карикирано супротставља рестауриране делове наоса и нартекса, па и трансепта, доста контраст-

ним материјалом од опеке. Циљ је био обликовати простор у његовим правим димензијама и искрено и што убедљивије одвојити аутентично од савремених интервенција. Свакако да је ово најубедљивији начин одвајања двеју временски различитих интервенција избором различитих материјала. То је заиста искрени, али понављам, и претерано чистунски однос настао, рекло би се, под утицајем романтичарског става према наслеђеном. У сваком случају акција на рестаурацији Бањске ишла је обрнутим путем. Првенствено, било је потребно стрпљиво сакупити растурене делове камене пластике и тесаника уграђених у зидове кућа села Бањске, те допунити осталим археолошким материјалом, па тек онда приступити реституцији. Али при овој акцији су свакако утицали тренутни услови под којима је и прихваћен рад.

Не може се без осврта мимоићи један од најстаријих подухвата ове врсте изведен 1909. године на цркви св. Стефана у Крушевцу. Архитектонске форме и просторно обликовање сажетог триконхоса нису задавали проблем архитекти П. Поповићу после уклањања кровних конструкција и других доградњи за Милошева времена. Међутим, неоправдано инсистирање на рестаурацији каменог пластичног украса у многоме је променило аутентичност скулптоване декорације и пружио могућност за оправдане сумње у оригиналност појединих делова споменика. То су потпуно рестаурисани бифорални отвори нартекса са парапетним плочама, затим портал грађевине, као и неколико прозора и розета на северној фасади. Аутор је пронашао исти мајдан беловодског пешчара, искоришћен у време подизања Лазарице, клесао тврдим длетом сумњиве аналогне мотиве, виђене свакако на хиландарском ексонартексу, који су се до наших дана патинирали и постали нераздвајно везани за оригиналне остатке на грађевини. Очигледно, Каленић, а поготову Бањска, насупрот Лазарици, могу послужити као доследан пример блажег или оштријег става у концепцији хронолошког одвајања.

Не мало, повезан је проблем рестаурације Сопоћана, који су неконтролисано рестаурисани 1927. године, и манастира Градца код Рашке, врло одговорно и стручно рестаурисаног после ослобођења до 1975. године. Код првог споменика са врхунским монументалним сликарством XIII века, типично дубићерским захватом рестаурације армиранобетонских сводних површина, а посебно спољашњим фуговањима у цементном малтеру, допринели су не само промени режима живота фресака, већ су их и директно угрозили. Сличне промене доживљава драгоцени и јединствени у сликаној иконографији живопис манастира Градца. Рестаурација архитектуре враћањем аутентичних облика



учињена је по свим принципима савремене методологије рестаураторског поступка. Међутим, промена режима климатизације у ентеријеру је често смењивана и очигледно и данас присутна. Градачки живопис се деценијама, па и вековима прилагођавао, најпре на отвореном простору без кровне конструкције, затим се поново морао адаптирати при условима делимично покривене грађевине са дрвеном транспарентном конструкцијом кровова, да би се нашао коначно после потпуне рестаурације у новим условима у којима ће боловати све до, надајмо се, последње реадапације.

Не би требало мимоићи рестаураторски метод примењен на Лазаревом маузолеју у Раваници. Оригиначне и живе контуре, тзв. пете фасаде споменика, са разубеном игром кровних површина биле су маскиране под двосливним кровним покривачем 1721. године. Остале фасадне површине су делимично пломбиране кречним малтерима, а добар део пресвучен кречним млеком. Међутим, најважнији проблем конзерваторско-рестаураторских радова је лежао у решавању рањених делова фасада, а посебно плиткорезане украсне камене пластике на којој су с временом местимично отпали обрађени површински слојеви. Такви случајеви, који су били најчешћи на широким архиволтама или фризовима аркада испод кровних венаца апсида, па и на мирним фасадним површинама, решавани су заменом са здравим и чистим одговарајућим блоковима пешчара, и то без подражавања украсног елемента. На тај начин реконструисани су облици другостепене пластике, док је сачувана пластична декорација остала у свему аутентична.

У поратном периоду извршене су, или су још у току, рестаураторске интервенције на низу других капиталних споменика. Међу њима су Богородица Љевишка, Љубостиња, Велуће, Св. Никола у Куршумлији, Студеница, Бурђеви Ступови и низ мањих као Лепенац код Бруса, Сисојевац, Муштуште у близини и Тутићева црква у Призрену, и друге.

После овако најкраћег прегледа рестаураторских подухвата питамо се, можемо ли бирати један од оваквих модела као узорак за решавање, у суштини само сличног, проблема на Дренчи? Да ли уопште постоји рецепт по коме би методологија приступа била заједничка, па макар споменици припадали истој епоси, истоме стилу или истој градитељској техници?

Не, свакако не! И управо у томе и лежи права лепота и привлачност конзерваторског, односно рестаураторског задатка!

При решавању проблема рестаурације Дренче, и поред низа побројаних примера, ниједан случај се не може изабрати као компара-

тивни узорак. Овај споменик, као и остали, имао је своју историју, која је оставила одређене трагове како на њему тако и око њега. Дренча је врло рано запустела и изгубила функцију монашког животног окружја. Изгледа да је страдала пре живописања, послс тога изгледа да није никада обнављана и небригом човека препуштена времену доспела до наших дана одолевајући суровим климатским разарањима.<sup>16</sup> Илустрација стања њене архитектуре сачувана је срећним околностима виђења 1874. године, са готово свим подацима на основу којих би архитекта конзерватор истанчаног слуха и укуса успео оживети генијално дело какво су некада замислили и извели његови мајстори.

Остаје на крају још једном да се упитамо, да ли драгоцене културно-историјске вредности, које је време уклонило са Дренче, треба обновити и предати их будућим генерацијама или не? Или, да ли ћемо сносити одговорност ако је и даље препустимо разарању и повремено негујемо као археолошки локалитет? *Restitutio aut nihil?*

## LES RUINES DU MONASTERE DE DRENČA

BRANISLAV VULOVIC

Pour se faire une idée exacte de l'architecture du monastère de Drenča, il est indispensable de connaître ses fondateurs: le seul despote du temps de Dušan, Ivaniš, ou Dorothee de son nom monacal, et son fils Danilo. Le vieux despote Ivaniš, resté fidèle à la maison du prince Lazare, a vécu très longtemps. Son fils Danilo, fidèle à la loyauté de son père à la maison des Lazarević, devient plus tard le plus grand personnage ecclésiastique de Serbie, lorsqu'il est élu patriarche, et que sous le nom de Danilo II il administre son diocèse de 1390 à 1396.

Leur fondation du monastère de Drenča près d'Aleksandrovac, dans la Župa, a été confirmée par une charte signée par le prince Lazare et par le patriarche Spiridion en 1382 à Žiča. C'est un monument commencé vers la fin de la vie de Dušan et terminé du temps de Lazare. Beaucoup d'éléments de son iconographie architectonique en témoignent. On y distingue deux conceptions artistiques et constructives différentes de ses protomaîtres.

Cependant, l'état dans lequel l'édifice se trouve actuellement est déplorable. L'on dirait que ses restes ne forment aujourd'hui qu'un site de recherches archéologiques médiévales.

<sup>16</sup> Занимљиво је народно предање овога краја које је забележио М. Б. Миљевић (Кнежевина Србија II, 1876, стр. 719). Оно говори да се Дренча звала Душманица, наводно зато што су је још док није била ни завршена „душмани развалили“, и цитира „почесмо и тек што је довршисмо а душмани не дадоше“.

Необично је како у овоме има извесне подударности са налазима сакупљеним приликом истраживања споменика. Наиме, приликом ископавања 1952. године није нађен никакав траг живописа, мада је на то обраћена посебна пажња. Такође, нису још пронађени никакви остаци манастирских грађевина неопходних за смештај монашке обитељи.

En prenant connaissance de la documentation rassemblée en 1874 par deux architectes et chercheurs, M<sup>rs</sup> M. Valtrović et D. S. Milutinović, au sujet de ce monument, nous avons appris des données techniques précises sur ses formes architecturales, la polychromie de ses façades et de sa construction, données qui, après cent ans, ne sont plus visibles sur l'édifice.

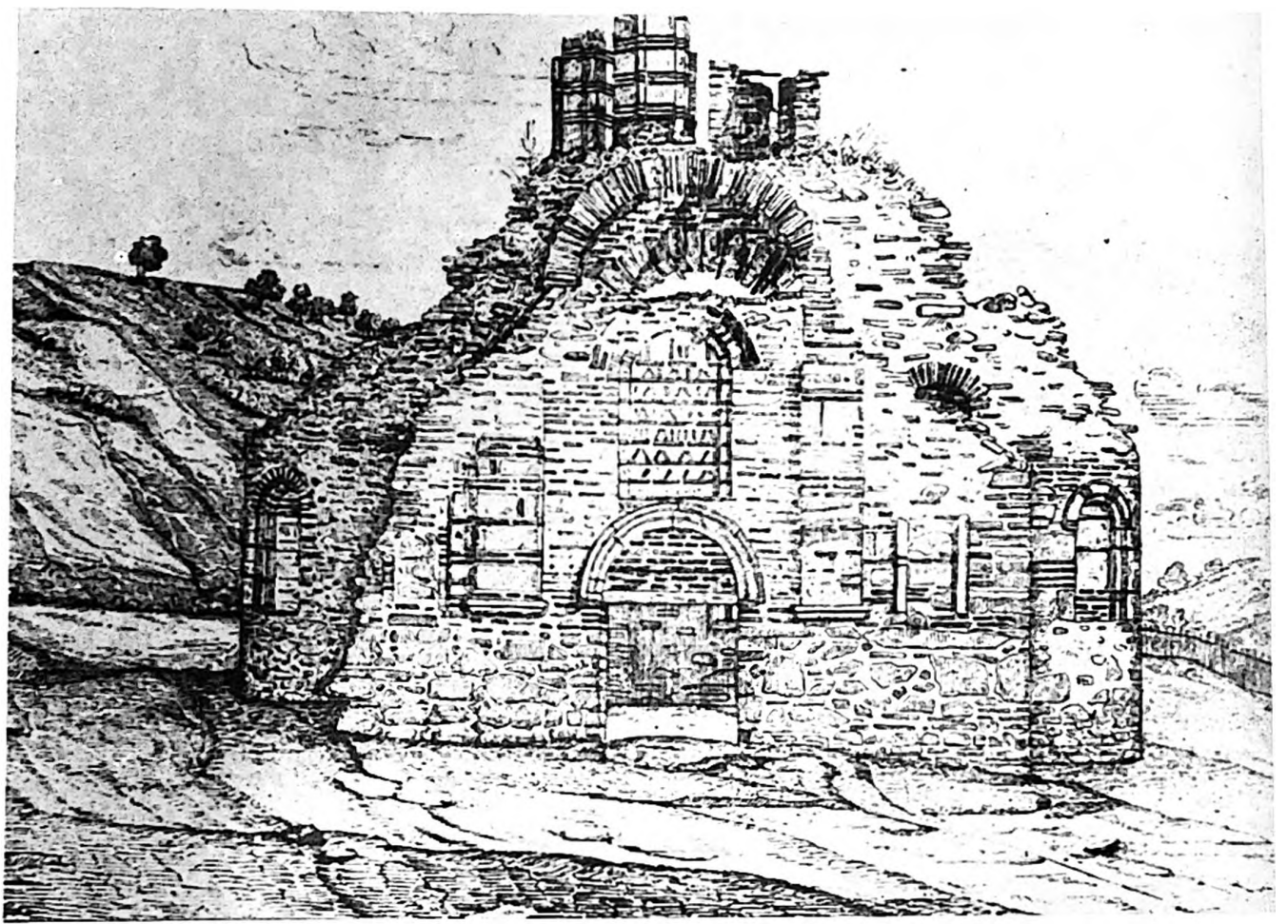
Cette précieuse documentation a été complétée lors de la première conservation entreprise en 1952. C'est alors qu'on a découvert, dans les gravats à l'intérieur et à l'extérieur de l'édifice, des vestiges de décoration plastique en pierre de la plus ancienne époque du style de la Morava, ce qui, joint à la coupole reconstituée dans les dessins de Valtrović, nous prouve avec certitude que le monument avait été exécuté par les maîtres maçons et sculpteurs de la Morava.

L'édifice a été conservé une seconde fois en 1967 et de nouveau en 1971, mais, partageant le sort de la plupart des grands monuments archéologiques dans notre climat, il est encore exposé à l'action néfaste des intempéries.

C'est la raison pour laquelle la question se pose: *restitutio aut nihil?*

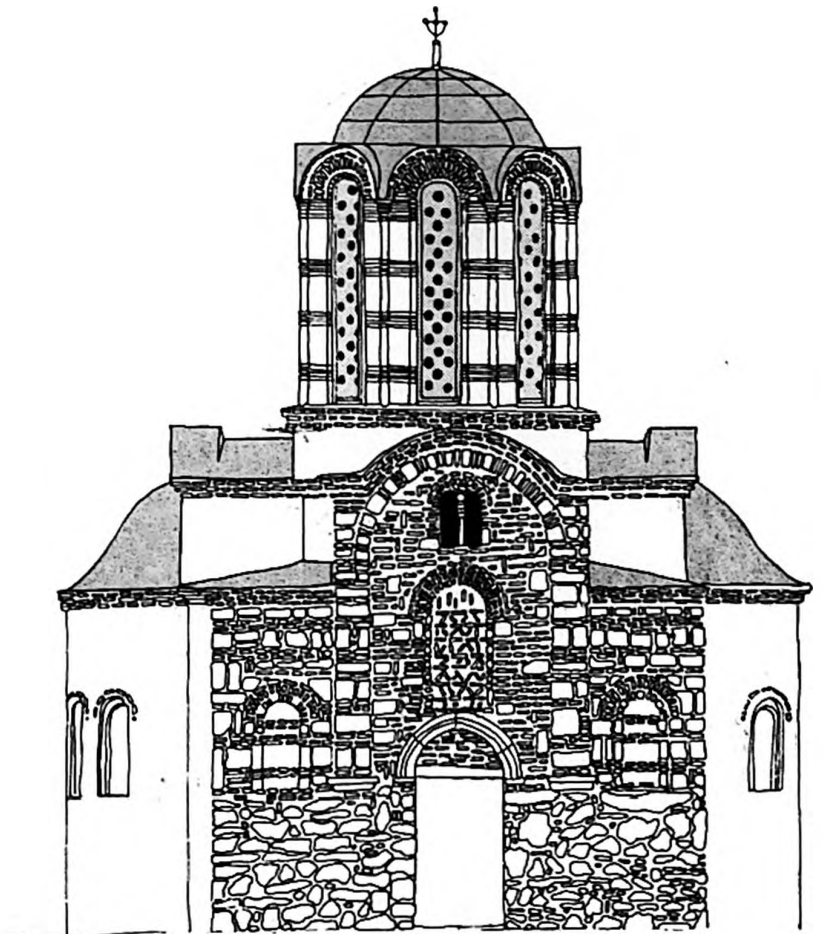
Faut-il continuer à conserver les restes de l'édifice en tant que site archéologique ou entreprendre, sur la foi de nombreuses données techniques certaines, une reconstruction de ses formes architecturales et de son style?

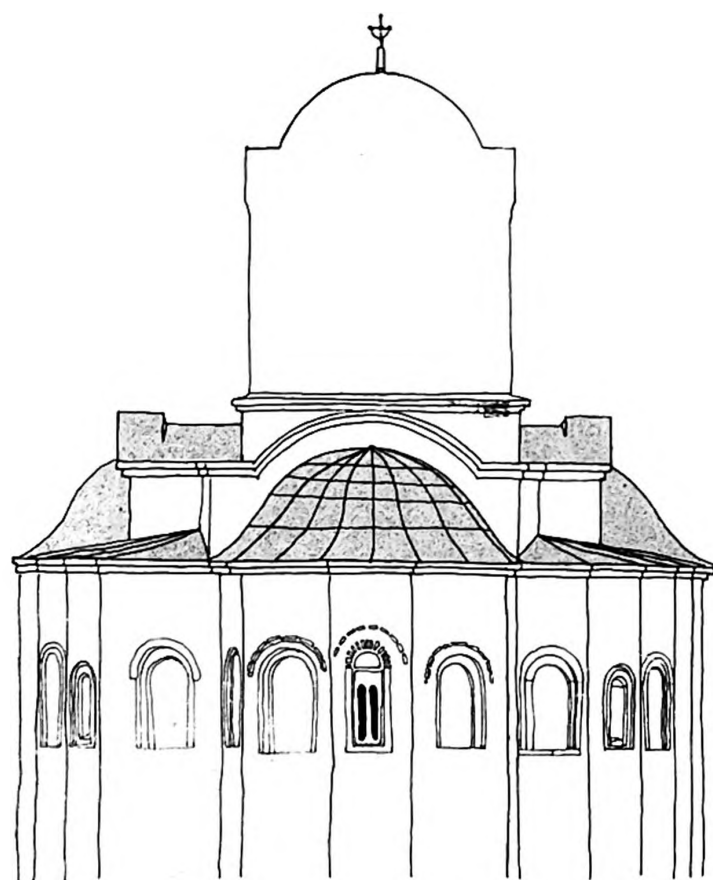
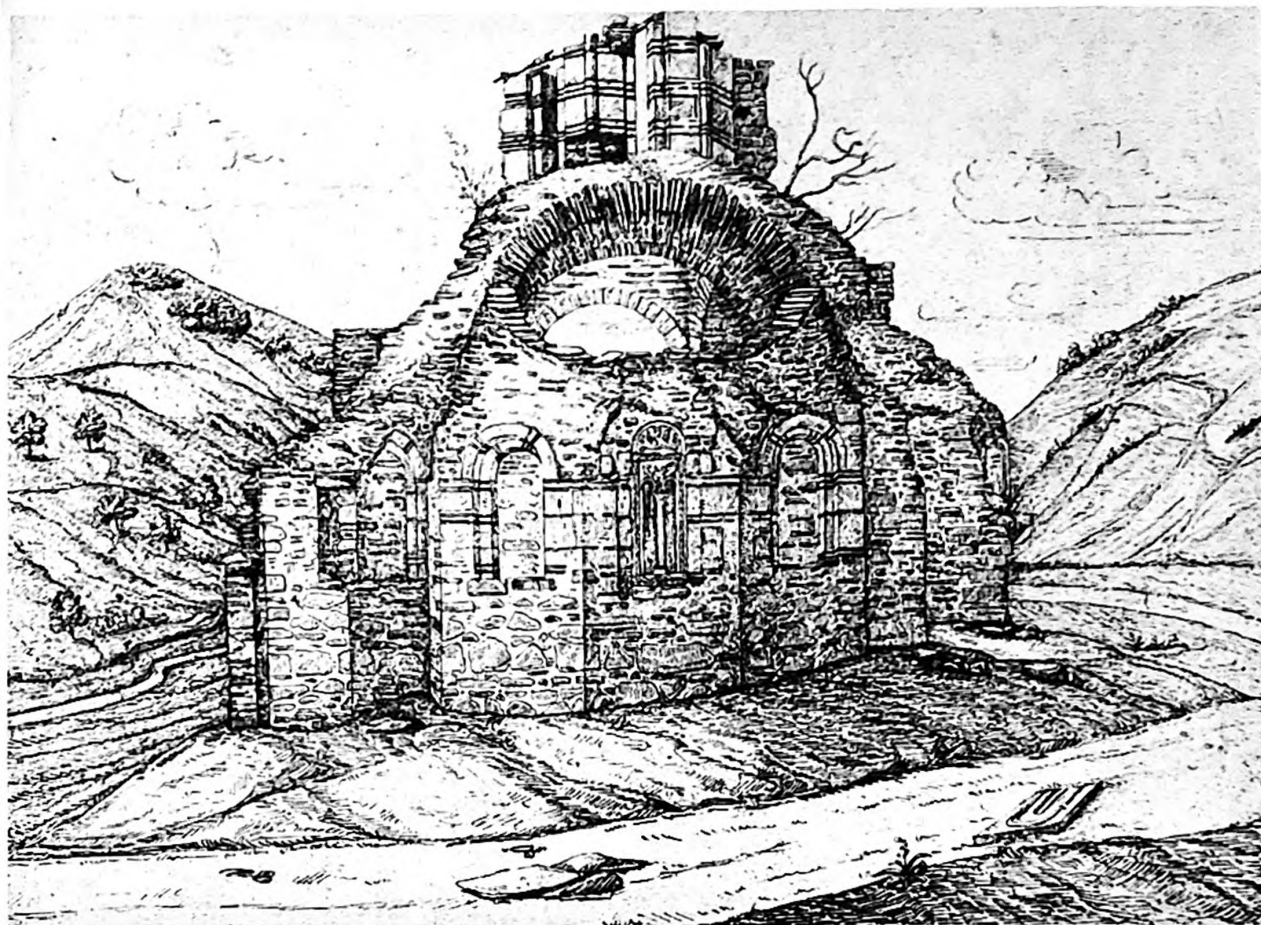
Ne faudrait-il pas se décider à reconstruire le monument dans sa forme primitive, et le léguer ainsi aux générations futures, au lieu de laisser se perdre ses derniers vestiges.



Сл. 8. М. Валтровић, западни изглед, гавира

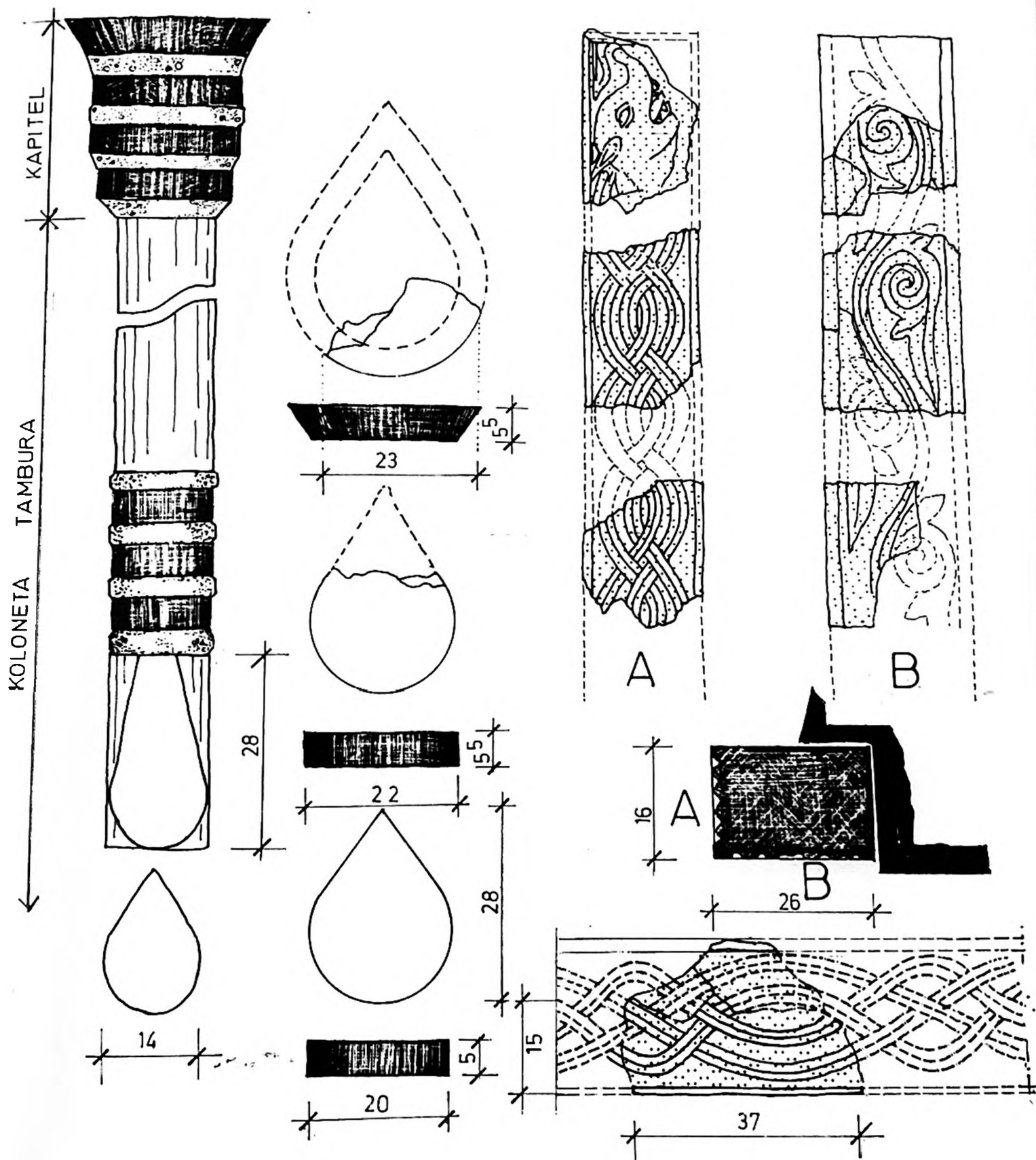
Црт. 9. Реконструкција, западна фасада



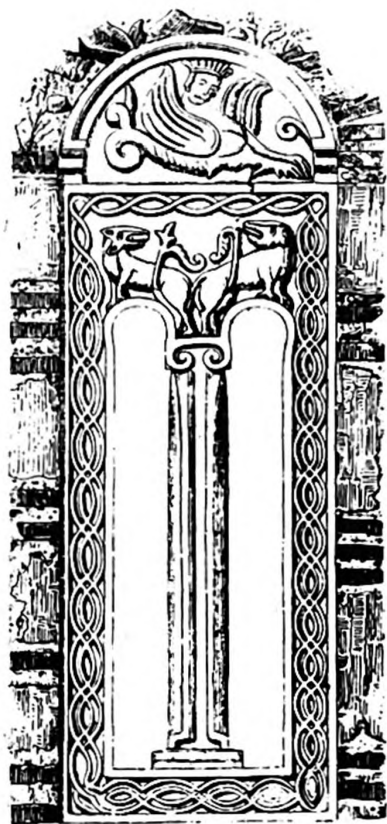


Сл. 10. М. Валтровић, источни изглед, гравира

Црт. 11. Реконструкција, источна фасада



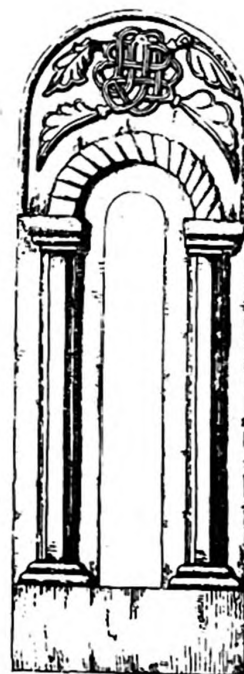
Црт. 12. Пронађени фрагменти моравског плетера, колонета са тамбура и капител



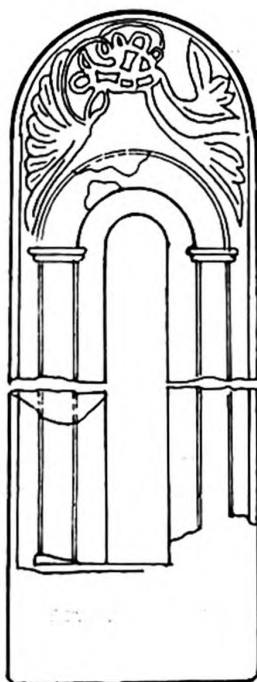
2



1



3



4

Црт. 13. Камена пластика старијег порекла, прозори и архиволта портала. На изради техничких прилога сарађивао је апс. арх. Слободан Вукелић коме се и овом приликом захваљујем.

## Иконостас манастира Црне Реке

Ретки су споменици наше културе и уметности који су упркос своје изузетне привлачности и несумњивог архитектонског и сликарског значаја, толико мало били предмет научног интересовања као што је то случај са манастиром Црном Реком у Ибарском Колашину. Иако је релативно рано ушао у стручну литературу и то захваљујући радозналост и ученом руском истраживачу и конзулу Александру Гилфердингу,<sup>1</sup> доцнији описи манастира, посвећеног св. Арханђелима, претежно заснивани на непоузданим подацима, легендама и народном предању, нису ниуколико дотицали његове битне културно-историјске вредности, а још мање су се задржавали на уметничким својствима очуваних фресака и икона.<sup>2</sup> Напомене о постојању иконостаса сводиле су се на непотпуна обавештења, која су могла само донекле да скрену пажњу истраживача, а никако да им пруже неке одређеније податке. Стога је црноречки манастир са свим својим уметничким садржајима, међу којима је иконостас заузимао видно место, за многе стручњаке и научнике дуго био загонетка. Томе је, поред осталих околности, свакако допринела чињеница што се овај комплекс све доскора налазио у врло неприступачном и беспутном крају.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> А. Гилфердинг, *Путовање по Херцеговини, Босни и Старој Србији* (превод Бранка Чулића), Сарајево 1972, 112—114. У оригиналу: *Поџдка по Герцеговинѣ, Босни и Старој Сербји. Боснiя въ началѣ 1858 года. Записки Императорскаго русскаго географическаго общества. Книжка XIII. издана подъ редакціею А. Ѳ. Гилфердинга. С. Петербургъ 1859.*

<sup>2</sup> С. Вуловић, *Црна Ријека и црноречки манастир св. Петра Коришког*, *Годишњица Николе Чулића XIV*, Београд 1894, 283—288; П. Костић, *Манастир св. Марка с додацима о манастиру Црној Реци и Петру Коришком*, *Годишњица Николе Чулића XXX*, Београд 1911, 229—232.

<sup>3</sup> Недавно је овај споменик постао много приступачнији изградњом дела ибарске магистрале од Косовске Митровице према Рожају и изградњом асфалтног пута Н. Пазар—Рибарићи.



Док су архитектура<sup>4</sup> и фреске<sup>5</sup> овог комплекса у новије време подробно стручно обрађени, иконостас је све до сада остао непроучен. Само је у једној прилици био предмет научног интересовања и то због његових дуборезних вредности.<sup>6</sup> Треба нагласити да све до недавно нису ни постојали објективни услови да се ликовне представе на иконостасу ваљано документују и проуче, јер нису биле очишћене, нити конзервиране.<sup>7</sup>

Иконостас манастира Црне Реке не представља јединствену архитектонску, дуборезну и сликарску целину ни у хронолошком ни у стилском погледу. Чак се и не налази на првобитно одређеном месту, јер је померен нешто напред, где је простор мањи, односно ужи због два пиластра. Отуда је и ужи него што је некада био. Приликом постављања деизисне плоче одсечена су попрсја двају апостола, која се наводно налазе у Сарајеву.<sup>8</sup> На основу данашњег изгледа иконостаса, који је очигледно настао као плод неколико интервенција, могу се уочити следеће сасвим посебне хронолошко-стилске целине: 1. *Крст са Распећем и иконама Богородице и Јована*, 2. *Деизисна плоча*, 3. *Престоне иконе* (Богородица са Христом и Деизис са апостолима и светитељима, које су такође две посебности) и 4. *Царске двери*.

Без обзира на овакву неуједначеност, црноречки иконостас представља изванредно садржајно и необично занимљиво ликовно наслеђе у којем поједине творевине достижу високе уметничке вредности. Штета је што је добар део иконостаса, нарочито његов горњи део, настрадао у једном од пожара, па се стога не могу у потпуности оценити његова стилска својства.<sup>9</sup>

1. *Крст са представом Распећа и бочне иконе Богородице и Јована Богослова* чине у архитектонском и сликарском погледу једну целину, која је настала у време када је црква осликана фрескама. То

<sup>4</sup> М. Вуловић, *Манастир св. Арханђела у Црној Реци*, Зборник за ликовне уметности 4, Нови Сад 1969, 249—259.

<sup>5</sup> С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557—1614*, Нови Сад 1965, 73, 79, 80, 82, 89, 90, 93, 101, 108, 123, 143, 144 и 184; Р. Станић, *Архитектура и зидно сликарство XVI и XVII века*, Нови Пазар и околина (монографија), Београд 1969, 218—223; исти, *Зидно сликарство цркве манастира Црне Реке*, Рашка баштина I, Краљево 1975, 95—129.

<sup>6</sup> М. Ђоровић-Љубинковић, *Средњовековни дуборез у источним областима Југославије*, Београд 1965, 98—99.

<sup>7</sup> Чишћење и конзервацију једног дела иконостаса извршили су сликарни конзерватори Републичког завода за заштиту споменика културе из Београда. Царске двери је очистио и конзервирао Милан Бокић, сликар конзерватор Завода за заштиту споменика културе из Краљева, у сарадњи са Рајком Сикимићем, конзерватором-саветником Републичког завода.

<sup>8</sup> М. Ђоровић-Љубинковић, нав. дело, 99. Наше трагање за овим делом деизисне плоче у Сарајеву није уродило плодом.

<sup>9</sup> У пожару у коме је оштећен део иконостаса, настрадале су и зидне слике у сводним површинама. Уп. Р. Станић, *Зидно сликарство цркве манастира Црне Реке...*, 98.

нам сведочи очувани и тешко читљиви натпис, исписан на греди на коју се ослања подножје крста. Лепим црвеним словима са много лигатура сачињен је текст натписа следеће садржине:

† Изволеніемъ шца и поспешеніемъ (мъ) сїа и савршеніемъ свѣго дѣа си вѣастъвни крстѣ са . . . . . ва лѣо **З** тсѣ **Р** и **Ѡ** мѣа мѣа **К** . . . . . игвмѣна ермѣнха ѣенади . . . . и х(ти)-т(о)ри и тогда в(и)стѣ тѣга велика на хрѣстане при п(а)т(ри)а(р)ху кѣр Іш(а)нѣ при митро(политѣ) кѣр Си(а)вестрѣ, имѣ же имѣ вѣди вечна пам(е)тѣ дмниѣ.<sup>10</sup>

Из натписа се, дакле, види да су крст, а свакако и бочне иконе, настали 1601/2. године при патријарху Јовану<sup>11</sup> и митрополиту Силвестру<sup>12</sup>. Један од ктитора био је црноречки јеромонах Бенадије о коме немамо никаквих података.<sup>13</sup> На жалост, о овом делу иконостаса, о чијем сликању односно изради очувани натпис садржи драгоцене податке, што није случај са другим деловима, данас не можемо поуздано да судимо, особито о његовим сликарским квалитетима. Разлог је пожар који је практично уништио две трећине крста и који је у великој мери оштетио иконе Богородице и св. Јована. Од крста је очуван доњи вертикални крак, на чијој површини су видљиви остаци Христове фигуре из сцене Распећа. Крст је, иначе, постављен на подножје које је обликовано у виду два стилизована змаја. Њих обавијају велики стилизовани орнаменти у облику листова. На простору између змајева, где је била уобичајена иконописна представа, налазе се дуборезни орнаменти у виду три розете. Све три розете, од којих је она у средини највећа, врло су лепо и пажљиво обрађене. Оне се складно уклапају у остали дуборезни репертоар присутан на оштећеном крсту и оквирима бочних икона. Крст је на завршецима својих кракова имао стилизована проширења, а по ободу кракова налазили су се слободни стилизовани орнаменти. По основним одликама црноречки крст је подсећао на дечански.<sup>14</sup>

Иконе са представом Богородице и св. Јована сликане су на једноделној липовој дасци<sup>15</sup>; оне су занимљиво и истоветно дуборезно

<sup>10</sup> Натпис доносимо у мери данашње очуваности и читљивости. Објавила га је М. Ђоровић-Љубинковић, нав. дело 99. Њено читање нешто се разликује од нашег, али не битно. Приликом њеног читања натпис је био вероватно боље очуван, јер данас не постоје речи: саградисмо га братіаміи.

<sup>11</sup> Патријарх Јован био је на престолу српске цркве између 1592. и 1614. Види: Ј. Томчић, *Пећки патријарх Јован и покрет хришћана на Балканском полуострву 1592—1614*, Земун 1903.

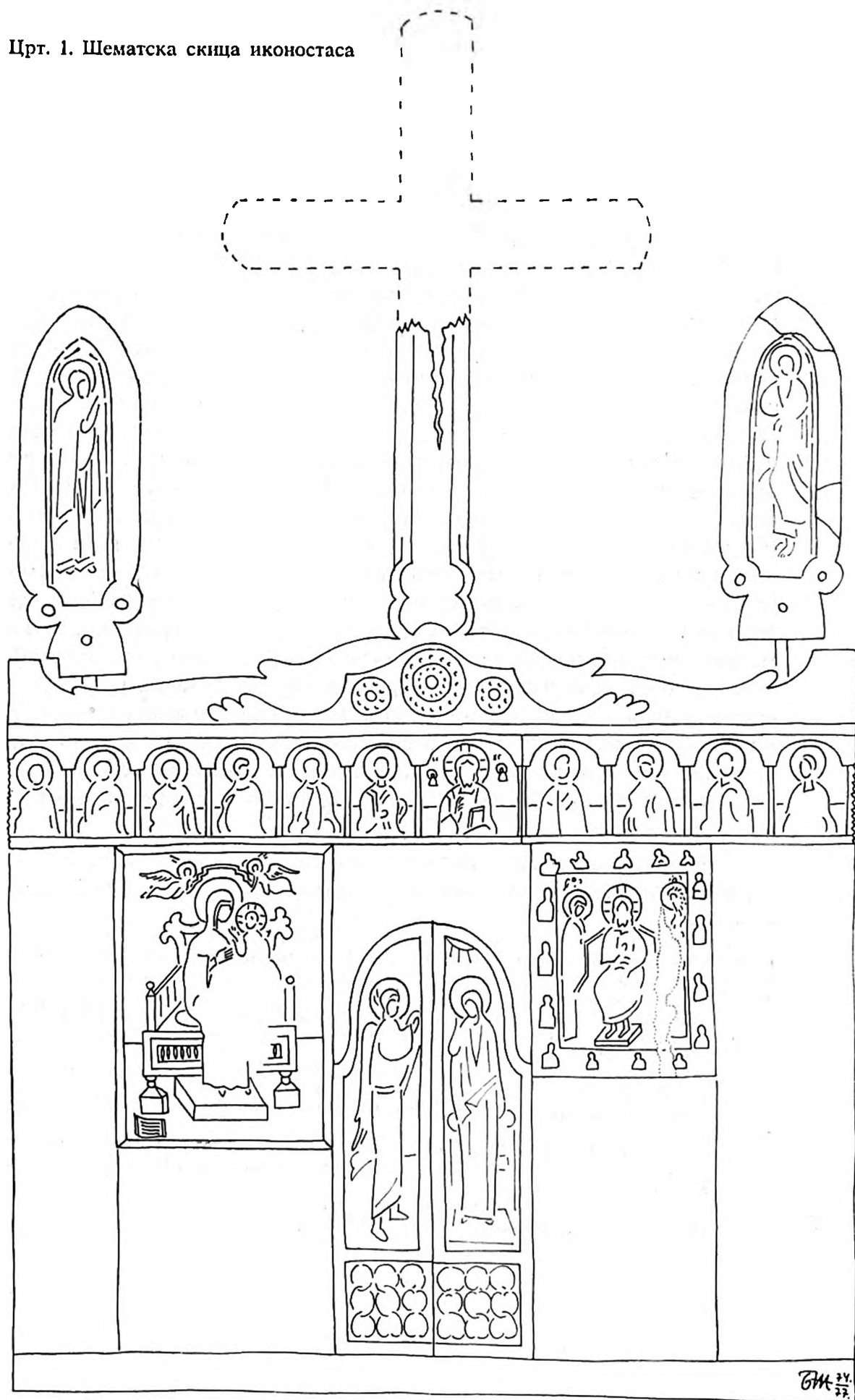
<sup>12</sup> Међу рашким митрополитима спомињу се двојица: Силвестер I 1560 и Силвестер II 1620. Овај који се спомиње у натпису вероватно је Силвестер II. Уп. Р. Грујић, *Рашка епархија*, Народна енциклопедија Ст. Станојевића, III, Загреб 1928, 815.

<sup>13</sup> С обзиром на то да је црква осликана фрескама 1600/1. г., што се дознаје на основу тешко оштећеног натписа, може се претпоставити да је овај јеромонах имао удела у овом подухвату.

<sup>14</sup> М. Ђоровић-Љубинковић, нав. дело, 99.

<sup>15</sup> Крст је такође био израђен од липовог дрвета.

Црт. 1. Шематска скица иконостаса



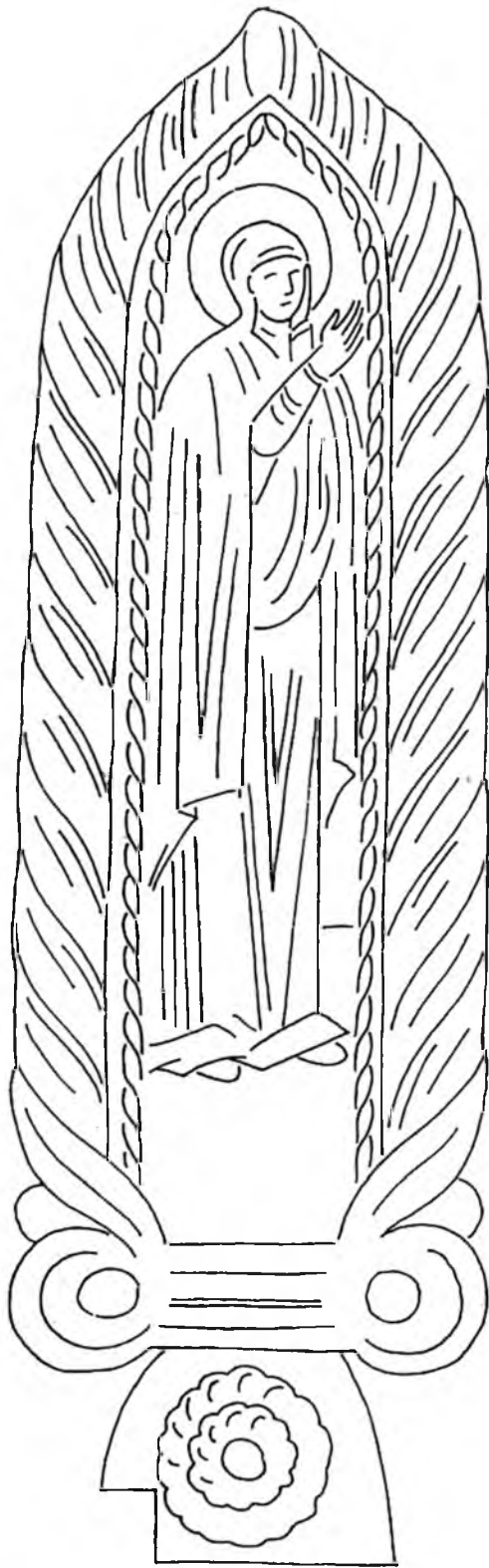
обрађене. При дну се налази поље украшено розетом. На розету се наслања доња страна профилисаног оквира која се завршава са по две перфорације. Вертикалне стране оквира, омеђавајући правоугаону површину, спајају се при врху, чинећи облик посувраћеног лука. На спољашњој ивици резбарена је трака у виду упреденог ужета, док по унутрашњем ободу иде знатно ужа тордирана трака. Дуборезна обрада икона потпуно је истоветно схваћена и изведена као на подножју крста и на самом крсту. Несумњиво су дуборезно дело једног аутора које носи обележја прелазне етапе у развоју иконостаса крајем XVI и почетком XVII века.<sup>16</sup>

Даска на којој је насликана Богородица, дебљине 2 см, постављена је лево од крста. У целости је очувана, али сликана површина (85 × 17 см) јако је настрадала. Богородица је приказана у уобичајеном стојећем ставу окренута према распетом Христу, показујући десном руком према њему. Лева рука скривена је испод мафориона. Одевена је у дугу зелену хаљину изнад које је црвени мафорион. Трагови златне позадине једва су видљиви на подлози од болуса црвене боје. Злато на ореолу доста добро је очувано. Боја је претежно уништена, нарочито у пределу лица тако да се не може разабрати сликарски поступак. Цртеж целе фигуре изведен је угребавањем. Цртеж ода је сигурну руку аутора.

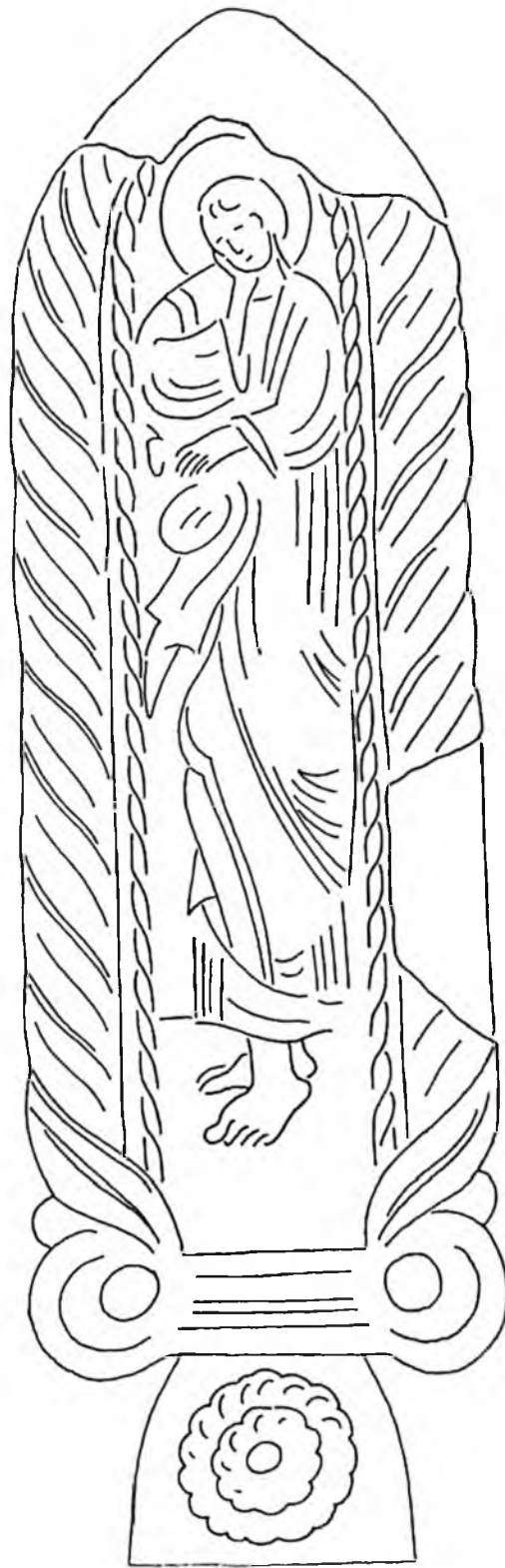
Десно од Христа, на дасци оштећеној при врху, на површини истих димензија, насликана је стојећа фигура св. Јована. На десну шаку наслонио је главу, а левом придржава огртач. По остацима боје закључује се да је био одевен у пурпурни хитон и тамнозелени химатион. Натпис није очуван као ни код Богородице. Бледи остаци инкарната указују на окер и зелени тоналитет. И овде је присутан поступак угребавања цртежа, а од златне позадине преостали су само трагови.

Према преосталом делу Христове фигуре из сцене Распећа на крсту може се установити да је сва три дела ове целине радио један мајстор, о чијим одликама не можемо ништа прецизније да кажемо, јер нам велика оштећеност то не допушта. Па ипак, ваља истаћи да је у питању нешто слабији мајстор од аутора истовремених фресака у цркви, које спадају међу најзначајнија и врло особена сликарска остварења с почетка XVII века на подручју Пећке патријаршије.

2. *Деизисна плоча* чини, као што је наведено, посебну сликарску целину која у стилском погледу нема ништа заједничко са осталим деловима садашњег иконостаса.



Црт. 2. Икона Богородице код крста са Распећем



Црт. 3. Икона с. Јована Богослова код крста са Распећем





потезе плавом и смеђом. Усне, јагодице и чело неупадљиво обележава руменилом.

Изванредна сигурност у цртежу, брижљива и доследна обрада лица и драперија, минуциозност и експресивност у изразу одају руку врло даровитог и искусног иконописца. Занимљива графичка решења у обради ликова, лакоћа и спретност у извођењу орнаментике и општа усклађеност у провођењу сликарског поступка, при чему с подједнаком осетљивошћу и усредсређеношћу обрађује све површине, говори нам о мајстору који је образован на основама врло развијеног иконописачког стила, који се одликовао чистотом и доследношћу схватања.

Негујући декоративни облик са калиграфском обрадом лица, при чему осветљени колорит осећајно и зналачки осмишљава у лепе хармоније пиктуралних вредности, непознати сликар деизисног чина ослања се на искуства старог српског иконописа који је достигао висок ниво уметничке изражајности када је био сасвим далеко од заморних образаца и досадних манира. Свежина и култивисаност обраде ликова, упадљиво настојање да се у оквиру једне целине до краја исликају детаљи по већ утврђеном и доследно спроведеном поступку, указују на сву упућеност и несумњиву способност сликара да измакне опасности шаблонских понављања.

По неким својствима за која се мора рећи да су битне стилске одлике овог дела, може се ући у траг уметничке припадности његовог аутора. По типологији ликова, њиховој уочљивој изражајности, начину обраде, колористичко-цртачкој усклађености и сигурности проналазимо елементе који су врло блиски схватању морачке сликарске радионице.<sup>19</sup> Окосница оваквог запажања почива на уверењу да је црпоречки сликар деизисног чина преузео неке стилске особине истакнутог сликара XVII века који је у стручну литературу ушао под именом Козма.<sup>20</sup>

Прецизан и коректан цртеж, пластична моделација ликова са наглашеним графицизмом мускулатуре, затим педантан и уравнотежен

<sup>19</sup> Појам „Морачке сликарске радионице“ узимамо овде сасвим условно, мислећи у првом реду на дела која су се овде стекла и која је сликао Козма, односно Јован.

<sup>20</sup> У исправност тумачења потписа овог сликара тајном буквицом и који се налази на икони св. Саве и Симеона из 1645. г. у Морачи, први је до извесне мере посумњао С. Петковић (*Зидна декорација параклиса св. Стефана у Морачи из 1642. г.*, Зборник за ликовне уметности 3, Нови Сад 1967, 155). Здраво Кајмаковић (*Георгије Митрофановић*, Сарајево 1977, 355—357) је аргументовано оспорио читање иницијала *ѿѿѿѿ* као Козма, да би у свом чланку *Козма — Јован*, Зборник за ликовне уметности 13, Нови Сад 1977, 99—116, дао уверљиво и широко образложење о томе да је сликар Козма идентичан са Јованом, односно да не постоји сликар под именом Козма, већ да је његово име Јован.





Црт. 4. Плоча са деизисним чином и апостолима

сликарски поступак који минуциозно захвата сваки детаљ без обзира на његову важност у целини слике, орнаментика и начин исписивања слова у насловима — све су то особине које су присутне на овој плочи, а које су давно уочене код сликара који је 40-тих година XVII века у манастиру Морачи оставио добар део свог опуса.<sup>21</sup> Није потребно особито оштро око па да се запази да главне црте овог дела упућују на велику блискост са битним обележјима сликара Козме, односно Јована, који представља водећу уметничку личност у српском сликарству од треће до шесте деценије XVII века. Поред суштинских колористичко-цртачких врлина у прилог оваквог закључка иду и неки додуше општији, али исто тако важни елементи као што је: зелено-цинобер позадина, угравирани цртежи оштрим предметом на кредно-туткалну препаратуру, сигнатуре исписане правилно чистим старосрпским језиком и др.

Ако бисмо са највећом критичношћу покушали да потражимо разлике између аутора деизисне плоче из Црне Реке и изврсног мо-

<sup>21</sup> Сликара Јован је аутор више дела која се налазе у Хиландару (С. Радојчић, *Уметнички споменици Хиландара*, Зборник радова Византолошког института 3, Београд 1955, 177—178 и В. Ј. Бурјић, *Иконе из Југославије*, Београд 1961, 62), у манастиру Никољцу (В. Ј. Бурјић, нав. дело, 62, 125, Т. CVI, CVI), манастиру Пиви (В. Ј. Бурјић, нав. дело, 127, 128, Т. CVIII, CIX, CX, CXI), цркви св. Николе у Челебићима код Фоче (З. Кајмаковић, *Четири иконе из радионице мајстора Козме*, Зборник за ликовне уметности 7, Нови Сад 1971, 259, 268), цркви св. Николе у Подврху (А. Сковран, *Иконостас цркве Светог Николе у Подврху и његов творац*, Зограф 4, Београд 1972, 54—62), Равени (С. Радојчић, *Портрет патријарха Пајсија у Националном музеју у Равени*, Узори и дела старих мајстора, Београд 1975, 283—286). Најзначајнија дела налазе се у манастиру Морачи: фреске у параклису св. Стефана (С. Петковић, *Зидна декорација параклиса св. Стефана у Морачи...*, 154—155), фреске у цркви св. Николе из 1639 (В. Ј. Бурјић, *Иконе из Југославије*, 62), вероватно фреске на западној фасади ове цркве (З. Кајмаковић, *Козма — Јован*, 107), затим репрезентативна икона св. Саве и Симеона (С. Радојчић, *Мајстори старог српског сликарства*, посебна издања САН, књ. ССXXXVI, Београд 1955, 87—88) и мала икона са ликовима св. Саве, Симеона, ктитора морачког Стефана и Кирила Филозофа на једној и са Успењем на другој страни (С. Петковић, *Зидна декорација...*, 154).



рачког сликара око чијег се имена с правом у нашој науци расправља са новим уверљивим аргументима,<sup>22</sup> онда се могу извести следеће претпоставке. На црноречком деизисном чину, упркос лепим и уобичајеним колористичким решењима у многим особеностима типичним за дела морачког мајстора, може се запазити извесна доминација цртачких елемената. Исто тако, уочава се изразита расветљеност боја која је доведена скоро до прозирности. Упоредо са овом цртом неодољив је утисак извесне ведрине и декоративне лакоће.

За директно упоређење може нам послужити деизисни чин из Подврха<sup>23</sup> који се са много разлога приписује Козми, где се поред заједничких одлика сусрећу карактеристике које указују на колористичку пуноћу, сочност и несумњиву снагу и преминацију боје као ликовног средства, што ипак није случај са плочом из Црне Реке. Најзад, вредно је пажње истаћи начин на који је изведен декоративни орнаментални систем на плочи. Он веома подсећа на узор и мотиве који су искоришћени у илуминацијама старих рукописа<sup>24</sup> и графичкој опреми штампаних књига.<sup>25</sup> Кад се, међутим, зна да је морачки сликар илустровао псалтир Гаврила Тројичанина из 1642/43. г. који се данас чува у библиотеци Матице српске у Новом Саду,<sup>26</sup> онда се присуство орнаментике на нашој плочи, изведене на начин на који се то чинило приликом украшавања рукописа, може узети као доказ да је црноречки сликар истовремено био врстан минијатурист. Уосталом, неизбежна је представа, када се посматра ова плоча, да она веома личи на минијатуру, односно да је, почевши од ликова апостола па до ор-

<sup>22</sup> З. Кајмаковић, *Козма — Јован*, 99—116.

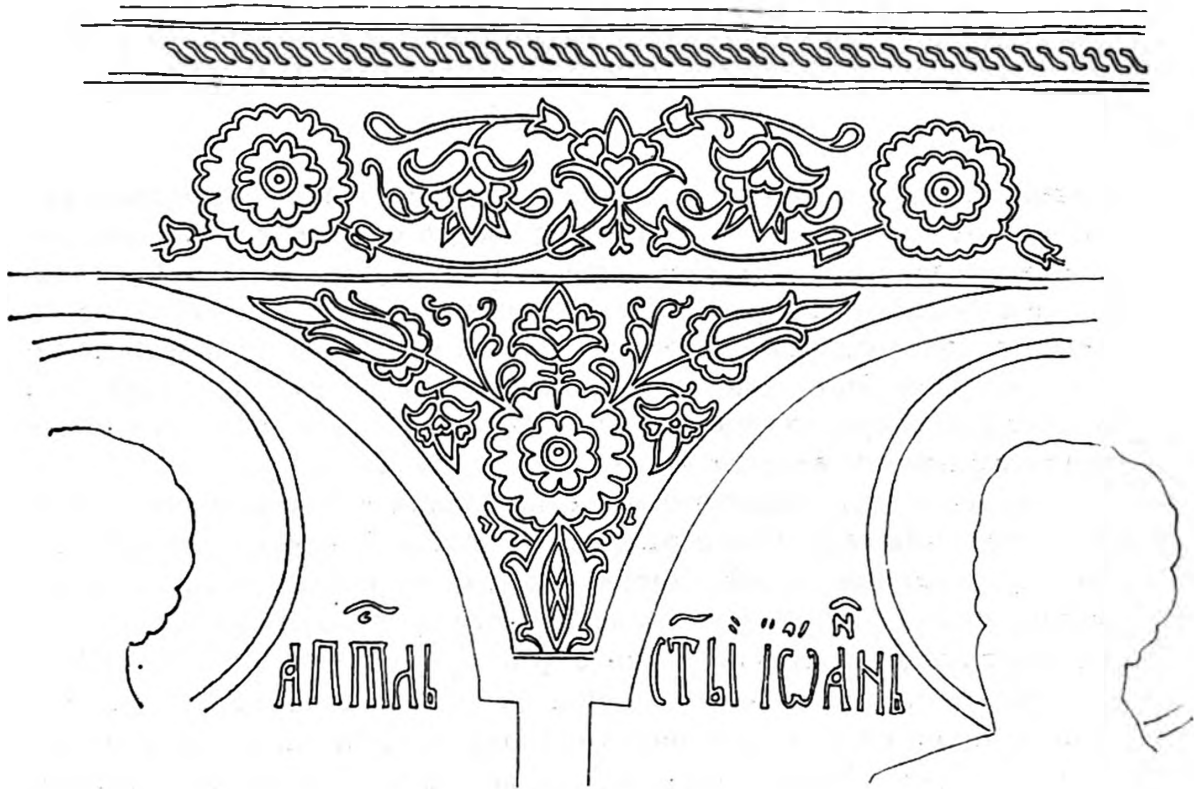
<sup>23</sup> А. Сковран, нав. дело, сл. 4 и 5.

<sup>24</sup> С. Радојчић, *Старе српске минијатуре*, Београд — Научна књига, 1950, Т. XXXVIA.

<sup>25</sup> Д. Медаковић, *Графика српских штампаних књига XV—XVII века*, посебна издања САН, књ. CCCIX, Београд 1958, Т. LXXI.

<sup>26</sup> С. Петковић, *Манастир Света Тројица код Пљеваља*, Београд 1974, 245 94 — 96.

наментике, примењен третман и однос типичан за минијатуристе. Другим речима, ово иконописно остварење у многоне је схваћено као минијатура, па се отуда и може разумети извесна превласт цртежа над бојом, мада је све то дато у једном лепом, култивисаном и стваралачком сликарском складу.



Црт. 5. Детаљ орнамента на деизисној плочи

Сваки покушај да се разреши дилема око атрибуције овог дела потрагом за неким мајстором који је произишао из схватања чувеног морачког уметника води ка занимљивим и доста разложним комбинацијама. Помисао на Андрију Раичевића, за којег се сматра да је био директан следбеник па чак и ученик овог иконописца,<sup>27</sup> не упућује на право решење. Међутим, кад је у питању мајстор Радул, о коме су изречена различита мишљења, али и уверење да је он „Јованов најнепосреднији настављач“,<sup>28</sup> онда ствари стоје сасвим друкчије. Додуше, и један и други мајстор, чија се дела у доброј мери ослањају на концеп-

<sup>27</sup> В. Ј. Бурџ, У потрази за делом сликара Андрије Раичевића, Старине Црне Горе I, Цетиње 1963, 30.

<sup>28</sup> З. Кајмаковић, Георгије Митрофановић, 359.

ције аутора морачких икона и фресака, развили су нека индивидуална и самосвојна својства, која у целини узевши мало имају заједничког са особинама црноречког иконописца. То је посебно случај са Андријом, јер је Радул ипак много више задржао од стваралачких особина свог учитеља, мада га никада није достигао. Није нам познат ни један други мајстор осим Радула, који би припадао кругу уметника непоуздано именованог Козмом, а који би се могао везати за сликара из Црне Реке. Према томе, са доста оправданости верујемо да је или у питању до сад непознато дело Козме тј. Јована, или пак остварење неког од његових врло даровитих и непосредних ученика, а то би свакако био Радул. Јер, мало је вероватно да је наша уметничка баштина овог времена толико неистражена да се лако могу откривати нове и непознате уметничке личности изузетне обдарености и способности. Уверење да смо ушли у траг непознатом делу нашег највећег сликара из половине XVII века — вероватно из неке његове фазе у којој је, израстајући у префињеног и бриљантног колористу,<sup>29</sup> имао прилике за искушење да своје сазревање доказује стваралачким током у коме је било више матица и разноликих струјања које су га привремено носиле — стоји потпуно равноправно са разложном могућношћу да је црноречки Деизис са апостолима сликао до скоро потцењивани Радул. Покушаћемо и једну и другу претпоставку да образложимо.

Навели смо већ да су стилске одлике најмаркантнијих дела мајстора Јована донекле у раскораку са деизисном плочом из Црне Реке. То се посебно односи на разлике у колористичкој обради, али је карактер и дух истоветан као и сам сликарски поступак. Наглашени графицизам на нашем делу у суштини је близак неким друкчије схваћеним Јовановим остварењима. Здравко Кајмаковић<sup>30</sup> је у оправданој тежњи да докаже истоветност сликара Козме и Јована систематизовао сва досадашња сазнања о овом уметнику, установивши да је његова сликарска активност трајала доста дуго — од 1626. до 1663.<sup>31</sup> Ако бисмо покушали да утврдимо када је овај уметник могао да слика плочу из Црне Реке, долазимо до привлачног, али не сасвим сигурног закључка да је то урадио негде на средини своје уметничке активности, тачније око 1643, када је сликао минијатуре које красе псалтир Гаврила Тројичанина.<sup>32</sup> На овакво мишљење наводи нас констатација да је ово остварење рађено са изразитим схватањем минијатуристичке. Не знамо да ли је још који рукопис илуминирао, али да је то добро

<sup>29</sup> В. Ј. Бурџић, *Иконе из Југославије*, 63.

<sup>30</sup> З. Кајмаковић, *Козма — Јован*, 106—107.

<sup>31</sup> Прво његово дело су фреске у припрати манастирске цркве у Пиви око 1626, а последње датовано остварење је портрет патријарха Пајсија из 1663, који се сада налази у Равени.

<sup>32</sup> С. Петковић, *нав. дело*, 95.

радио сведоче минијатуре поменутог псалтира, а да је умео срећно и усклађено да споји искуства иконописца и минијатуристе најбоље би могла да посведочи црноречка деизисна плоча. Разуме се, даља истраживања нашег иконописа и упоредно проучавање украшених рукописа из XVII века потврдиће или оповргнути ово мишљење.

Идеја о могућности Радуловог ауторства деизисног чина у Црној Реци заснива се на директним сличностима између појединих ликова на чину са ликовима на његовим делима. Тако пажљивом посматрачу сигурно неће измаћи чињеница да постоје упадљиве сродности између Христа на црноречком Деизису и Христа на икони протопопа Иваниша и јеромонаха Никифора из Фоче коју је Радул сликао 1689. г.<sup>33</sup> Исто тако, између црноречког Христа и Христа иконе Деизиса са српским светитељима из београдског Народног музеја коју је Радул сликао 1676. г. постоји сличност која у неким појединостима прелази у подударност.<sup>34</sup> Најзад, није занемарљиво запажање да се сличност сусреће и код Христа из иконе Деизис са фризом светитеља из приватне колекције Секулић у Београду.<sup>35</sup> Примењујући метод аналогije, проширује се круг дела која имају заједничког са ликовима на плочи из манастира Црне Реке. Свакако је најзанимљивија и најубедљивија сличност између лика јеванђелисте Луке из Црне Реке и св. Луке на икони „Св. Лука слика икону Богородице“ из манастира Мораче,<sup>36</sup> која се приписује Авесалому Вујичићу.<sup>37</sup> Уколико се прихвати најновије мишљење да је ову икону сликао Радул, онда смо још богатији са доказима да бисмо у овом сликару могли да потражимо аутора црноречког деизисног чина. Сасвим слична сродност може се запазити и на лику св. Луке у другој верзији иконе „Св. Лука слика икону Богородице“ која се данас чува у поменутој збирци Секулић.<sup>38</sup> Она се такође приписује Авесалому Вујичићу, а по претпоставци З. Кајмаковића њен аутор би био мајстор Радул.<sup>39</sup>

Основне тешкоће око коначног прихватања и усвајања претпоставке да је Радул сликао део иконостаса у Црној Реци леже у чиње-

<sup>33</sup> Lj. Којић, *Ikone Bosne i Hercegovine* (каталог изложбе), Sarajevo — Umjetnička galerija, 1967, кат. бр. 12, сл. 2.

<sup>34</sup> Г. Томић-Тривунац, *Икона са представом српских светитеља*, Зборник Народног музеја IV, Београд 1964, сл. 1.

<sup>35</sup> Г. Томић-Тривунац, нав. дело, сл. 5.

<sup>36</sup> *L'art en Yougoslavie de la préhistoire a nos jours* (каталог изложбе), Paris 1971, репродукција на корицама.

<sup>37</sup> Здравко Кајмаковић, *Георгије Митрофановић*, 359, врло основано верује да Авесалом Вујачић није иконописац, већ да је дела која се њему приписују сликао мајстор Радул. На сличност између св. Луке у Црној Реци и Луке на икони у Морачи управо ми је он указао, на чему се најлепше захваљујем.

<sup>38</sup> М. Бајић-Филиповић, *Збирка икона Секулић* (каталог), Београд 1967, 31, Т. III.

<sup>39</sup> З. Кајмаковић, нав. дело, 359.

ници да је црноречки деизисни чин знатно квалитетније дело од Радулових остварења. Овом делу по уметничким вредностима сасвим се приближује морачка икона св. Луке, мада је и икона Исуса Христа из Фоче сличног квалитета.

На Радуловим иконама запажа се поред осталог нека врста „умекшавања“ графицизма, односно преливање чистог потеза у бојене мрље које прелазе у поступак близак маниру односно мртвом шаблону. У црноречком делу сачувао је свежину и чистоту сликарског поступка по коме се на најбољи начин оглашава као доследни ученик мајстора Јована.

Резимирајући све оно што се могло уочити, намеће се закључак да се са подједнаком основаношћу ово дело може приписати и Јовану и Радулу. Можда ће се дилема једног дана разрешити ако се открије неко дело које ће са више података сугерисати опредељење за недвосмисленије и сигурније приписивање ове творевине једном или другом мајстору.

Како је иконостас у Црној Реци настајао од комада из различитог времена и сликарског порекла, врло је тешко рећи да ли је Деизис са апостолима сликан овде, или је донесен однекуд са стране. С обзиром на то да није у питању појединачна икона, већ ипак једна не тако мала иконописна целина, највероватније је да је сликан у манастиру. Манастир Црна Река је имао свој углед и релативно стабилан економски положај, па је био у могућности да ангажује овако солидног мајстора. Високе стилске вредности и добра очуваност овог дела доприносе угледу иконостаса, чији нејединствени организам представља занимљиву скупину лепих иконописних остварења.

3. *Престоне иконе.* — Место некадашњих првобитних престоних икона данас заузимају две стилски и временски сасвим различите творевине које својим посебностима илуструју и документују иконописно стварање времена у којем су настале.

Престона икона *Деизис са апостолима и светитељима* (59×70×4 см) сликан је на дводелној храстовој дасци на врло квалитетно припремљеној основи од гипса. Сликана представа је изведена на двостепеној удубљеној површини. Наиме, на правоугаоној површини у средишњем делу, удубљеној за 1,5 см, насликан је Деизис са два анђела, а на оквирном делу, удубљеном за 0,7 см, представљена су попрсја апостола и светитеља. Ивицу овог оквира ширине 2 см чини испупчени руб који са све четири стране затвара икону.

У централном правоугаоном пољу величине 37 × 48 см на зеленој и златној позадини приказане су следеће личности. У средини на

раскошном окержуту престолу шрафираном златом, на цинобер ја-стуку, са ослоњеним ногама на тамнољубичастом супеданеуму, седи Христ означен са  $\text{ї} \text{ѣ} \text{ѣ}$  *восадержитель*. Десном благосиља, а левом придржава отворено јеванђеље са нечитљивим текстом. Одевен је у кестењасту хитон, златни перибрахсион и зелени химатион. Набори на химатиону наглашени су потезима од злата. У златном ореолу уцртан је црвени крст са иницијалима  $\text{ѡ} \text{ѡ} \text{ѡ}$ . Христов лик је јако оштећен. Лево од Христа је доста добро очувана и јако издужена фигура Богородице ( $\text{мр} \text{дѣ}$ ), насликана у дугој зеленој хаљини са златним оковратником и и порубима на рукавима, преко које је пурпурни мафорнион. Мафорнион је украшен са по једним звездоликим орнаментом на глави и раменима. Богородица је представљена са рукама у ставу молитве. Инкарнат је дат светлим окером преко којег су тамнијим тоновима сликани делови лица. Светле партије сликане су румено-белом, а сенчења изведена тамним окером. Науснице су црвене.

На супротној страни је св. Јован ( $\text{їѡ}$ ) са дугом кестењастом косом која пада по раменима, и са рукама у ставу молитве. Одевен је у тамно-окер доњу и зелену горњу хаљину. Знатан део његове фигуре је оштећен. Инкарнат је обраћен на исти начин као код Богородице. Изнад Богородице је минијатурно попрсје арханђела Михаила ( $\text{м}$ ) који је одевен у смеђу у црвену одећу, а изнад св. Јована је попрсје арханђела Гаврила ( $\text{г}$ ) у црвеној и зеленој одећи. Крила анђела су окер-жута и златна.

Около сцене Деизиса у оквирној траци насликана су попрсја четири светитеља и дванаест апостола. Попрсја светитеља испунила су површину изнад Деизиса. Слева надесно представљена су овим редом:

*Св. Димитрије* ( $\text{С} \text{т} \text{ы} \text{Д} \text{м} \text{и} \text{т} \text{р} \text{ѣ}$ ) приказан као мученик који у десној држи крст, а леву повио у лакту. Одевен је у црвену хаљину са широким декорисаним оковратником и у смеђи огртач.

*Св. Пантелејмон* ( $\text{С} \text{т} \text{ы} \text{П} \text{а} \text{н} \text{т} \text{е} \text{л} \text{е} \text{ѣ}$ ) у зеленој доњој хаљини и црвеном огртачу. У десној држи крст, а у левој кутију са лековима. Упадљива је плетеница по ободу чела.

*Св. Георгије* ( $\text{С} \text{т} \text{ы} \text{Г} \text{е} \text{о} \text{р} \text{г} \text{и} \text{а}$ ) делимично оштећен, вероватно је у десној руци имао крст. Лева је повијена у лакту. Одевен у зелену доњу и црвену горњу хаљину.

*Св. Сава* ( $\text{С} \text{т} \text{ы} \text{С} \text{а} \text{в} \text{а} \text{с} \text{е} \text{р} \text{б} \text{ь} \text{ск} \text{и}$ ) врло добро очуван, а представљен еп фасе у фелону црвеносмеђе боје украшеном црним крстовима. Десном благосиља, а у левој држи затворену књигу са златним корицама украшеним драгуљима.

На левој вертикалној траци, одозго наниже, насликана су попрсја апостола овим редоследом:

*Св. Петар* (Οἱ Πέτρος) десном руком благосиља, а у левој држи свитак са текстом *Петре на...* Носи зелени хитон и смеђе-окер химатион.

*Св. Матеј* (Οἱ Ματθαι) насликан у плавом хитону и маслинастозеленом химатиону како у рукама држи затворено јеванђеље чије су корице украшене бисером и драгуљима.

*Св. Марко* (Οἱ Μαρκο ἀπ'εὶς) у рукама држи отворено јеванђеље са нечитљивим текстом. Одевен је у црвени хитон и зелени химатион.

*Св. Андреја* (Οἱ Ἀνδρεα ἀπ'τοῦ) приказан је како десном руком благосиља, а у левој држи савијен свитак. На себи има зелени хитон и смебекестењасти химатион.

На доњој хоризонталној траци, испод Деизиса, насликана су попрсја четири апостола и то:

*Св. Вартоломеј* (Οἱ Β...τοῦ) у зеленом хитону и цинобер химатиону. У левој руци држи савијен свитак, а десну је повио у лакту.

*Св. Тома* (Οἱ Τομα ἀπ'τοῦ) потпуно уништеног лика, при чему је видљив део свитка који држи у левој руци. Одевен је у смеђи хитон и маслинастозелени химатион.

*Св. Филип* (Οἱ Φιλιπ) је такође са уништеним ликом. На себи има зелени хитон и златножути химатион. Руке су му оштећене.

*Св. Симон* (Οἱ Σιμων ἀπ'τοῦ) представљен је како десном руком благосиља, а у левој држи увијен свитак. Носи зелени хитон и кестењасти химатион.

Десно од Деизиса дуж вертикалне траке, одоздо навише, ниже се ред од четири апостола у овом следу:

*Св. Јаков* (Οἱ Ἰακοῦ ἀπ'τοῦ) у тамнозеленом хитону и мркољубичастом химатиону. Десном руком благосиља, а у левој држи савијен свитак.

*Св. Лука* (Οἱ Λυκα) обучен у зелени хитон и цинобер химатион. У рукама држи затворено јеванђеље са корицама украшеним бисером и драгуљима.

*Св. Јован* (Οἱ Ἰω Βαλοῦ) приказан је као старац са седом косом и брадом и са атрибутима јеванђелисте. У рукама држи затворено јеванђеље са корицама украшеним на уобичајени начин. На себи има зелени хитон и бледољубичасти химатион.

*Св. Павле* (Οἱ Παυλοῦ) представљен је у зеленом хитону и светлољубичастом химатиону како у рукама држи затворено јеванђеље.

Инкарнати лица свих апостола и осталих светитеља истоветно су обрађени. Сликарски поступак се огледа у следећем. На основном тону смеђезутог окера исцртавају се делови лица тамнијим окером. На светле партије лица наноси се бледоружичаст тон, а сасвим светла по-



ља потенцирају се потезима беле. Сенке се означавају основним окер тоном нешто тамније нијансе. Коса и брада као и драперије изводе се сменом светлијих и тамнијих тонова, при чему је сликарска односно колористичка обрада у првом плану. Натписи су исписани црвеним словима. Слова нису нарочито вешто исписана. Цртеж је угравирани на препаратури. Уочавају се недоследно исписани наслови. Када је у питању језик, може се закључити да текстови нису писани чистим српкословенским језиком. Поред местимично употребљених грчких речи као што је скраћени облик од *οαγιος* — *οα*, присутне су речи руске рецензије као *Вослѣдржителъ*.

Икона Деизиса са апостолима и светитељима из Црне Реке представља прилично квалитетан рад. Ослоњена на искуства старог византијско-српског иконописа, ова икона, настала вероватно крајем XVI века, улази у ред оних дела нашег иконописа која показују изразито колористичко осећање и солидну техничку спретност њихових мајстора. Сигурност и коректност у цртежу, чврста моделација ликова, значајка обрада драперија, пригушеност колорита чија скала није особито богата, али вешто усклађена — све су то одлике које упућују на закључак да је анонимни мајстор ове иконе оспособљен у некој од познатијих сликарских радионица. Да није неких језичких недоследности као и употребе грчких речи, не бисмо се много двоумили око закључка о домаћем пореклу овог мајстора и блискости његовог сликарског схватања основним стилским схватањима у оквиру пећке уметничке радионице друге половине XVI столећа. Међутим, подаци ортографске природе збуњују и одводе од помисли да је у питању српски мајстор. Треба се подсетити да, на пример, име Димитрије исписује као *Дмитроъ*, затим *Сѣѣ Петаръ* као *οα Петеръ*, уместо *Филиппъ* - *Филип*<sup>40</sup>, уместо *Всѣдржителъ* - *Вослѣдржителъ* и сл. Ово несумњиво упућује на могућност да је аутор овог дела грчког порекла и да је радећи у нашим крајевима и за српску клијентелу овековечио своје оскудно знање српско-словенског језика, мешајући га са грчким и руским речима. Али, по одликама стила он се у знатној мери везује за схватања пећких мајстора, следећи њихове обрасце у стилском и иконографском погледу.

Открићем овог мајстора долази се до занимљиве претпоставке. Познато је, наиме, да су круг пећких мајстора који су у периоду од 60-их до 80-их година XVI века оставили за собом низ капиталних дела (Пећка припрата — 1561, Милешева — пре 1568, припрата Грачанице — 1570, Св. Никола Дабарски — 1571. и један део живописа у Ломници — око 1580)<sup>40</sup> сачињавали сликари међу којима су били најистак-

<sup>40</sup> С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије*, 133.

нугији Андреја и Лонгин,<sup>41</sup> који су неговали изванредно чист и леп српскословенски језик, без употребе иједне грчке речи.<sup>42</sup> Из овог произлази да су из ове радионице управо потекли сликари Срби. Међутим, наш мајстор из Црне Реке, који по стилским својствима свакако улази у можда нешто шири круг пећких сликара овог времена и чији је развој текао у непосредном додиру са овим мајсторима, пружа нам основ за веровање да је састав ове групе мајстора био хетерогенији и да је обухватао и сликаре чије порекло није било од српског рода. Подробија истраживања дала би сигурно бар делимичан одговор на питање који су то путеви и где им је исходште којим су се кретали уметници страног порекла да нађу посао у релативно срећеним приликама обновљене Пећке патријаршије.

Друга престона икона *Богородица са Христом* (63,5 × 92,5 × 2,5 см) хронолошки и стилски сасвим одудара од колико-толико уједначеног иконостаса који, како смо већ нагласили, не чини јединствену целину. Наиме, ова икона битно се разликује од осталих иконописних представа на иконостасу које су рађене у духу доследног иконографског и стилског схватања XVI и XVII века. Она је производ другог времена и сведочанство друкчијег сликарског концепта.

Представа Богородице са Христом изведена је на дводелној храстовој дасци која је спојена са два кушака, на гипсаној препаратури и зеленој позадини. Профилисани оквир ширине 4,5 см од настанка иконе је њен саставни део. Обојен је златом и црвеном.

Одевена у тамноплаву хаљину са широким златним порубима на рукавима и кармин мафорион испод којег је капа са светло-окер велом, Богородица (ἡ ὁ ἁ) седи на раскошном окерзлатном барокном престолу. Испод ње је зелени јастук, а ноге је ослонила на супеданеум ружичасте боје. На мафориону је видљив по један звездолики бели орнамент на глави и раменима. Његове ивице су украшене златним порубом, а постављен је зеленом тканином. Десном руком показује на малог Христа кога држи у левом наручју. Христос (ἰ ἡ ἁ) десном благосиља, а у левој држи зелену куглу која је готово уништена. Одевен је у смеђи хитон и црвени химатион. Коса му је кратка и кестењаста.

Лево и десно изнад Богородице насликан је по један анђео који држе развијен свитак. Леви анђео је у зеленом хитону и цинобер химатиону. Крила су му мрко-оловне боје. На десном анђелу је кармин хитон.

<sup>41</sup> О Лонгину постоји врло обимна литература из које стичемо подробна сазнања о пећким мајсторима. Њен најисцрпнији преглед види код: З. Кајмаковић, *Зидно сликарство у Босни и Херцеговини*, Сарајево 1971, 175—188.

<sup>42</sup> С. Петковић, нав. дело, 24.

тон и зелени химатион, а крила су исте боје. На свитку беле боје црним словима је исписан следећи текст:

Цвѣте невѣдѣмый радѣиса єдина  
 прозвѣшаа гавлоко, Бл҃говное . Радѣиса  
 рождшаа вл҃говханіе єдинаго цр҃а, радѣиса  
 ненскѣ . . . рачнаа мїрови спасеніе.

Инкарнати лица су обрађени светложутим окером. Сенке су изведене зеленкастим тоновима, а осветљења крем белим потезима. Делови лица (обрве, очне дупље, уста) исцртани су црном бојом. Драперије не прате потпуно логично покрете тела. Цртеж је тврд и доста коректан, мада пропорције нису увек правилне. Колорит је жив и звучан, понешто сиров и неплеменит. Ореоли су испуњени златом са црвеном унутрашњом и белом спољашњом ивицом.

О времену настанка иконе и имену њеног ктитора сазнајемо на основу записа који је на белом свитку исписан црним словима у доњем левом углу иконе. Он гласи:

Сл҃пса се сїа Ікѡна престѣла Б҃цѣ  
 трѣдшмѣ ѣ мздою Іерѡмонаха кѣрѣ  
 Софронїа чернорѣчкагѡ на ѣ ѿ ѿ ѣ  
 гѡ . лета.

Запис нам открива податке да је икона сликана 1798. г. трудом црно-речког јеромонаха Софронија, који се у својству игумана истакао као врло предузимљиви и агилни обновитељ манастирског комплекса.<sup>43</sup>

Ова икона свакако нема већих ликовних вредности, али је занимљива као творевина у духу времена у којем је настала. Рад је непознатог српског мајстора, блиског по схватању познатом зографу Симеону Лазовићу.<sup>44</sup> Настала је „као плод скучених конзервативних сликарских знања . . . у којима се јасно може следити онај процес и напор једног зографа традиционалисте да се прикључи и да спонтано, али наивно прихвати владајуће тековине барокне уметности“.<sup>45</sup>

4. *Царске двери* (142 × 32 × 4 см) чине засебну и најзначајнију уметничку целину иконостаса. Рађене су од липовог дрвета без икаквог дуборезног украса. Крила су без преклопа, само се додирују средњом ивицом. Сликане представе су уоквирене дискретно избоченим

<sup>43</sup> Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи V*, Сремски Карловци 1925, бр. 8774.

<sup>44</sup> О њему види: Р. Станић, *Сликарска делатност Симеона Лазовића у ужичком крају*, Ужички зборник, 2, Т. Ужице 1973, 88—96.

<sup>45</sup> Д. Медаковић, *Манастир Савина — велика црква, ризница, рукописи*, Београд 1978, 54.

рамом за око 3 см од истог дрвета. Рам је позлаћен, а спољне ивице имају црвену бордуру. Доњи део двери у облику два квадрата испуњен је орнаментиком изведеном у облику јагодичастог воћа које уоквирује златна уплетена врежа.

Сцена Благовести (Блговѣстїѣ Бѣѣ) и декорације при дну двери сликане су на туткално-кредној препаратури, на златној позадини испод које је црвени болус. Злато није постављено у листићима, већ је нането четком.

На левом крилу на пољу величине  $102 \times 26,5$  см насликан је арханђео Гаврило (Архѣгъль Гаврѣиль), одевен у дуги црвени хитон, златни перибрахион и зелени, јако набрани химатион. Химатион је оперважен златним рубом са ресама. Крила су мрка са перима извучена златом. Обућа је златна. Коса је кестењастосмеђа дата у увојцима који падају по врату. У коси је трака светлоплаве боје. Десном руком благосиља, а у левој држи жутоцрвени скиптар. Под је зелен.

На супротном крилу, на површини исте величине, насликана је Богородица која стоји на љубичастом супеданеуму испред окер престола шрафираног златом. На седишту престола доле лучно засведеном, а у средини декорисаном правоугаоном решетком, налазе се два јастука — један зелени а други окержути — који су украшени тачкастим и троугластим златним орнаментима и разнобојним драгуљима. Богородица је одевена у тамнозелену дугу хаљину која пада по златној обући. Оковратник и поруби рукава су златно-црвени. Изнад хаљине је пурпурномрки мафорион, украшен звездоликим орнаментима на челу и раменима. Рубови мафориона оивичени су златом са по две ресице у размацима. При дну драперије мафориона налази се широка златна бордура са украсима у виду криптограма. Испод мафориона видљива је тамноплава капа шрафирана златом. Десна рука Богородице извирује из мафориона, а у левој држи кудељу златно-црвене вуне, о којој на златној нити виси ружичасто вретено.

Инкарнати су брижљиво обрађени. Благи и нежни преливи тонова светлог окера, зеленкастог и ружичастог чине овална лица Богородице и анђела изванредно исликаним партијама. Осветљена места испуњена су светлоруменим нијансама, а сенке изведене зеленосмеђим окером. Лице и његови делови исцртани су тамним окером. Усне су црвене.

Детаљ голуба који излеће из сегмента неба са три зрака и златним ореолом врло је пажљиво сликан, тако да делује као посебна минијатура.

Несразмерно дуге и витке фигуре анђела, а особито Богородице, њихове покрете и ставове прате логично и природно исликане драпе-

рије. Широки и сигурни потези, смењивање светлог и тамног, зналачки и меко изведене моделације ликова, једноставна и чисто сликарски схваћена обрада читаве композиције без и једног сувишног детаља — основне су одлике овог дела.

Изостављање архитектуре у позадини и стављање Богородице и анђела у први план иду у прилог њиховој изразитости, а племените и издужене облике фигура са овалним и суптилно обраћеним лицима доприносе извесној поетизацији слике. Отмени, достојанствени и елегантни ставови представљених личности, затим начин на који су схваћени истанчани прелази из светлог у тамно, звучност и једрина тамног колорита и прозрачност светлих тонова казују нам да је даровити сликар ових двери био надахнут и веома упућен у најлепша остварења моравског сликарства. Извесна лиричност и нека једва приметна и потиснута сета на лицу анђела, упућују на сличност са неким ликовима на фрескама ресавске цркве.<sup>46</sup>

Наравно, архаичност као упадљива црта двери, како у њиховом обликовању тако и у начину компоновања иконописних представа, не може нас одвести у недоумицу кад је у питању датовање. Овде је несумњиво реч о делу које не може бити старије од половине XVI века.

Од извесне помоћи може нам бити делимична аналогија са неким дверима које су до сада публиковане. У иконографском па и стилском погледу са црноречким дверима имају понечег заједничког двери из Дечана.<sup>47</sup> Ове двери се датују у XVI век, што је сасвим прихватљиво.<sup>48</sup> По неким општијим цртама може се установити сродност двери из Црне Реке са још једним дверима из богате дечанске ризнице.<sup>49</sup> Време њиховог настанка се везује за исто столеће.<sup>50</sup>

Драгоцену прилику за поређење пружају нам царске двери из цркве св. Николе у Подврху код Бијелог Поља.<sup>51</sup> После чишћења и публиковања са изврсном документацијом<sup>52</sup> указала се могућност да се сагледају не само упадљиве сличности између двери из Подврха и црноречког дела, већ и извесне подударности до детаља. Обрада дрвене подлоге је потпуно истоветна. У доњим квадратним односно правоу-

<sup>46</sup> В. Ј. Бурџић, *Ресава*, Београд — „Југославија“, 1963, сл. 30.

<sup>47</sup> В. Ј. Бурџић, *Иконе из Југославије*, 117, Т. 69. и Л. Мирковић, *Иконе манастира Дечана*, Старине Косова и Метохије, II—III, Приштина 1963, 40, сл. 44.

<sup>48</sup> В. Ј. Бурџић, нав. дело, 117 и Л. Мирковић, нав. дело, 40.

<sup>49</sup> Л. Мирковић, нав. дело, 39, сл. 42.

<sup>50</sup> Л. Мирковић, нав. дело, 39.

<sup>51</sup> На присуство и значајне вредности иконостаса у Подврху у којем двери заузимају једно од најистакнутијих места, прва је указала Аника Сковран, *Црква св. Николе у Подврху код Бијелог Поља*, Старинар, н. с., књ. IX—X/1958—1959, Београд 1959, 360—365.

<sup>52</sup> А. Сковран, *Иконостас цркве светог Николе у Подврху и његов творца*, Зограф, 4, Београд 1972, 54—62, сл. 1.

гаоним пољима испод представе Благовести насликан је декоративни систем који није истоветан по облицима орнамената, али је по карактеру сличан. Богородица и арханђео Гаврило на дверима из Подврха и Црне Реке сликани су по истом предлошку. Њихови ставови и покрети су потпуно подударни. Ситни готово занемарљиви детаљи се само разликују. На пример: престоли пред којима стоје Богородице разликују се у неким појединостима. Исто тако уочавају се извесне разлике у гравирању ореола. Уочљиво је, осим тога, и то да су на црноречким дверима фигуре Богородице и анђела нешто издуженије и виткије, али зато у свему осталом готово једнаке. Значи, у иконографском погледу нема битних разлика. У питању је несумњиво исти образац по коме су обе двери сликане. Са стилског становишта такође се примећују готово зачуђујуће истородности. Начин на који су обрађени инкарнати, драперије и све остале партије, укључујући и истоветност исписивања натписа, указује не само на исти круг мајстора, већ и на њихову идентичност. Задивљујућа очуваност двери из Подврха и изразита пострадаљост двери из Црне Реке, нарочито у колористичком погледу, очигледно причињавају сметње за извођење сасвим сигурног закључка да је у питању исти, по имену непознат мајстор. Сlike на дверима из Подврха остављају утисак контрастније, односно пластичније обрађености, мада је колористичка и цртачка обрада подједнака. Боја је код црноречких двери до знатне мере оштећена у пожару који је у неко непознато доба захватио цео иконостас. Отуда и нешто друкчији утисак који може да заведе. Међутим, пажљивије удубљивање у анализе даје податке који недвосмислено указују на једног те истог мајстора који се представио као сликар изванредних способности.

Питање прецизнијег датовања једних и других двери за сада ће остати отворено. Већ су учињени покушаји са дверима из Подврха. Уочавајући архаичне црте овог дела, Аника Сковран<sup>53</sup> је изрекла претпоставке о томе да су двери рад непознатог домаћег мајстора које су вероватно донете из неке старије цркве „порушене или претворене у цамију и ту склоњене, попут Дивошевог јеванђеља, те је градитељ иконостаса у Подврху полазећи од њих створио нову целину“.<sup>54</sup> Претпоставља да су некада припадале цркви св. Петра у Бијелом Пољу и да њихово датовање остаје отворено док се не нађу потребне паралеле. Што се тиче паралеле, двери из Црне Реке су срећна прилика, али шта вреди кад нам не казују ништа друго осим да су вероватно рад истог непознатог домаћег сликара.

<sup>53</sup> А. Сковран, нав. дело, 61.

<sup>54</sup> Ibidem.

Пишући о неким делима из круга сликара Козме, Здравко Кајмаковић,<sup>55</sup> врсни познавалац уметности турског времена, осврће се на иконостас из Подврха, уочивши да је двери радио непознат и изразито специфичан мајстор за кога верује да потиче из XVII века.

Мислимо да има више разлога за опредељење да двери из Подврха, а самим тим и црноречке, потичу из XVI века и то вероватно после обнове Пећке патријаршије. Иконографске одлике оба дела (одсуство сликане архитектуре у другом плану, па и представа Соломона и Давида), наглашено извлачење фигура у предњи план и друге карактеристике доприносе уверењу о настанку ових двери пре појаве Георгија Митрофановића.

Припадајући најснажнијој струји оног уметничког тока у српским областима после обнове Пећке патријаршије чије су исходиште најбоље традиције старе српске уметности, овај сликар је у свом делу сажео сва најбоља искуства Лонгина, вероватно свог савременика, преузимајући нека својства критске школе и извесне елементе руског иконописа XV и XVI века. Дубља истраживања могла би да разјасне из којег изданка се развио овај даровити сликар, на чија се достигнућа на известан начин ослањао Георгије Митрофановић, а још касније његов ученик сликар Јован, који је превазишао свог учитеља. У сваком случају црноречке двери представљају нам једног сликара, раније познатог по дверима из цркве св. Николе у Подврху, који обогаћује нашу представу о оним уметничким индивидуалностима чије се дело тек сагледава. Можда никада неће бити откривено његово име, али ће наука много добити ако се уђе у траг непознатим радовима овог уметника, чије име долази у сам врх српског сликарског стварања у време турске владавине.<sup>56</sup>

Иконостас манастирске цркве у Црној Реци, заједно са фрескама особених вредности, чини оно уметничко наслеђе које има изузетан значај у проучавању наше сликарске баштине из турских времена. Настајао спонтано, стицајем околности и као последица и одраз специфичних политичких, економских и уметничких прилика, овај иконостас својим разноликим садржајем илуструје уметничка кретања и појаве у раздобљу од преко два века, која се у развоју наше уметности могу означити ако не кључним онда свакако значајним етапама. Четири целине које свака за себе чини занимљиво иконописно остварење улазе у један доста хетероген састав који се овде формирао у до-

<sup>55</sup> З. Кајмаковић, *Четири иконе из радионице мајстора Козме...*, 268, сл. 12 (види текст легенде уз наведену слику).

<sup>56</sup> Црноречке двери су вероватно најстарији део иконостаса. Оне су сликане у манастиру заједно са још неким иконама, можда престоним, али до данас нису очуване.

ста дугом временском распону као доказ виталности и разноликости уметничког схватања. Деизисна плоча и царске двери, иако недатоване, али са покушајем основане атрибуције, по стилским вредностима улазе међу најзначајније творевине свог времена. Крст са Распећем и бочним иконама из 1601/2. године због велике пострадалости у пожару не пружа довољно података за исцрпнију и подробнију анализу, али су несумњиво солидно дело нашег иконописа и дубореза са самог почетка XVII века. Престона икона „Деизис са апостолима и светитељима“ — дело непознатог мајстора блиског пећким мајсторима друге половине XVI века, обогаћује садржај иконостаса и истовремено наша сазнања о разуђености уметничких токова овог времена. Икона „Богородица са Христом“ која хронолошки и стилски сасвим излази из основног оквира иконостаса, сугерише она стилска схватања која су већ преовладала крајем XVIII века и која показују сву немоћ креативног прилагођавања.<sup>57</sup>

## L'ICONOSTASE DU MONASTÈRE DE CRNA REKA

RADOMIR STANIĆ

L'iconostase du monastère de Crna Reka à Ibarski Kolašin, au sud-ouest de la Serbie, est un ensemble indivisible du point de vue de son architecture, de sa sculpture sur bois et de sa peinture. Elle a été exécutée à des époques différentes et par divers artistes, si bien que par sa chronologie et par son style elle ne saurait être uniforme.

Elle se compose de quatre ensembles distincts: 1<sup>o</sup> La croix ornée d'un crucifix et de deux icônes latérales de la Vierge et de St Jean le théologien; 2<sup>o</sup> le grand tableau avec l'acte de la Déisis et les apôtres; 3<sup>o</sup> les icônes trônantes et 4<sup>o</sup> la porte royale.

La croix avec le crucifix et les icônes de la Vierge et de St. Jean ont été peints en 1601/1602, comme nous l'apprend l'inscription conservée sur la poutre qui soutient la croix. Cette partie de l'iconostase a été victime d'un incendie si bien que l'on ne peut pas juger avec certitude de ses valeurs artistiques et autres.

L'acte de la Déisis avec les apôtres n'est pas conservé en entier, étant donné qu'une de ses parties, sur laquelle figuraient les bustes de deux apôtres, a été emportée à Sarajevo. La représentation de la Déisis et des apôtres est exécutée dans l'esprit des conceptions du fameux peintre serbe de la troisième ou quatrième décennie du XVII<sup>e</sup> siècle qui semble être entré par erreur dans la littérature spécialisée sous le nom de Kozma. Cet artiste est en réalité

<sup>57</sup> Цртеже иконостаса и икона израдио је Бранислав Живковић, конзерватор-саветник Републичког завода за заштиту споменика културе из Београда. Фотографске снимке икона направио је Живорад Терзић, сарадник Завода из Краљева. Користим прилику да им се најсрдачније захвалим.



identique au peintre Jean. Des analyses plus approfondies suggèrent que cette oeuvre aurait pu être exécutée justement par ce peintre, ou bien par maître Radul, son disciple et élève. Malheureusement nous ne disposons pas de données certaines ni d'éléments qui nous permettraient d'attribuer cette oeuvre avec certitude à l'un ou à l'autre de ces maîtres.

Les icônes trônantes initiales n'ont pas été conservées. Nous voyons aujourd'hui sur l'iconostase deux icônes trônantes qui diffèrent complètement par leur chronologie et par leur style. L'icône de la «Déisis avec les apôtres et les saints» est l'oeuvre d'un bon peintre inconnu, probablement d'origine grecque, qui travaillait dans l'esprit des artistes de Peć de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle.

L'icône «La Vierge à l'Enfant», peinte en 1798, comme on le voit de l'inscription qu'elle a conservée, par sa conception fondamentale est proche de celle de Siméon Lazarévić, peintre d'icônes réputé à l'époque.

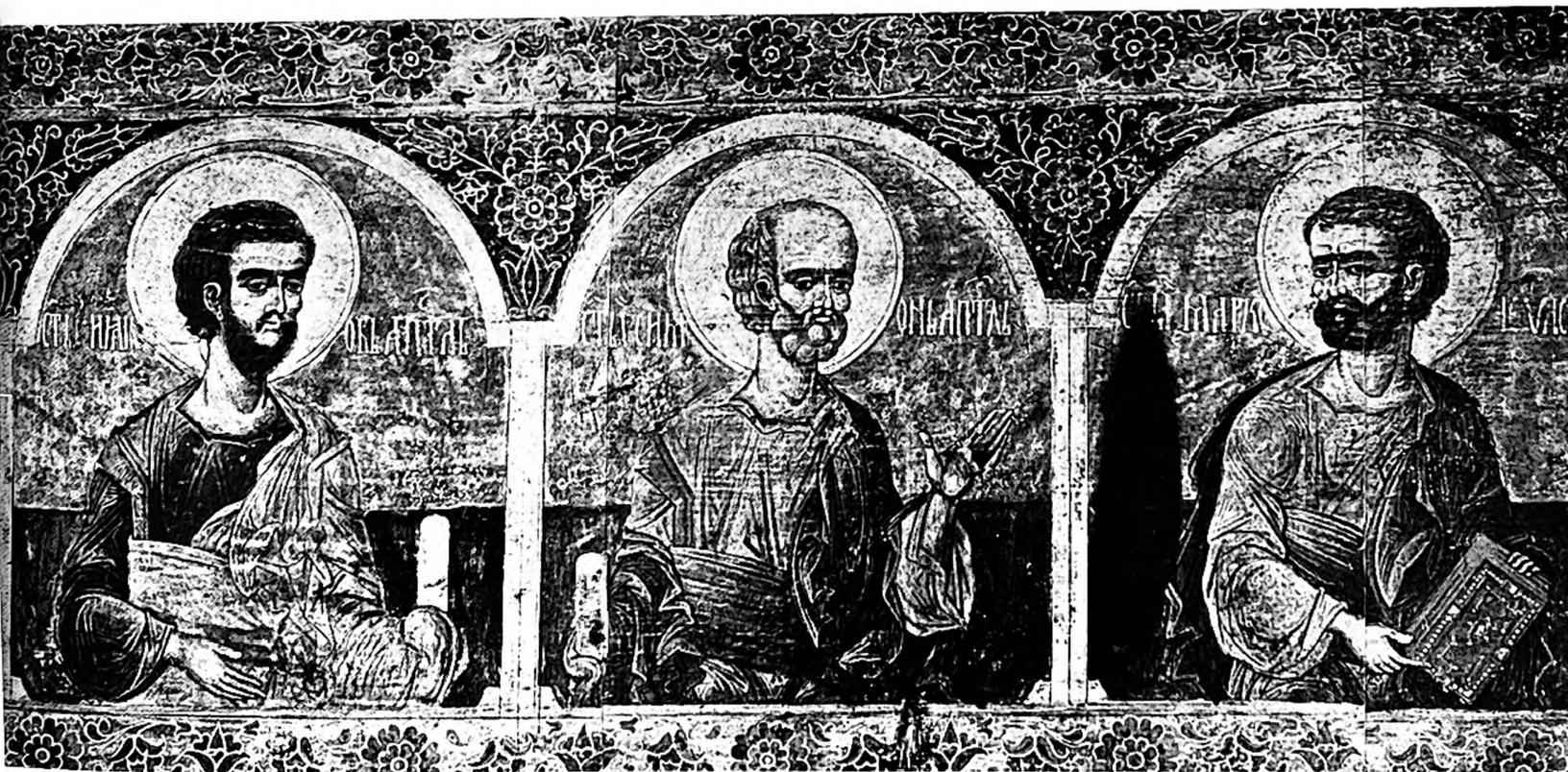
La porte royale est sans aucun doute la partie de l'iconostase qui a la plus grande valeur. Elle est l'oeuvre d'un artiste inconnu remarquablement doué de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. Du point de vue de son iconographie et de son style cette porte royale ressemble beaucoup à celle de St. Nicolas à Podvrh, près de Bijelo Polje.

La valeur de l'iconostase du monastère de Crna Reka ne consiste pas seulement dans sa qualité intégrale, mais aussi dans son importance exceptionnelle pour l'histoire de notre peinture au temps de la domination ottomane. Telle que nous la voyons aujourd'hui, elle a été exécutée entre la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle et la fin du XVIII<sup>e</sup>. Cette iconostase nous permet de mieux connaître et étudier quelques phénomènes très intéressants de l'évolution de la peinture d'icônes à cette époque.



Сл. 1. Деизисни чин са апостолима, детаљ: Св. Тома

Сл. 2. Деизисни чин са апостолима, детаљ: Св. Јаков, Св. Симон и Св. Марко





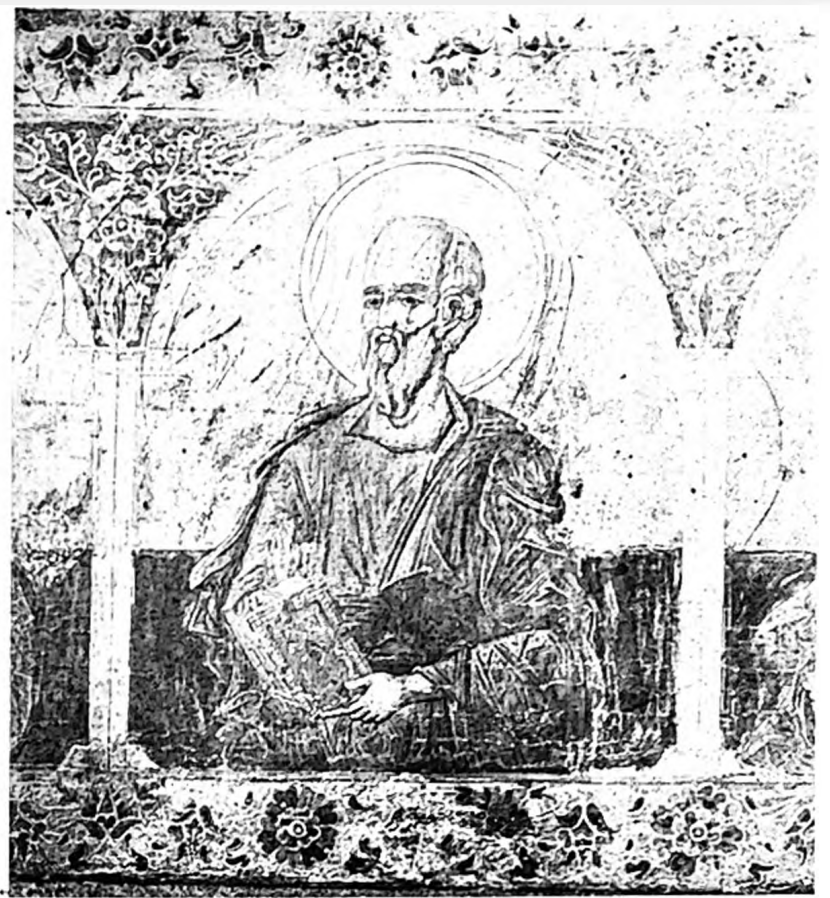
Сл. 3. Дензисни чини са апостолима, детаљ:  
Св. Матеј

Сл. 4. Дензисни чини са апостолима, детаљ: Св. Петар, Исус Христос, Богородица и Св. Јован



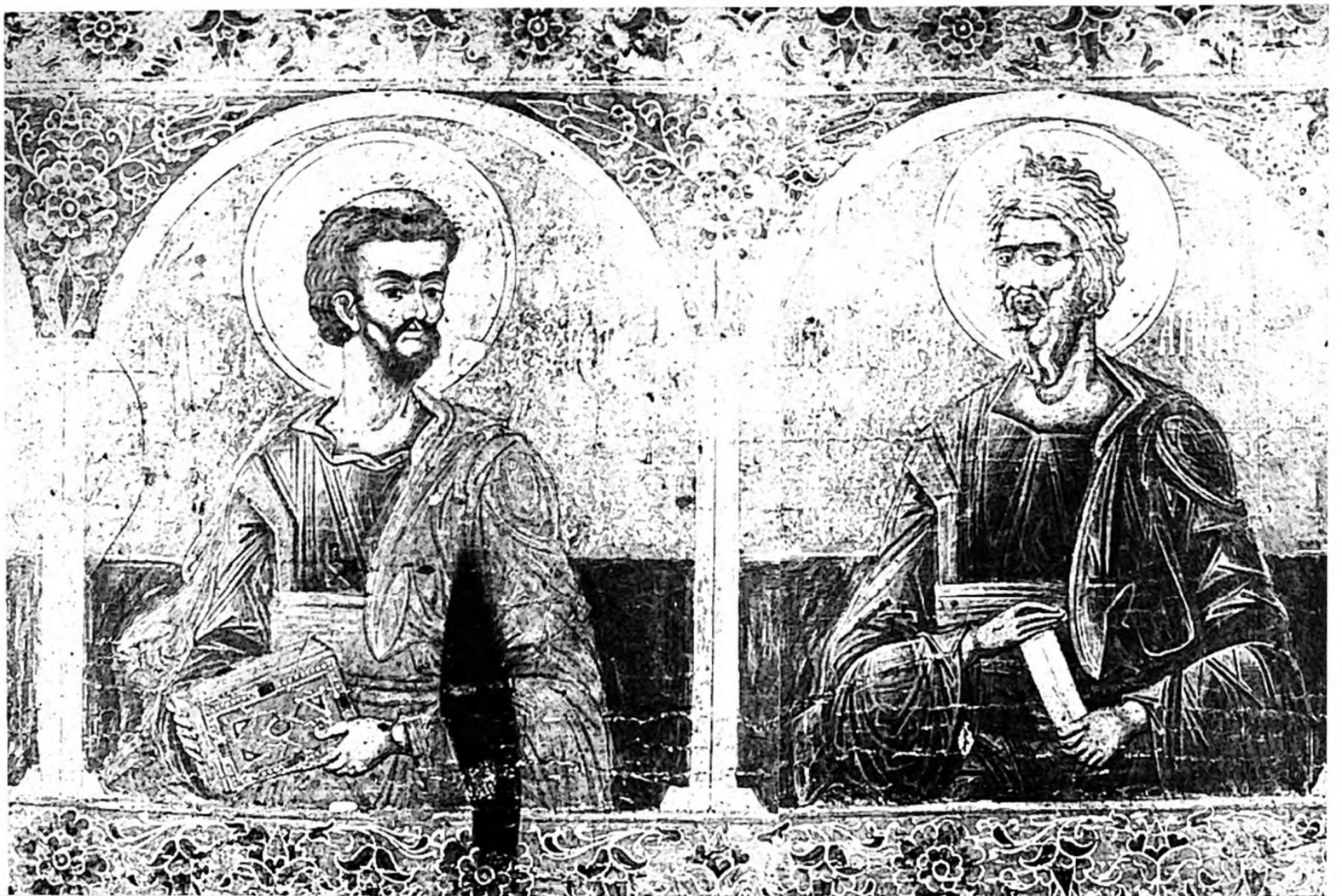


Сл. 5. Деизисни чин са апостолима, детаљ:  
Св. Павле



Сл. 6. Деизисни чин са апостолима, детаљ: Св. Јован

Сл. 7. Деизисни чин са апостолима, детаљ: Св. Лука и Св. Андреја



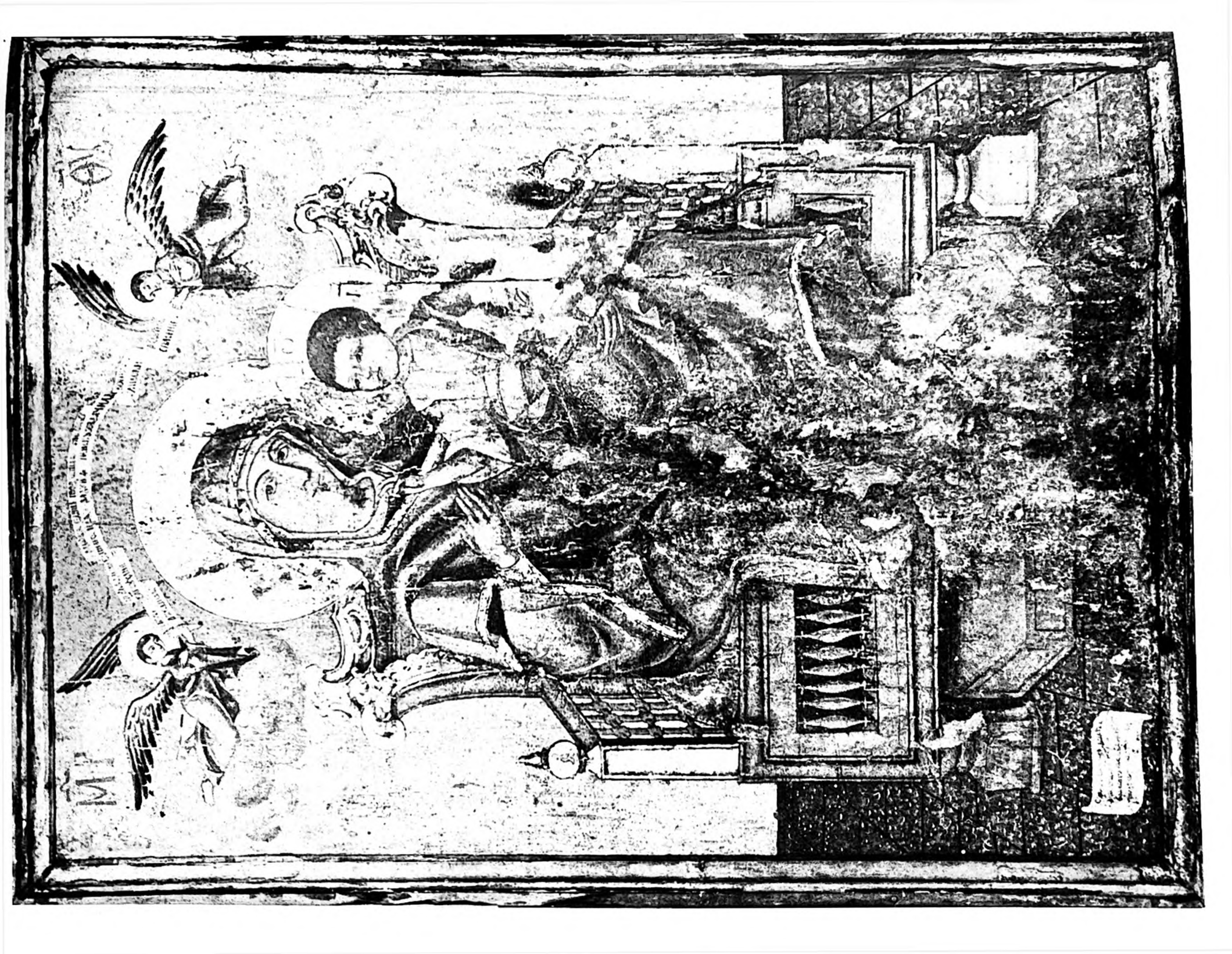


Сл. 8. Престона икона „Деизис са апостолима и светитељима“



Сл. 9. Престона икона „Деизис са апостолима и светитељима“, детаљ: Св. Павле

Сл. 10. Престона икона „Деизис са апостолима и светитељима“, детаљ: Св. Јован



M

Text in a Gothic script, likely a calendar entry or a prayer, written in a circular or semi-circular arrangement around the central figure.

A small, rectangular label or piece of paper attached to the bottom right corner of the page, containing illegible text.



Сл. 12. Престона икона Богородица са Христом из 1798, детаљ

← Сл. 11. Престона икона Богородица са Христом из 1798. г.



sveca,<sup>4</sup> iznad kojega slijeće anđeo s vijencem i palmom mučenika. Bogati reljefni ukras rake je usklađen i podređen njenom obliku, profilacijama rubova i poklopca koje nisu odveć istaknute. Tek spomenuta tri lika na poklopcu pojačana bojama i rastvoreni ukras obješen o dno rake između dvije lisnate i svinute konzole kao pandan tim likovima otvaraju obris rake. Na tom uravnoteženom lisnatom ukrasu je anđeoska glava između raširenih krila i vijugava vrpca na kojoj je natpis:

CORPVS SANCTI PROSPERI MARTYRIS

Tri lika na poklopcu rake su očiti odraz postavljanja većih likova na renesansne, manirističke i barokne sarkofage koje bijaše uobičajeno ponajviše od XV stoljeća, pa je u manjem obliku i Albarini ponovio taj motiv viđen u Mlecima,<sup>5</sup> a poznat već od davnine na sličnim nadgrobnim spomenicima. Na stražnjoj plošnoj strani rake je natpis rezbara i pozlatara:

D . O . M  
MICHAEL ANGELVS ALBARINVS  
CAELATOR, ET IOSEPH, Q<sup>o</sup>OPVS INAV  
RATOR IN HAC ARCA EGERVNT QVI VE  
NETIJS IN DIVAE SOPHIAE MORANTVR  
MDCLXXIV

Prema tom natpisu je očito da je rezbar rake *Mikelandžela Albarini*, a Josip pozlatar, te da je prvi izrezbario a drugi pozlatio umjetninu u njihovoj radionici kraj crkve sv. Sofije u Mlecima 1674. godine. *Josip* nije naveo svoje prezime pa je vjerojatno bio u rodu s Mikelandželom i surađivao s njim. Oni dakle pored imena i godine rada označiše svoja zanimanja, koja se dopunjavaju, a i adresu u Mlecima. Njihova nam imena ni djela dosad ne bijahu poznata. Postoji, doduše, slikar Rafael Albarini ili Albarreti, Mantenjin učenik u Mantovi, ali taj življavaše u XV—XVI stoljeću i nema veze s ovima.<sup>6</sup>

Međutim, u stolnoj crkvi Hvara nalazi se još jedno dosad nepoznato i neobjelodanjeno djelo istog majstora.

Među kamenim i mramornim oltarima raskošnim rasporedom i građom je i već spomenuti mramorni i kameni žrtvenik posvećen Karmelskoj Gospi, čije se štovanje osobito razvilo u XVII stoljeću diljem Dalma-

<sup>4</sup> Usporedi sličan motiv na menzi žrtvenika sv. Dujma u Splitu djelu Morlaitera iz XVIII stoljeća. K. Prijatelj, *Barok u Splitu*. Split 1947, sl. 15; ili na oltaru sv. Tripuna u Kotoru, P. Cannon-Brookes, *A modello by Francesco Ca'Bianca and a note concerning his artistic origins*. Arte veneta XXX. Venezia 1976, str. 189.

<sup>5</sup> Usporedi: R. Munman, *Giovanni Buora: The »Missing« sculpture*. Arte veneta XXX. Venezia 1976, str. 42, 43.

<sup>6</sup> A. M. Bessone-Aurelj, *Dizionario dei pittori italiani*, Città di Castello 1915, str. 10, U. Thieme — F. Becker, *Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler I*, Leipzig 1907, str. 179.

cije. Sagradio ga je 1686. godine kipar *Leonardo Negri*,<sup>7</sup> po narudžbi i na trošak braće *Bondumjera arhiđakona* i *Hestora primancira*, hvarskih koljenovića i nasljednika pjesnika Petra *Hektorovića*. Oni, dakle, od svog pretka nasljediše smisao za gradnju crkvenih spomenika. Kao i pjesnik, i oni su, naročito Hektor, htjeli sudjelovati i savjetom i traženjem izmjena pri izradbi pojedinosti, u stvaranju naručenog umjetničkog djela, pa su stoga određivali što i kako treba da umjetnik izradi i čim da nadopuni svoju zamisao. Hektor je pri tome bio vrlo određen i točan u pojedinostima kod narudžbe drvenog pozlaćenog i figurativnog okvira za sliku Karmelske Gospe koja je bila na njihovu oltaru, kao što je i njegov predak pjesnik Petar bio točan i određen u građenju pojedinosti na njegovom utvrđenom ljetnikovcu Tvrdalju u Starome gradu. Tu njihovu volju da se upliću u posao umjetnika i zanatlije otkrivaju pismeni dokumenti s time povezani: Petrovu u njegovoj oporuci u kojoj je 1559. godine, iako već ostario i bolestan, dao potrebite upute klesarima, zidarima i nasljednicima kako da dovrše njegov omiljeni i opjevani dvorac,<sup>8</sup> a Hektorovu u pismima koje je pisao svom sugrađaninu *Ivanu Franu Lupisu*, hvarskom plemiću, 1675. do 1678. godine iz Hvara u Mletke. On je povjerio Lupisu, koji je tada boravio na lagunama, da pregovara s rezbarom i nadzire njegovo oblikovanje okvira za spomenutu sliku koju bijaše naručio i isplaćivao vlastitim sredstvima. Ta pisma su djelomično sačuvana u Kaptoleskom arhivu u Hvaru<sup>9</sup> i ovdje se objavljuju najviše zbog toga da se vidi kako je naručitelj znao postavljati zahtjeve koje je umjetnik trebao izvršiti, određivati mu i ispravljati zamisao i to ne samo zbog ograničenja materijalnih izdataka već i zbog estetskih načela i shvaćanja, iako ih nije znao često do kraja očitovati. Ti zahtjevi, bili oni praktične ili estetske naravi, odaju ipak svestranu likovnu kulturu ondašnjih naručitelja i u Dalmaciji, njihovo živo zanimanje za umjetnikov stvaralački rad, i sudjelovanje u njemu. Sve se to vidi iz mnogih narudžbi, osobito pri izgradnji građevina, kuća i crkava te njihovog smještaja u prostor, njihovih oblika, rasporeda a i pojedinih ukrasa. To se doznaje i iz narudžbi manjih umjetnina i slika u kojima poručitelj ne određuje samo ikonografski sadržaj, a najčešće dolazi do izražaja u različitim, osobito građevinskim ugovorima.

Pisma Hektora Hektorovića Hvaranina, učenog i po kulturnom nasljeđu i po svećeničkom zvanju, nisu sačuvana — bar ih dosad nisam na-

<sup>7</sup> C. Fisković, navedeno djelo (1), str. 61, 168.

<sup>8</sup> C. Fisković, *Petar Hektorović i likovne umjetnosti*, Baština starih hrvatskih pjesnika, Split 1978, str. 140 itd.

<sup>9</sup> Zahvaljujem gosp. Celestinu Bezmalinoviću, biskupu, i don Juri Beliću, kanoniku, koji su mi dopustili da pregledam crkvene arhive u Hvaru, koje sam koristio za svoju knjigu *Hvarska katedrala* i ostale radove o Hvaru pa i za ovaj članak.

šao, ali iz Lupisovih odgovora na ta pisma se vide Hektorova traženja. Iz njih se čini na mahove kao da je on bio prionuo izradbi rezbarije okvira oltarske slike, kao što je njegov predak Petar bio obuzet izgradnjom svog Tvrđalja, što je i opjevao u spjevu *Ribanje i ribarsko prigovaranje*:

*Na Tvrđalju momu, / koji me posvoji,  
ki / pravim svakomu / čudno me opoji:  
kim buduć savezan / kad njega napravljam,  
i grad i grajski stan / velekrat ostavljam  
i sve prijatelje / (toli je on jaki),  
š njimi roditelje / i razgovor svaki.  
Bud da ki ga vide / toli jim drag bude,  
kad u njem poside, / tomu se ne čude,  
negli budu praviti: / ni u tom grihote  
svaka taj ostavit / rad ove lipote:  
u kom svaki trud moj / toliko me slaja,  
da mi sarcu pokoj / to veći poraja.*

Dosljedno tome on piše i svom liječniku *Vicku Vanetiju* 1562. godine: „*sjedeći na nekom kamenu u neprekidnom i dugom razmišljanju o svojim gradnjama, koje me čitavog zaokupiše, tako da mi ne puštaju ni dana da odahnem*“.<sup>10</sup>

To Petrovo uživanje u osobnu gradnju je tim zanimljivije što Tvrđalj nije izvrsno ni stilski izrazito djelo ondašnjega renesansnog graditeljstva, već rustični sklop ladanjskog i obrambenog graditeljstva s hortikulturom, praktičan i svrsishodan. Jednako tako ni Hektorova traženja da rezbar izvrši njegovu volju u sklapanju svog rada, izražena preko pisma Lupisu, nisu usavršavanje nekog vrsnog umjetničkog djela, već uobičajene, ponešto natrpene, tvrdo i ukočeno oblikovane rezbarije. U njemu se izradbu bio uživio i posrednik za to ostvarenje Lupis, pa iako mu je ono stvaralo brigu, ipak je i on po svom nahođenju tražio od rezbara neke izmjene i nadopune nacрта, što je ipak značajno za njegov doživljaj te osrednje umjetnine. Nastojao je da se učini plastičnijom postavljanjem vaza na vrhu i preporučio da se »*osobito svrati pozornost na položaj i živost anđela, a koliko ih bude više, djelo će postati veličanstvenije*«, te se trudio da ovaj »*rad uspije što ljepši i divniji*«, kako se to vidi iz njegovih pisama i želje da se u Hvaru svima svidi. Iz te Lupisove preporuke da se pozlaćena, teatralno zamišljena rezbarija izloži prvi put u svećanim božićnim danima vidi se težnja male ali kulturne i istančane sredine da umjetnina postane opći doživljaj. Očito to ne bijaše jedini slučaj da se umjetničkom djelu pribavlja štovanje i ugled. To se naročito istaklo u

<sup>10</sup> C. Fisković, navedeno djelo (7), str. 159, 160.

natjecaju pri isticanju novogradnja u prostoru i njihovu kićenju, posebno od XV stoljeća i u svim dalmatinskim sredinama.

Druga je stvar koliko te sredine doživljavahu pravu vrsnoću umjetnine koja bijaše i onda shvatljiva ponajviše pojedincima. Ni Lupis, zadovoljen Albarinijevom rezbarijom a i ponosan svojim sudjelovanjem u ostvarenju, nije primijetio njene nedostatke.

Njen kićeni okvir ispunjen lisnatim vijencem cvijeća i voća je vremenski zaostao i jednako kao i onaj na raci podsjeća još uvijek na renesansu. Njegov završetak s voluticama, vrh kojih su vaze i sred kojeg je u oblacima škrto oblikovano obojeno poprsje Stvoritelja i umetnuta golubica sv. Duha, nije usklađen s tvrdoćom okvira a niti s figurativnim donjim završetkom u kojemu lebde srednji veći i dva manja prirodno obojena anđela. Unutrašnji okvir s nizom prepletenih lukova je prenatrpan i guši bodljikavim ritmom mirni sklad romaničke Gospe. Svu tu pretrpanost, usmjerenu u prinuđenu okomicu, pojačavaju šest anđela postavljenih slobodno uz okvir u živim letećim pokretima, a i reljefne zvijezde rasute na drvenoj pozadini. Svi likovi i na okviru kao i na raci otkrivaju oznake istog majstora, tek što su anđeli uza sliku plastičnije, uvjerljivije i slobodnije oblikovani.

U porede li se oba Albarinijeva rada s uspješijim mletačkim rezbarijama XVII stoljeća, vidjet će se i u kompoziciji i u pojedinostima, osobito u okviru, da Mikelandelo ne bijaše vrstan kipar. Ipak traženju i mogućnostima naše sredine onog vremena on je mogao ugoditi, pače se i istaknuti u jednoj pokrajinskoj stolnoj crkvi, čiji se najkićeniji žrtvenik sklopio s njegovim radom.

Nas će, međutim, zanimati više dopisivanje Ivana Frana Lupisa i Hektora Hektorovića oko postanka ovog rezbarskog rada. Rijetki su, naime, podaci o tome kako su nastajala, naručivana i donošena bezbrojna umjetnička djela iz tuđine, ponajviše iz Mletaka u Dalmaciju. Još manje se zna uz koje su uvjete naručitelja ti radovi stvarani, pa nam spomenuta pisma bar djelomično to otkrivaju i očituju udio naših starih darovatelja u stvaranju tih djela, njihov ukus i odnos prema umjetnicima. Stoga se ovdje iznose ulomci iz tih pisama, a i objavljuje u izvornoj osrednjoj talijanštini koja ne bi bila tako uvjerljiva u prijevodu.

Lupis se dulje vremena dopisivao s Hektorovićem radi tog rezbarenog okvira nastojeći da mu udovolji želji i da umjetnina uspije. Hektor je tražio nacrt i Lupis mu javlja u rujnu 1675. godine da će, kad mu preostane vremena pronaći u Mlecima nekog rezbara koji će mu izraditi lijepi nacrt. Odlučio se zatim da potraži Mikelandela Albarina, rezbara škrinje sv. Prospera, čiji mu se rad jako svidio, pa je posljednjih prosi-

načkih dana to pisao Hektoru.<sup>11</sup> Tek početkom ožujka slijedeće 1676. godine Lupis mu šalje Albarinijev crtež s napomenom u pismu da nije s time sasvim zadovoljan, budući da mu je rezbar rekao kako ne bi mogao drugačije učiniti da ne osakati romaničku Gospinu sliku,<sup>12</sup> koju je Hektorović, kako se iz ovoga doznaje, cijenio kao starinu. Uz sliku bi se po mišljenju rezbara moglo tek dodati između anđela još malo lišća, ali pod njom ne bi trebalo izraditi više ništa, jer se to ne bi slagalo s umjetničkim gledanjem. Bijahu, dakle, oprezni pri izradbi okvira i naručitelj i izvađač. Rezbar je, za samu rezbariju u visokom reljefu tražio četrdeset, a izradi li u niskom reljefu trideset dukata, tako da bi s pozlatom i bojom pozlačeni i bojadisani okvir stajao šezdeset dukata. Pa budući da je Hektorović, kako mu piše Lupis, uvratio u glavu još neke stvari, bilo bi bolje napraviti novu sliku pa bi se izbjegla rezbarija koja je skupa. Možda je pomišljao na naslikane platnene okvire koji u XVII i XVIII stoljeću bijahu uobičajeni, a mletački ih slikari slikahu i za proširene i povećane oltare dalmatinskih crkava za izlaganje srednjovjekovne ikone, kao npr. one u Hvaru i u Trogiru.<sup>13</sup> Lupis savjetuje Hektoru da i on napravi neki crtež tog okvira. Makar i ne bude savršen, ipak će rezbari shvatiti što on želi, kao što je učinjeno donekle i u nacrtu koji mu šalje s molbom da mu ga svakako vrati, jer je to obećao vjerojatno rezbaru. Povodom toga mu nadopisuje neka zamoli Hvaranina *Vidalija* da vrati poslani nacrt nekog kamenog oltara jer mu mletački klesari dosađuju tražeći da im ga vrati. Po tome se vidi da su Hvarani i nacrti za oltare u to vrijeme naručivali unaprijed kod mletačkih majstora, a da oni kao ni rezbari nisu rado ustupali svoje nacrti i zamisli, ako im narudžbe nisu ostvarene. Stoga Lupis u ovom pismu izričito piše da mletački rezbari, što je i prirodno, ne vole slati nacrti izvan svoga grada, jer ne žele gubiti vrijeme u radu za kojega ne znaju pouzdano da će ga izvesti.

U svom pismu upućenom 11. srpnja iste godine, Lupis piše Hektoroviću da je dao napraviti drugi nacrt koji bi stajao četrdeset dukata kad bi ga se izvelo, jer bi anđeli bili reljefni. Šalje mu ga na mišljenje, a ima

<sup>11</sup> To se doznaje i iz Lupisova pisma nekoj drugoj osobi u Hvar 28. veljače 1676. godine:

Dirà al signor Don Hectore che per questa altra barca che resta qui da Città Vechia li manderò il disegno che brama havendolo compreso fù dato a quel intagliatore che hà fatto la cassa per s. Prospero che è di buoni che lavora...

Kaptolski arhiv u Hvaru. Pisma Hektoru Hektoroviću.

<sup>12</sup> G. Gamulin, *Bogorodica s djetetom u staroj umjetnosti Hrvatske*. Zagreb 1971, str. 12, tabla I. Točniji naslov bi bio — u starom slikarstvu Hrvatske! Zrtvenik nije dao podignuti pjesnik Petar Hektorović niti je njemu pripadao.

<sup>13</sup> K. Prijatelj, *Španjolski slikar Juan Boschetus na Hvaru*. Radovi Instituta JAZU u Zadru VI—VII, Zagreb 1960. str. 485; C. Fisković, *Trogirska romanička Gospa*, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 20, Split 1976, str. 32. Pored tih slika u trogirskoj crkvi sv. Petra nalazi se također gotička slika Gospe uokvirena u veću platnenu na pobočnom oltaru.

dva oblika, što se uostalom na njemu i vidi. Razlika je, naime, tek u desnoj strani, na kojoj je rezbar, odnosno crtač ucrtao u jednoj inačici dva anđela, a u drugoj jednog većeg, priloženog na posebnom papiru, s kojim prekriva ona dva manja anđela. Rezbar je zamolio da mu Hektorović pošalje točne mjere praznine okvira u koju se želi smjestiti stara slika i to označene papirom, a ne konopčićem koji se rasteže pa bi se moglo pogriješiti.

Ali 25. istog mjeseca Lupis je primio od Hektorovića po brodaru *Bervaldu*<sup>14</sup> iz Staroga grada na Hvaru novi nacrt i izrazio svoju nesklopnost da se upušta u te njegove promjenjive prijedloge, koji mu nisu ni jasni, jer ih mletački rezbari ne prihvaćaju rado, budući da ne vole daleko slati nacрте kad se ne nadaju brzom i zajamčenoj zaradi. On će doduše, piše mu, pokušati pregovarati s poznatim mu rezbarom, ali i to iziskuje trošak, a okvir predložen od Hektorovića ne bi po njegovu mišljenju, ni bio usklađen s jednostavnim vanjskim oblikom starijeg Bokanićeva žrtvenika, koji se dizao na mjestu današnjeg Negrijevog.<sup>15</sup> U ostalom, najpotrebnije je da Hektorović doputuje u Mletke i odluči svojim prisustvom o svemu, tim više što rezbar nije zadovoljan njegovim nacrtom, jer bi, ako se njim hoće prekriti nedostatke oltarne slike, bio skuplji, a novi bi okvir izgledao kao drveni žrtvenik nametnut onom kamenom. Stoga rezbar i hvali raniji prijedlog i želi istaknuti anđele, čime se slaže i Lupis.

U veljači slijedeće, 1677. godine, Lupis piše Hektoroviću da ne može još započeti izradbom okvira jer ne zna da li će dospjeti nadzirati njegovu izradbu, a i jer nisu jasna ni njegova traženja; da li on želi okvir izraditi kao ormarić s vratnicama pa bi trebalo učiniti model u drvu, ili u papiru da se ne pogriješi osobito što se tiče vratnica i odnosa udaljenosti slike od okvira, a to se pismima ne da utvrditi ni izraziti. On još oklijeva dati nacrt rezbaru, a kad mu ga dade na izradbu potpisat će ga vlastoručno i pred dvojicom svjedoka da ne bude nesporazuma u izvršavanju ugovora. To se uostalom običavalo i ranije i kasnije pri sklapanju sličnih ugovora ili određivanja obaveza majstora i naručitelja umjetnina i građevina u Dalmaciji ponajviše od XV do našeg stoljeća. Na žalost, nacrti spominjani a djelomično i opisani u odnosnim ugovorima nisu sačuvani. Od bezbrojnih ugovora za dubrovačke gradnje sačuvan je u starom dubrovačkom arhivu samo jedan nacrt iz XVI stoljeća.

U pismu od kolovoza se vidi da se na okviru nije ništa učinilo jer je rezbar zauzet drugim poslom. U rujnu Lupis obavještava Hektorovića da

<sup>14</sup> Poznata brodarska obitelj u Starom gradu, iz koje i arheolog Josip. *Enciklopedija likovnih umjetnosti* 1. Zagreb 1959, str. 356.

<sup>15</sup> Taj oltar je premješten u župnu crkvu sela Brusja. C. Fisković, *Trifun Bokanić u Hvaru*. Peristil 16/17, Zagreb 1974, str. 53.

je, videći da se posao dulji, odlučio sklopiti ugovor s rezbarom. Nadodat će po Hektorovićevoj želji treći lik anđela sa strane i tri ispod okvira, dakle ukupno devet a na vrhu lik Stvoritelja. Za njih je rezbar tražio četrdeset dukata, a kad mu je Lupis ponudio samo trideset, složiše se za trideset i pet dukata s tim da naručitelj plati željeza kojima će se anđeli pričvrstiti. Ali će se oprezni Lupis o toj cijeni još priupitati i kod drugih, jer je nacrt još kod njega. Pozlata će stajati oko pedeset dukata, a rezbar savjetovaše da se tjelesa anđela oboje prirodnom bojom i tek neka crta kose bude pozlačena, jer je bojanje bilo jeftinije od pozlate.

Lupis se nije s tim složio već je savjetovao da bi ih trebalo sasvim pozlatiti, jer bi tim izazvali veću pažnju, ali nek mu to naloži Hektorović kada o tome odluči. Moli ga da mu ponovno piše svoj prijedlog za izradu vratnica, jer u mnogim pismima koje je uputio Lupisu nije jasno što on želi. Traži li da ormarić bude ukrašen bojom i da se razjasni oko ostalih njegovih pojedinosti, te ponovno smatra da je najbolje rezbaru predočiti svoje zahtjeve s modelom. Lupis obećava da će nastojati da djelo bude što ljepše, a kad se završi trebat će ga uputiti u Hvar u posebnom sanduku da se pozlata ne ošteti, što će opet iziskivati dodatak troškovima.

U listopadu konačno Lupis javlja Hektoroviću da je rezbarenje okvira počelo i nada se da će on i ostali biti zadovoljni. Isplatio je rezbaru petnaest dukata a ostalih trideset i pet će po završetku rada. Moli Hektorovića ponovno da mu piše svoju odluku o pozlati i javlja mu da rezbar preporučuje izradbu laganih i pokretnih vratnica s bravom radi sigurnosti Gospine slike, čime se slaže i Lupis. Želi li postaviti staklo, to će stajati dvadeset i pet dukata, uz neke razlike u vrsti, ali je najbolje ono zrcalsko.

Lupis smatra da je postavljanje stakla opasno jer se slika spušta, nosi u ophodima i opet postavlja, pak o tome i o cijeni nek odluči Hektorović i uputi mu narudžbu. Smatra da posredovanje biskupovo nije potrebno, jer je rezbar koji izrađuje okvir isti onaj koji je izrezbario i raku sv. Prospera, a poznat mu je kao čestit čovjek.

U veljači 1678. godine Lupis javlja da je rezbarija završena i nada se da će njome Hektorović i ostali biti zadovoljni. On je, piše, nadodao ponešto što ne bijaše predviđeno u nacrtu i javlja mu da će s pozlatom stajati sedamdeset dukata, ali on još nije ugovorio tu svotu već čeka da prođe zima da bi djelo bilo s ljepšim vremenima bolje izvedeno. Nastojat će sniziti cijenu na pedeset dukata, ali sumnja da će uspjeti.

U rujnu te godine Lupis je sreo na poznatoj *Rivi degli Schiavoni*, gdje od davnine pristajahu dalmatinski brodovi, pa se tako prozvala nji-

hovim imenom,<sup>16</sup> pomorskog kapetana *Obradića-Bevilakva*<sup>17</sup> iz Jelse koji je putovao u Hvar i po njemu uputio pismo Hektoroviću. U međuvremenu je stigao u Mletke brodski zapovjednik, parun *Nikola Bijankini* također Hvaranin, član bogatije građanske obitelji<sup>18</sup> iz Staroga grada, vjerojatno jedan od predaka kasnijeg političara, narodnjaka *Jurja Bijankinija*, da proda vapno koje se tada izvozilo u mletačke krajeve iz Dalmacije. Lupis je odmah uvidio da bi on bio najpodesnija osoba da prevede ukrašeni Gospin okvir na Hvar. Bit će doduše teško prevesti ga zatim iz Staroga grada u grad Hvar, ali je Bijankini osoba punog povjerenja, on će najbolje čuvati umjetninu, bio mu je već pri ruci kod prenosa, pa Hektorović neće imati s njim ni teškoća oko cijene prijevoza, iako Lupis s njim nije ugovorio ništa osim brodarine pa ni prijevoz iz Staroga grada u Hvar.

Lupis, navikao da šalje Hektoru iz Mletaka škrinje, knjige, odjeću a i srebrna kandila za spomenuti žrtvenik Karmelske Gospe,<sup>19</sup> smjestio je u dva sanduka rezbarije sve dijelove za njihovo povezivanje i učvršćivanje, pa i željezne, zatim lik Stvoritelja i tri anđela koja izrezbarena u jednom komadu stoje pod okvirom: završne pobočne vazice s uobičajenim

<sup>16</sup> M. Zaninović, *Zapisi o Hvaru i Veneciji*. Hvarski zbornik 4, Split 1976, str. 196. Poznata u našoj staroj književnosti i kao »Riva od Hrvatov«.

<sup>17</sup> Vjerojatno potomka viteza Ivana. D. Berić, *Skulpture, slike, portreti i panorame na otoku Hvaru*, Popis spomenika otoka Hvara, Split 1958, str. 101; N. Duboković, *Zapisi o zavičaju*, Jelsa 1970, str. 176. O obitelji Bevilacqua postoje i spisi u Arhivu Machiedo u Hvaru. Bilten Historijskog arhiva Komune hvarske 5—6, Hvar 1963, str. 50.

<sup>18</sup> G. Novak, *Hvar kroz stoljeća*, Zagreb 1972, str. 123. Bijankini su u prvoj polovici XIX st. imali jedrenjake. Iz te obitelji je poznati političar i urednik *Narodnog lista* u Zadru, Juraj Bijankini.

<sup>19</sup> Al molto illustre e reverendo signor mio signor colendissimo...

D. Hettore Hettore canonico e primicerio di Lesina.

1. Luglio 1673... una cassa di noghera nuova con una seratura et maneghi dalle bande qual costa lire trenta una

... Un scatolino con una cadnella d'oro di cinque fili che uno alla volta si puo sepparare per quel pezzo d'oro... il tutto ho consegnato al molto reverendo Padre Zuccha...

22 giugno 1674: ... habiti della Madona di Carmeni

22 settembre 1674: ... tre lampade d'argento nove per il Carmine... rassador, specchio...

28. febraro 1676: ... komade odjeće

23. marzo 1678: ... Nota di libri da esser accompagnati con tre Reali

Poliantea adoperata osservar il costo carnevali — 21

Canocchiale Aristotelico L 4

L'eroini dell'Ercolani in due volumi L 7

Thesaurus Phrasium Poeticarum L 1

Flores legum due libretti L 1

Prosodia Bonomensis L 1:10

Ravicij Testoris Epithetorum opus L 4

Officina Textoris L 3

Parnassus Poeticus L 4

L 25:10

Kaptolski arhiv — Hvar. Pisma Hektora Hektorovića.

Zahvaljujem prijatelju Živku Bačiću koji je snimio priložene fotografije.



cvjetovima u njima, a dao ih je izraditi kod nekog rezbara što ih jedini i čini na Rialtu; šest anđela koji po troje sa svake strane imaju podržavati okvir, a označio je i njihov položaj, pa i bravicu za vratašca, udubinu za staklo, ako se postavi, čak i pozlačeno željezo za zastorčić bude li želio da ga objesi za prekrivanje slike. Lupis je, dakle, neke pojedinosti nadodao po svom nahodjenju. Vratio je Hektoroviću i nacrt i poslao novi za uputu pri učvršćivanju anđela, pa čak i nacrt jednog jednostavnog okvira s nizom »bisera«, ali mu još nije mogao uputiti konačni obračun, a držao je da je potrošio nešto i od svog novca. Preporučio je naručitelju da se rezbarija izloži tek o božićnim svetkovinama, kako bi proizvela veći utisak i užitak kod vjernika, a to je bio jedan od glavnih ciljeva ove narudžbe u vremenu manirističkog sloga, kada se sjajem i raskošnošću htjelo za- bljesnuti i na Hvaru, bez obzira na to da li umjetničko djelo ima visoku i istinsku umjetničku vrijednost i pripada istaknutom umjetniku. Značajno da se pri tome poštovala stara umjetnina, romanička drvena slika Gospe sa sinom u naručju, koja je bila naslikana pred više od četiri stoljeća za nekadašnju srednjovjekovnu stolnu crkvu Hvara potpuno drugim likovnim izrazom. Njeno štovanje u toku stoljeća je pridonijelo njenom spasavanju, nošena je u svečanim i u zavjetnim ophodnjama i zbog toga dobila u XVII stoljeću ne samo novi i blistavi maniristički okvir, već i novi raskošni žrtvenik, kao i mnoge druge Madone romaničkog sloga u Dalmaciji, gdje su se stara vjerovanja i predanja nastavljala u toku dugog niza stoljeća, a ujedno i preplitali i upotpunjavali različiti, pa i suprotni umjetnički slogovi da bi se konačno, uprkos svih nedaća, sljubili u cjelinu koja predstavlja vrijednu umjetničku i kulturnu baštinu o kojoj nam je svaki novi podatak dragocjen zbog zaokruživanja jedinstvenije slike o njenom nastajanju.

PRILOG

DOKUMENTI

Odlomci pisama koje je uputio Ivan Franjo Lupis iz Mletaka Hektoru Hektoroviću u Hvar 1675—1678.

I

... Come mi restarà del tempo e trovarò qualche intagliatore procurero mi facci qualche bel disegno come lei brama et il servizio della Beata Vergine ricerca ...

Venetia li 20 settembre 1675

II

... Il disegno che desiderava per Madonna di Carmeni ancora non l'ho fatto fare non trovando quel intagliatore che fece la cassa di cotesto S. Prospero che mi hà piaciuto molto il lavoro di tal maestro, quando lo ritrovò ussaro diligenza in servirlo ...

Venetia li 28 decembra 1675

(vidi i bilješku 11 u ovom članku)

III

... Riceverà qui ingiunto un disegno che mi è stato fatto dall' intagliatore che fece la cassa per S. Prospero, mà non molto a mio modo perche dice non potersi fare in altra forma per stropare la pitura vecchia come lei desidera, solo fra quelli doi anzoli si potrà aggiungere un'altro poco di fogliame, ne più d'abaso si deve fare che saria contro l'arte, mi dimanda quaranta ducati di solo intaglio che saria di alto rilievo, e se si dovesse fare di basso dieci di meno, col indoratura et colore che vi dovrà tramezzare, sarà una spesa di ducati sessanta, ancor ella si va incaprizando di certe cose che, sarebbe meglio fare una nova pitura se bene non fosse di gran prezzo ad ogni modo sarebbe meno spesa perche gl'intagli costano, doveria ella fare un poco di disegno se bene non saria di tanta perficione gl' intagliatori poi intenderiano anco in questo disegno è stato fatto mezzo d'una sorte e mezzo d'altra come osserverà quando non risolveranno fare altro, o non li piacerà in tutti modi mi mandi indietro il disegno che così ho promesso ritornarlo, mi farà anco gracia dire al s. Cap.<sup>no</sup> Vidali, che mi mandi quel disegno dell'altare perche con importunato da quelli tagliapietra passandoli d'inanti sempre, in ogni modo quando si vorà fare l'altare l'ho haverano inpronto perche non sia qui d'ogni tempo molestato.

... Questi intagliatori non fanno volentieri li disegni quando vedono che si hà da mandar fuori, ne perder tempo di bando per un lavoro irresoluto, con questo perche mi conoscevo son stato un buon prezzo haverlo ne troppo di mia sotisfatione, e pure li hò letto il suo ricordo e credo che saria di molto maggior spesa come lei brama giache di questo dimanda tanto ... Venetia li 10 marzo 1676. (Priložen crtež)

## IV

...Dal intagliatore medesimo hò fatto fare altro disegno che imeta il suo de qui col medesimo 10 ricevera, e pretende quaranta ducati per fattura intrandovi gl'angioli tutti di rilievo vederà se sara di sua satisfatione, il pitore che fece le sue fatture è anco mio conoscente quale havrei supplicato per fare il servitio, e un grand tempo che non lo vedo qui, d'altri se voglio servirmi bisognarebbe pagarli.

...se li piacerà il disegno quale è di doi forme messo per sorte mi dice l'intagliatore che se li mandi la misura di carta della larghezza e longhezza del voto del quadro perche il spago si distira.

Venezia li 11 Luglio 1676.

...In questo mentre capita anco qui paron Beroaldo da Citta Vechia, mi consegna quella di Vostra Signoria accompagnata con novo disegno, per non moltiplicare con lettere respondo, poi ancor a quella che io non la so intendere ne posso applicarmi con lettere respondo poi ancor a quella che a queste sue inventioni, ne mi basta romper la testa con li intagliatori dove non hanno speranza ricever ne subito il frutto tentano applicarsi per far li disegni per mandarli lontano e sul incertezza, vederò con questo del qual mi son servito cosa mi dirà, mà considero che vi vorà della spesa e come l'altare non hà poi ornamento esterno per mia opinione parerebbe una cosa da niente, bisognarebbe che ella fosse qui, e che con la propria presenza potesse risolvere.

...Hò poi mostrato questo novo suo disegno all'intagliatore, qual non loda molto parendo essere un novo altare, havendoli significato altre volte la sua intentione d'essere far qualche ornamento per coprire li difetti della pitura del medesimo altare è che questo disegno che se li manda concorre più alla intentione che brama mettendosi con cio in spesa molto grande che poi sarebbe un altare di legno sopra quello della pietra, in somma loda più la prima oppinione, mentre diceva dovere mettere attorno li angioli di corridoro per farvi apparire la trasparenza, come di gia accenava ancora per mio senso mi pare più aproposito...

Venetia li 25 Luglio 1676.

## V

...Non son sicuro per hora poter far dar principio all'opera che desidera mentre non essendo sicuro assisterli preventialmente che per ciò ricercarebbe frequente cura, et avvertenza, e poi mi torna inbrogliare il cervello con misure dopie di dentro e di fuori e che voglia come un armer con le sue porticelle, non capisco questa sua volonta e sarebbe meglio un poco di modello ò di legno o di carta per non far qualche errore, argumetando dalla sua che questo ornamento che si è da fare doveva stare discosto dalla pala del altare che altramente. Le porticelle di dentro non si potriano aprire ne serare in tanto e necessario un poco di modelo che vol fare le cose che stiano bene se io fossi costi e che vedessi essentialmente la sua opinione l'haveriei inteso ma così in lettere è impossibile, havevo preparato il disegno per tornarlo mandare come in altre mi scriveva perche non l'hò dato ancora al intagliatore e quando anco si vora principiar l'opera lò sotto scriverò con mio pugno in presenza di doi confidenti per non star obligarlo far novi disegni, vederà in tanto

lei far qualche pochetto di modelo per potersi intender meglio avanti si stabilisca l'accordo che à tal tempo sapero ben ciò che ho da fare e sicurarmi aciò non manchi all'accordato...

Venezia li 20 Febraro. 1677.

## VI

... La fattura dell'opera che desiderava per l'ornamento della Beata Vergine di Carmini ancora non si è dato alcuno principio perche l'intagliatore si era impegnato prima in altro lavoro, dove ancora non hò meno concluso il prezzo, sto per osservare il finimento e poi negoziare col medesimo...

Venetia li 5 Agosto 1677.

## VII

... Vedendo che le cose di miei interessi andarano un puoco à lungo mercè à buoni amici, e contro la mia aspettatione, hò preso poi resolutione di contrattare coll'intagliatore per l'opera della Beata Vergine al quale facendo aggiungere il 3<sup>o</sup> angioletto dalli lati come lei desiderava, e tre di sotto, che fanno al numero di nove, e poi di sopra la figura del Padre Eterno, non voleva meno per la spesa di ducati quaranta, io li davo trenta non si voleva contentare, finalmente siamo rimasti nelli trenta cinque con obligare à me la spesa di ferri che vi andarano per tenir le figure et altro, vorò per cio innanti che dia principio informarmi con qualche d'un altro, havendo ancora presso di me il disegno se si vorà far tutto indorare si crede che vi andava di spesa appresso cinquanta ducati non potendosi ancora saper bene fino che l'intaglio non sarà fornito, mi consiglia l'intagliatore che alli angioletti se li dia color di carne e la alli indorate con qualche profilo di capelli per meno spesa, considererà Lei et mi avisarà, gia sa che denaro ho nelle mani, havendoli di tutto mandati il conto, parerebbe meglio in fatti farli tutti d'oro, tanto più strepito farebbe l'opera, risolverà, e mi darà ordine, come vorà...

Desidero di nuovo m'informi sopra le porticelle del opera che si deve fare come lei desidera perche in tante lettere che mi scrive hà fatto diverse mutation che non mi lascia capire il vero suo senso, non so di questo armer che hà mandato se vorà se li facci qualche ornamento ò abelimento di pitura, e se quelle porte doverano servire per tal uso, o altre si faranno col aggiunta delle balette, quale non so se vorà siano fatte col teler postizzo per poterle levare e mettere quando si aprirà, o serarà in presente opere quando si ordinano, ò bisogna che la persona sia presentialmente informata, ò con qualche modello formalmente fatto di rilievo perche altrimenti si stà poi à discretion delli maestri, all'intagliatore ho diverse volte lette le sue lettere in tal proposito, non so se mi capirà, non mancherò di diligenza et assistenza per certe spese l'opera riesca piu vaga e bella che possibile sarà; la lettera che mi manda per l'Illustrissimo Priuli la trattenerò presso di me per servirme se il bisogno porterà, quando anco l'opera sarà perfecionata bisognerà far un cassonzin dove si dovrà metter il tutto perche l'intaglio coll'oro non patisca, ancor questo sarà aggiunta alla spesa, altro per hora non mi soviene che con riverirla affettuosamente resto...

273 Venezia 20 settembre 1677.

## VIII

... Si è finalmente dato principio all'intaglio della Beata Vergine che spero riuscirà e di sua e di quelli altri signori satisfactione, nel principio del opera gl'ho contati ducati quindici il resto delli trentacinque al fine del opera, nell'ultima mia Le scrissi d'avisarmi cosa risolverà dell'indoratura, così anco hora l'aviso che il maestro consiglia sianno fatte le porticelle al quadro e quelle del armer ch hà mandato col asutilarle, o pure farle di nuovo di tavola sutila con sua seratura che si possono levare e metter, servendo, dice anco per sicurezza del quadro della Madona, così ancor io concoro nella stessa opinione, il vetro poi se vorà mettere costarà assai, mi domandano ducati 25 per esso vetro fatto come di spechi senza sua foglia, che altro non valerebbe, e se lo vorranno dare per ducati 15 ò 16, si farà assai à ch pensi pure lei, io temo che il vetro, è assai pericoloso, tanto più che la Madona si cava e si rimette e in particolar quando si porta nelle processioni, risolverà e mi darà comissione...

Non credo farà bisogno servirme delle lettere del monsignor vescovo, perche l'intagliatore lo trovo galanthuomo et e quello che hà fatto la cassa per s. Prospero, quando poi al mio interesse di conoscere quelli gentil huomini, hò potuto avere questa intratura molto prima tanto con suoi fratelli quanto così lo stesso monsignor vescovo, mà à che giovava mentre non son in stato ancora potermi valere della loro gracia...

Venetia li 20 ottobre 1677.

## IX

... Si è già terminato l'intaglio della madona di Carmini e spero che riescerà di sua et altri satisfactione, al quale hò fatto qualche cosa aggiungere fuori del disegno come à suo tempo incontrarà, credo d'haverla avisata in altre mie d'essere di accordo col intagliatore in ducati 35, per indorarlo tutto come la fattura ricerca vogliono ducati 70, ancora non hò concluso il prezzo, hò lasciato che passi questa stagione d'inverno perche l'opera riesca con tempi buoni e sorti migliore e più bella, e quando potessi tirarla in ducati 50, mi contenteria, ma dubito di non trovare chi vorà farlo.

Venetia li 21 Febraro 1678.

## X

... Portandomi di novo ancora l'altro giorno alla Riva per consegnare una lettera per Vostra Signoria Reverendissima in risposta delle sue che rappresentata misi anco l'occasione del Capitano Bevilaqua da Gelsa qual partiva con una barca foresta di pasazzo per approdare costa sotto la città, spero Le sarà consegnata, in questo mentre trovo essere gionto patron Nicolo Bianchini con calcina dicevano del nostro chi ricercai di ritorno potesse levare questo ornamento della Beata Vergine di Carmini, non trovandosi altra occasione piu propria se bene su haveva qualche disturbo nel farlo riportare alla città, almeno sarà stato meglio custodito dà questo huomo che è di buona natura e caritatevole, io non hò fatto patto alcuno con lui ne di obbligarlo condurre alla città, meno del nolo, anzi ho hauto gracia che mi hà fatto il servitio di levarlo benche mi faceva qualche difficoltà, e però persona discreta, non credo incontrarà difficoltà di prezzo.

Haverà dunque col medesimo doi casoni uno grande nel quale sarà tutto quasi l'ornamento, e l'altro più piccolo nel qual anco hò fatto riponer l'armaretto d'abbeno mandatomi da ella, dove andarà il quadro della Madonna sopra il quale è il tutto agiustato, come vederà dalle suoi anzini che ogni cosa mostra per unirsi insieme, nel detto armaretto prima doverà essere incastrato il teler fatto con balette indorato come dalli ferretti in banda osservarà e dall'altra parte troverà attaccato un feretto indorato all'aneletto e le servirà per formare dall' altra banda il detto telaro, quale anco hò fatto fare di più col suo canale tutto attorno e la parte di sotto del detto, fatto serare con doi broche à vita in ogni tempo quando si volesse farli il suo cristallo possa esser aperto e messo et di nuovo poi serato horà spero non vi stia toccare acio alli cantoni l'oro non si decipa, poi vi andarà attaccata la sfazza grande con li suoi anzini e sollevata di sopra da quelli di sotto fatti tutti in un pezzo, come à tutto mostrano l'unione di ferretti, li doi fiori che troverà quali doverano andare in quelli doi vasetti per banda di sopra, li hò fatti fare di banda, che saranno esterni, benche si stupirà il posto di essi essendo unico che li fà in campo à Rialto con grandissima difficoltà li ho hauti per sedeci lire che voleva un par di ducati per uno, mi è convenuto anco contendere la ferramenta tutta che è attorno con la seradaretta hò speso quindici lire.

Nel medesimo cassonzin piccolo saranno li sei angioi che tre per parte tenerano sollevato il quadro che alli suoi cantonzini troverà alla sfazza i suoi ferretti, dove vanno ad appoggiare la mano cadauno, mà di là bisognerà farli per cadauno un ferro che sarà appoggiato al pareto per farli stare in aria attaccati alla schena della forme e le troverà qui il disegno, non tondi perche non si girano ma quadrati, quali ancor qui haverei fatto fare, mà non sapendosi la distanza che doverà essere dal muro, si sono rimessi colla d'esser fatti con maggior accuratezza.

Credo che tutta questa opera Le sarà di sodisfatione, havendo la anco avvantaggiata e nel intaglio e nell'inventione, come dello stesso disegno comprenderà quale glielo torno rimandare e se lo goda per lei. Le ricordo bene non esponere questo ornamento prima che per le feste del Santissimo Natale per ornare le medesime e perche sia veduto e goduto maggiormente dalli devvoti fedeli in tal tempo, alli detti sei angioi sono l'alli levate perche non occupino il luoco, troverà pontini di segni a cadauno che vano imbrocando ogni una come troverà i suoi bassetti, così anco dimostreranno li segni dove ogni uno deve havere il suo loco da dietro. Non le mando hora distinta fattura perche il tempo non mella permette, non essendosi ancora escitato quel puoco di trielle che son dietro, che è stato in vil prezzo per poter le dare distinto conto d'ogni cosa, credo che havevò speso qualche cosa del mio, ma non gran cosa...

Le porticelle che sono fatte postice per levarle e metterle ogni volta che se aprirà che altramente sarebbe sogetta ala macatura l'intaglio e scolo dalla vista nel fondi d'una delle medesime vi è un catenazetto al incontro della seraduretta che scivirà per fermare una parte quando si vorà inchavare.

Hò fatto fare il feretto indorato per la cultrinetta se si vorà mettere. Credo che le sudette porticelle saranno a sufficienza ornate, e con lettere come desiderava...

Venezia 2. IX. 1678.

Uz pismo su priloženi crtež i papir s uputama. Na crtežu anđela s željezom:

Il pareto, o muro.

Muro

La forma di ferri per  
li sei angioli che di la  
si devono fare.

Na posebnom papiru:

Dale + croci poste sopra il disegno del quadro si dovrà argomentare approbatione di quella parte dove sono messe ad escludere dell'altre. Sopra tutto si dovrebbe metter studio nella positura, et vivacità delli angioli, et quanti saranno più, tanto l'opera riuscirà piu maestosa. Deve esser la porta si profonda che si possa serrare con una porta di cristallo, et l'altra di legno con qualche pittura sopra —

Sv. II a, sveščić. Pisma I. Frana Lupisa iz Mletaka Hektoru Hektoroviću u Hvar 1675—1678. Kaptolski arhiv Hvar.

Sva pisma u kojima se spominje izrezbareni okvir počinju naslovom Molt'Ilustre et molto reverendo signor mio signor collendissimo, a pri kraju svršavaju:

Devotissimo et obligatissimo servitore

Gio. Francesco Lupis

pa stoga taj naslov i potpis nisu ovdje navađani, da ih se ne ponavlja.

## LA SCULPTURE SUR BOIS D'ALBARINI A HVAR

CVITO FISKOVIC

L'auteur publie pour la première fois une étude de la châsse de St Prosper exécutée en style baroque et gardée dans la collection épiscopale de la ville dalmate de Hvar, qui jadis se trouvait dans la cathédrale de la même ville. D'après l'inscription qui se trouve au dos de la châsse décoré par de petits motifs en relief, elle avait été exécutée par le sculpteur sur bois vénitien, Michel Angelo Albarini, en 1674.

L'on voit des documents que l'auteur a découverts dans les archives du capitole de la ville, documents publiés dans le présent article, qu' Albarini avait sculpté aussi en 1678, le cadre décoratif avec de petites statues d'anges destiné à encadrer une vieille icone du XIII<sup>e</sup> siècle qui se trouve sur l'autel de la famille patricienne des Hectorović, originaire de Hvar, dans la même cathédrale. De la correspondance de Hector Hectorović, qui avait passé la commande de ce cadre, avec Ivan Frano Lupis, citoyen de Hvar séjournant à Venise, l'on peut voir que ceux qui commandaient des oeuvres d'art, les Dalmates de l'époque, se concertaient avec les artistes, leur posaient des exigences et imposaient des changements, avant de se mettre d'accord pour l'exécution de l'oeuvre. Par conséquent l'on voit qu'ils prenaient part à la réalisation de cette oeuvre, de même que les propriétaires et fondateurs des maisons et monuments de pierre, prirent part, par leurs exigences et par des contrats écrits passés avec les maîtres d'oeuvres, à la formation de l'architecture et de l'urbanisme dalmates.

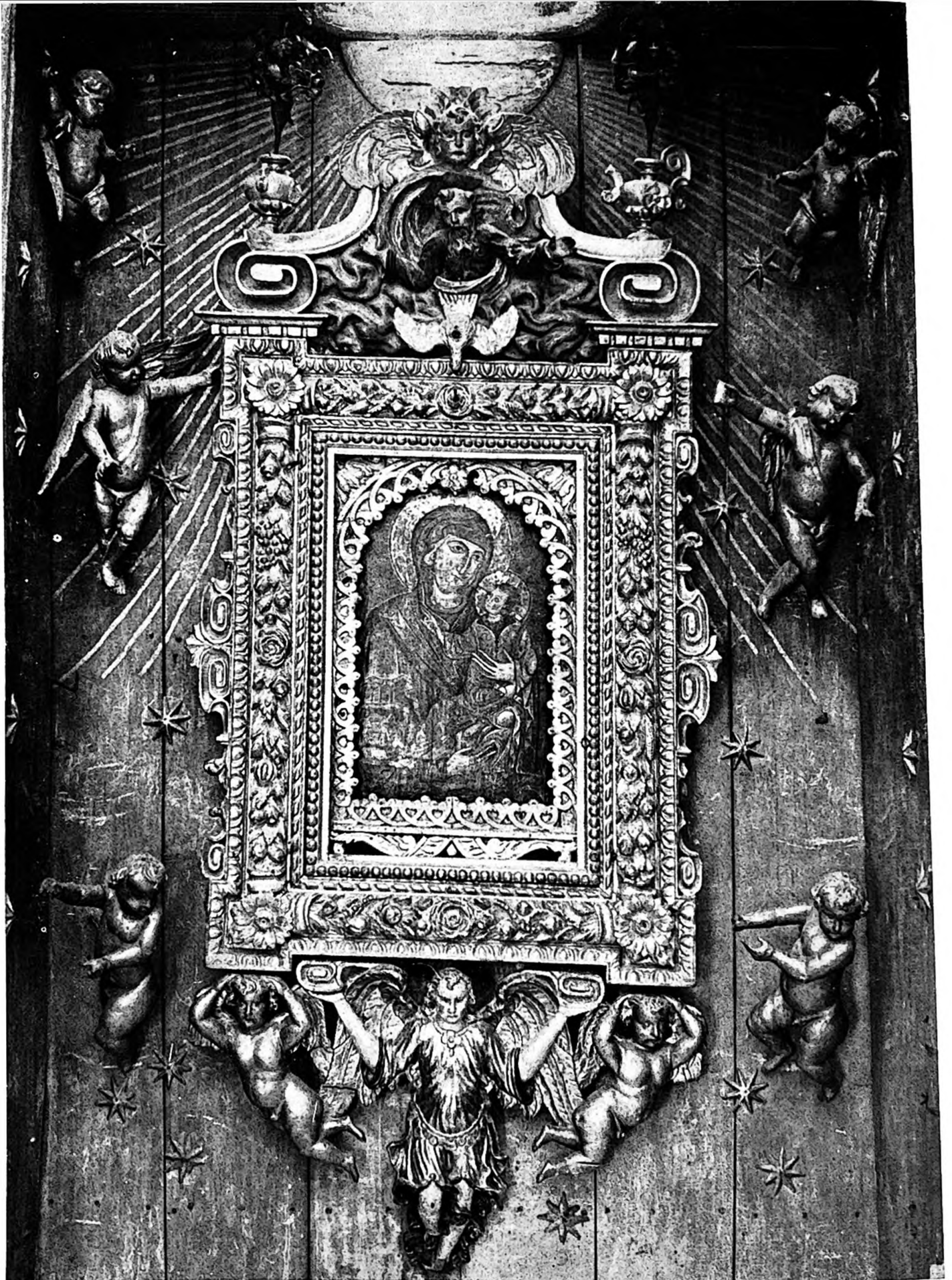


Sl. 1. M. A. Albarini, Raka sv. Prospera. Stolna crkva u Hvaru

Sl. 2. Natpis M. A. Albarini-ja na stražnjoj strani rake sv. Prospera







Sl. 3. M. A. Albarini, Okvir romaničke Gospe na oltaru Hektorovića u stolnoj crkvi u Hvaru



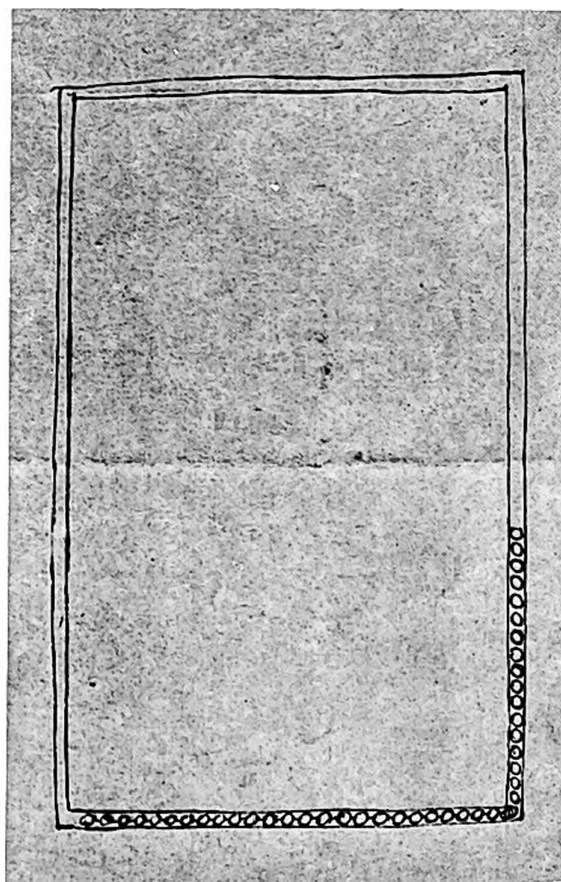
Sl. 4. M. A. Albarini, Crtež za okvir Gospine slike u Hvaru. Prva varijanta.



Sl. 5. M. A. Albarini, Crtež za okvir Gospine slike. Druga varijanta.



Sl. 6. M. A. Albarini, Crtež anđela za okvir Gospine slike.



Sl. 7. M. A. Albarini, Crtež za okvir

## Три иконе из Хрватске

Када је 1973. г. објављен каталог збирке икона Одјела Срба у Хрватској Повијесног музеја Хрватске, многе иконе су још биле неоочишћене. На неким се једва видјело што приказују, добивала се крива представа о бојама, а неке су биле и потпуно или дјеломично преликване. У међувремену је извјестан број икона очишћен и рестауриран. Оваје се објављују неке од њих, чији се садашњи изглед знатно разликује од ранијег, па им тек сада можемо одредити стил и вријеме настанка. Сви рестаураторски радови су извршени у Рестаураторском заводу ЈАЗУ у Загребу.

### ПРОРОК ИЛИЈА ИЗ БУЗЕТЕ

Икона „Пророк Илија“ (каталошки бр. 34) потјече из цркве у Бузети крај Глине. Била је потпуно тамна, тако да се тек назирало да је у горњем дијелу насликан пророк Илија на огњеним колима, а у доњем пророк Јелисеј. Могло се разабрати да је рад врло примитиван. Слој боје, осим што је био таман и испрљан, био је и испуцао, тако да је на мјестима пробијала златна подлога. То је био разлог да се икона, без обзира на слаб квалитет, рестаурира. Показало се да је онај тамни слој само премаз преко релативно добро сачуване старије иконе на којој је такођер приказан пророк Илија на огњеним колима. Пророк сједи у колима с волуџасто извијеним крајевима, у која су упрегнута два пара коња. Кола и коњи су цинобер црвене боје. Узде држи анђео који лебди изнад кола. Његова одјећа и крила рађени су цртежом на златној подлози. Илија има смеђу одјећу са златним рубом око руке, а плашт му

је блиједољубичасте и јасноплаве боје. Нимб је црвено обрубљен. Пророк у десној руци држи развијен свитак с натписом:<sup>1</sup>

рече Или . .  
кѣ елисе  
ю седи у  
во зде и  
ко посла  
мѣ вѣтъ до

Испод кола и коња су бијели округли облаци, с блиједозеленим и ружичастим концентричним круговима. Доњи дио иконе је скоро усправном линијом подијељен на два дијела. На већем, лијевом су на свијетлоплавој подлози насликана два неодређена облика, начињена као од неких широких укрштених трака нешто тамније плаве боје него што је позадина. С десне стране су цркве са куполама и друге зграде ограђене оградом од дрвених балвана. Зграде и ограда су ружичасте боје, а тло и позадина око њих маслинастосмеђе. Те грађевине подсећају на архитектуру XVII и XVIII ст. у Русији, нарочито Украјини.<sup>2</sup> Нејасно је што би требало да представљају она два зракаста предмета с лијеве стране, јер излазе из оквира иконографских елемената уобичајених за ту сцену. Ако су симболи за неки догађај из пророковог живота, нису довољно јасни. Не би се могло рећи да је то Илијин плашт који је бацио Јелисеју, јер су два комада, а и по облику не би одговарали.<sup>3</sup> Можда су то дијелови Јелисејеве одјеће, јер се у Св. писму каже да Јелисеј, кад се Илија узнио на небо, „узе хаљине своје и раздрије их на два комада“.<sup>4</sup> У тексту на Илијином свитку говори се о Јелисеју, а он није насликан на икони. То, као и прилично неуобичајени квадратични облик, наводи на помисао да је оно што је пред нама само дио иконе. Можда је доњи дио неком приликом толико оштећен да је одрезан. Некоме је касније сметала икона с непотпуним призором, па је дао да се преко ње наслика нови, у којем је укључен и Јелисеј. Судећи по начину на који је сликан премаз, а с обзиром на то да је био већ јако таман и оштећен, то се морало догодити негдје у

<sup>1</sup> Друга књига о царевима, глава 2, почеци стихова 2, 4 и 6.

<sup>2</sup> У украјинској графици и књижним илустрацијама има сличних приказа манастира. На пр. у *Исторія українського мистецтва*, 3. књига, Київ 1968, на стр. 311 (сл. 229) је фрагмент дрвореза „Кијево-Печерска лавра“ из XVII ст. Око лавре је ограда од низова положених балвана одијељених по једним усправним. Иста ограда је и на руској икони „Псков и околина“ из XVII ст., објављеној у каталогу изложбе *Ikonen 13. bis 19. Jahrhundert*, München 1970, кат. бр. 234, као и на још неким иконама.

<sup>3</sup> Илијин плашт, додуше, на иконама понекад поприма посве неуобичајен изглед. Понекад је то прави капут с рукавима, како га је насликао наивни сликар гомирске школе на икони из Швице (V. Borčić: *Zbirka ikona*, сл. 38).

<sup>4</sup> Друга књига о царевима, глава 2, стих 12.

XIX ст. Старији слој је вјероватно из XVIII ст., и то његове прве половине, а подсјећа на иконе комоговинске иконографске школе. Већ је запажено<sup>5</sup> да комоговинске иконе није радио исти сликар. Иако се не може утврдити дословно угледање, Илија из Бузете је најближи комоговинском Вазнесењу. Комоговински сликари често раде златну одјећу тако да на златној подлози само бојом назначе наборе. Такав је и анђеол на бузетском Илији. Неке сличности има и у сликању облака око отвореног неба. Слично је и исцртавање бијелих власи на тамној подлози, а и сликање очију с наглашеним горњим капком. Свијетлољубичаста боја Илијине одјеће је доста често употребљена на комоговинским иконама. Бузетски сликар је у цртежу нешто неспретнији (нпр. руке), а неки елементи (живе боје, котачи кола) дају му извјесну фолклорну ноту. Занимљиво је да, насупрот сухом иконописном начину сликања ликова на комоговинском Вазнесењу и Преображењу, те схематизираним стијењу на Преображењу, предио у позадини Вазнесења је скоро реалистичан. То су благо заталасани смећи брежуљци са зеленим дрвећем и кровом неке куће. Тако и сликар бузетског Илије убацује онај чудни уметак с ограђеним манастирским зградама, што се толико разликује од стила осталог дијела иконе. Не би се смјела занемарити ни чињеница да икона потјече из околине Глине. Прије рата постојале су једне царске двери, рад комоговинске школе<sup>6</sup> у Обљају, мјесту у околини Глине. А од Глине до Комоговине није далеко.

Малом броју до сада познатих сачуваних икона које се приписују иконописачкој радионици у манастиру Комоговини могао би се долати и овај Пророк Илија из Бузете.

## ДЕИСИС ИЗ ОРАХОВИЦЕ

Још прије рестаурирања, и поред оштећења и скоро потпуне потамњелости, на икони Деисис из мјеста Ораховице<sup>7</sup> могли су се назријети и тема и распоред ликова, па и неке боје. Карактеристични низови бијелих точкака указивали су на начин зографских радова прве половине XVIII ст., а запажена је и сличност с иконом Деисис из Будмира у Мађарској.<sup>8</sup> Рестаурирана икона потврдила је претпоставке о стилу и времену, а дошли су до изражаја и разни детаљи који су раније били

<sup>5</sup> I. Bach: *Prilozi povijesti srpskog slikarstva u Hrvatskoj od kraja XVII do kraja XVIII st.*, Historijski zbornik, god. II, Zagreb 1949, стр. 192.

<sup>6</sup> I. Bach: *Prilozi...*, стр. 193.

<sup>7</sup> V. Bogčić, *Zbirka ikona*, Zagreb 1973, кат. бр. 271.

<sup>8</sup> А. Давидов, *Иконе српских цркава у Мађарској*, Нови Сад 1973, кат. бр. 22, т. LXV.

невидљиви. Показало се нпр. да је Јован Претеча насликан с крилима, што је у сцени Деисиса доста ријетко.<sup>9</sup> У боји је икона суздржана — употребљене боје су: смеђа, блиједоцрвена, ружичаста, бијела, тамна и свјетлија зелена, а чак су и нимбови неке пригушене златне боје. Али зато је цијела површина иконе прекривена као каквим везом низовима и групама бијелих точкака, звијездама, стилизираним цвјетовима, листовима, геометријским облицима. Без обзира на функционалност, ови исцртани украси шире се по архитектури, одјећи, намјештају, тлу. То плошно и декоративно схватање слике види се и у цртању набора одјеће. Једино се лицу Христа настојала дати нека пластичност. У истој збирци постоји још једна икона тог стила. То је св. Никола,<sup>10</sup> на којем је забиљежена и година сликања — 1738. У музеј је такођер доспјела из мјеста Ораховице. То не мора значити да су објекти и настале, иако постоји могућност да су то дијелови старог иконостаса који је у ораховичкој цркви био прије Грабовановог. Има и неких разлика. На икони св. Николе украси су штедљивије употребљени. Цвјетићи и бусење стављени су само понегађе по тлу, а од осталих украса употребљени су само низови бијелих точкака. Оквир је на св. Николи изрезбарен у низ малих лукова, а на Деисису је једноставан урезан руб, црвено и бијело обојен. Међутим, ако и нису од истог сликара, свакако су настале у приближно исто вријеме, а рад су иконописца исте стилске групе.

### СВ. ГЕОРГИЈЕ ИЗ ЛУЧАНА

Под бројем 225 у каталогу збирке икона Одјела Срба у Хрватској ПМХ наведена је икона св. Георгија, рад непознатог сликара, с дјеломично читљивим записом. У музеј је доспјела из Лучана у Лици. Икона је била тако тамна и испрљана, да се једва разазнавало што приказује. Након чишћења показало се да је икона доста добро сачувана, да је рад гомирске школе и да је, према томе, настала у другој пол. XVIII ст. Боје су испод потамњелог лака сачувале свјежину и живост. Георгије јаше на сивом коњу с ружичастим пјегама. Метални дијелови његове одјеће — оклоп и шљем — су сиви, хламида плава, хлаче сиве, чизме златне. Завијорени плашт је црвен, а исто тако црвен је

<sup>9</sup> Крилати Јован у Деисису јавља се на пр. на сјеверном зиду Марковог манастира (В. Л. Мирковић, *Иконографске студије*, Нови Сад 1974, сл. 69), на Деисису Алексија Лазовића у манастиру Савини (Д. Медаковић, *Сликарска породица Лазовића, Трагом српског барока*, Нови Сад 1976, сл. 131), на икони из XIX ст. у Музеју срп. православне црквене општине у Сарајеву (Б. Мазалић, *Сликарска умјетност у Босни и Херцеговини у турско доба*, Сарајево 1965, сл. 92).

<sup>10</sup> V. Borčić, *Zbirka ikona*, кат. бр. 270.

и прекривач на леђима коња и узде. На шљему је исцртан златни орнамент, а на врху му је плава перјаница. Змај што га светац пробада је тамне зеленоплаве боје, а крила и ждријело су му црвени. Тло је тамне маслинасте боје. Принцеза, насликана на десној страни иконе, има црвени огртач с хермелинским рубом и плаву хаљину. На глави јој је златна круна. Врло сликовита зграда с лијеве стране обојена је црном, црвеном и сивом бојом. Плавозелено небо прелази с једне и друге стране у нагомилане сиве облаке, изнад и између којих је златна позадина. Запис у доњем десном углу гласи:

сію иконѣ  
пріложі, у црквѣ  
сѣгаго нїколле,  
ѳріфонѣ платіша,  
своѣ родїтелїн  
за свое дѣше.<sup>11</sup>

Икона већ на први поглед одаје да ју је радио иконописац из гомирске школе. Карактеристично цртане очи и усне, истакнуте јагодице, наслаге сивих облака који као да уоквирују призор, избор боја, све се то јавља на многим иконама ученика Симеона Балтића. Сви они имају много заједничког што их чини „школом“, али им је у цјелини сликарски ниво врло скроман. Ипак међу гомирским иконописцима има и вјештијих и неспретнијих, а њихове иконе иду од доста доброг заната до огрубјелог фолклора. Знамо за нека имена „гомираца“,<sup>12</sup> али не можемо установити ко је што сликао. Као што су на иконостасу из Гомирја уз Симеона Балтића сурабивали и његови ученици, можда су још неки иконостаси заједнички рад двојице или тројице. На то би указивале извјесне разлике у сликању ликова с иконостаса нпр. из Плашког, Шкара итд. Аутор иконе св. Георгија из Лучана свакако спада међу боље сликаре гомирске школе. То нарочито долази до изражаја када икону из Лучана упоредимо с другим иконама на ту тему из исте сликарске групе. У музеју се чувају још три иконе св. Георгија, које су рад гомирске школе. То су иконе из Плашког, Швице и Старог села.<sup>13</sup> Све четири иконе су рађене по истом предлошку. Разлика је у међусобном односу величине појединих елемената. На лучанској икони принцеза и зграда с лијеве стране су у позадини, мали и споредни. Светитељ на коњу испуњава највећи дио површине, па је чак и стијешњен, с лијеве и десне стране, рубовима даске. На икони из

<sup>11</sup> Презиме Платиша постоји и данас. Према „Leksiku prezimena u SRH“, Загреб 1976, стр. 513, лица с тим презименом има највише у околини Бриња. Бриње је потпадало под парохију Лучани, за чију цркву је сликана ова икона.

<sup>12</sup> М. Грбић, *Карловачко владичанство II*, стр. 168—170.

<sup>13</sup> V. Borčić, *Zbirka ikona*, кат. бр. 399, 498, 476.



Старог села, напротив, има око коњаника још доста простора, а црква и принцеза су већи. Исто тако је и на икони из Швице. Сликар ове посљедње је и најслабији. Цртеж му је неспретан, све је плошно. На икони из Плашког, која је најсличнија оној из Старог села, нема само облака са стране. Икона из Лучана је, у односу на остале, доста добро цртана, са смислом за покрет, те настојањем да се постигне пластичност.

У музејској збирци се из Лучана налази само још једна вратница, дио царских двери. На њој су приказани еванђелисти, уоквирени резбареним витицама лозе с крупним гроздовима. Сличан оквир је и на дверима из Гомирја, али ликови еванђелиста не показују изразите карактеристике гомирске школе. Тако остаје под питањем да ли је сликар иконе св. Георгија био и аутор иконостаса.

### TROIS ICONES DE CROATIE

VERA BORCIC

Dans le présent article l'on publie trois icônes récemment nettoyées et restaurées datant du XVIII<sup>e</sup> siècle. L'icône du prophète Elie originaire du village Buzete avait été complètement repeinte, et l'on suppose que l'icône originale, sous l'enduit de peinture, était sortie de l'école iconographique de Komogovin, de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle et comportait certains détails iconographiques inusités. La Déisis d'Orahovica, en Slavonie, est une oeuvre typique des zographes de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, quant au St. Georges de Lučane, dans la région de Lika, c'est une des meilleures oeuvres de l'école iconographique de Gomira, de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle.



Сл. 1. Комоговинска школа?: Пророк Илија.



Сл. 2. Деисис, зографски рад прве половине XVIII стољећа.



Сл. 3. Гомирска школа: Св. Георгије.

## Неколико натписа из Метохије

**Ш**ездесетих година, радећи у служби заштите споменика културе, прокрстарио сам уздуж и попреко област данашње Метохије, која је у средњем веку у писаним изворима, почевши од 1018. године, називана жупом Хвостно, по истоименом граду у њој.<sup>1</sup>

Том приликом сам уз пут наишао и на неколико натписа на разним предметима у црквама Гораждевца, Будисаваца, и Пећи, па ће, сматрам, бити од користи да их овом приликом саопштим и приложим у цртежу и фотографији. Такође мислим да неће бити наодмет нашој науци, ако додам и у цртежу већ познати запис са Лонгиновог аера из Студенице хвостанске који је иначе објављен,<sup>2</sup> али само у штампаном слогу на српскословенском језику, сматрајући да чар оригиналног писма и потписа имају преимућство нам штампарским слогом.

У селу Гораждевцу, 7 км југоисточно од Пећи, на самом источном крају венаца сеоских кућа, поређаних дуж питомог платоа на десној обали Пећке Бистрице, налази се стара црква-брвнара посвећена св. Јеремији, сакривена у сенци вишеструких стогодишњака храстова.

<sup>1</sup> К. Јиречек: *Историја Срба I*, Београд 1952, 64; Н. Gelzer: *Balkan. Zeitschrift II*, 54; Р. Грујић: *Хвостански аер и нерески тренос*, Старинар 1930, 12. Успомену на тај давни назив данас носе само још остаци старе епископске цркве Студенице хвостанске изнад села Врела и Студенице код Пећке Бање и новонаденуто име (1936) првој железничкој станици Хвосно на прузи Пећ—Приштина. Истина, тај назив носило је између 1955. и 1964. државно пољопривредно добро „Хвосно“ са више стотина хектара плодног земљишта у овом делу Метохије, али се данас оно назива Пољопривредни комбинат Пећ.

<sup>2</sup> Р. Грујић: *Хвостански аер...* 12—19, сл. 1; Љ. Стојановић: *Стари српски записи и натписи...* 6465; В. Кораћ: *Студеница Хвостанска*, Београд 1976, 5; А. Василић — М. Теодоровић Шакота: *Ризница Пећке патријаршије*, Приштина 1957, 14, 25.

На суседној пољани, стотинак метара јужније, сељани Гораждевца су 1939. године саградили нову цркву посвећену Богородици. Тада је један део црквених предмета (икона, двери и сасуда) пренет из старе цркве-брвнаре у новосаграђену цркву која је својим, иако скромним али и солидним здањем могла не само да задовољи тадашње култне потребе житеља него и да истовремено обезбеди трајније и боље чување пренетих предмета од вредности. Ту се чува и један бакарни дискос са натписима на обема странама из 1745. године, дар дечанског јеромонаха Василија.

Гораждевац је веома старо насеље, чији је континуитет, изгледа, непрекинут до данас, иако су се његови становници (огромном већином, а доскора и искључиво српске народности) у више наврата ојачавали новим досељавањем углавном из Горњих Васојевића и Полимља. Ти најстарији житељи себе називају Србљацима. Презиме Србљак носе и данас многе породице у Гораждевцу и рачунају себе у старинце. Назив Србљак је чест у Васојевићима у Црној Гори за обележавање иноплеменика које су они затекли при спуштању преко Комова низ долину Лима, без обзира на то што су и они говорили истим језиком и имали исте етно-психичке одлике. Сматра се да тај назив долази од словенске речи себар — назив у средњем веку за становништво које није припадало властели или свештенству и обделавало земљу на удео, закуп или наполицу. У Херцеговини назив србљаци означава сточаре који живе у планини.<sup>3</sup> Да ли су гораждевачки Србљаци потомци старих себара са манастирских имања у Метохији, тешко је тврдити. Ближе ће бити истини да су они пореклом од васојевићких Србљака дошких овамо у многим миграцијама током протеклих векова.

Средњовековну горажда вѣсь,<sup>4</sup> односно данашњи Гораждевац, краљ Стефан Првовенчани повељом даје 1220. године манастиру Жичи<sup>5</sup> и

<sup>3</sup> Р. Вешовић: *Племя Васојевићи*, Београд 1935, 108, 156, 244, 245; Ј. Дедијер: *Херцеговина*, Насеља III, 174.

<sup>4</sup> Горажда, гражда или ограда, је и данас сачуван назив код српског живља у Метохији (а и у Црној Гори и Топлици) за преграђивање реке, брану или уставу на реци, одакле се јазовима разводи вода за наводњавање њива и вртова и покретање воденица за мељаву жита. Такве бране, „гражде“ или „огражде“ и данас постоје на реци Бистрици у самом селу Гораждевцу, као и на осталим рекама у Метохији: Белом Дриму, Дечанској и Лоћанској Бистрици. Чак и арбанашки живаљ у Метохији ове бране и данас зове „гражда“. У истом облику (гражда) и значењу (преграда, ограда, ограђен простор) реч је сачувана до данас и у Албанији. Види: *Fjalor i gjuhës shqipë*, Tiranë 1954, 145. Реч *Вес* или *Вас* је и данас у многим словенским језицима назив за село, заселак и сеоско насеље.

<sup>5</sup> Ст. Новаковић: *Законски споменици српских држава Средњег века*, Београд 1912, 571; Фг. Miklosich: *Monumenta serbica*, 11. Сва та места до данас носе неизмењене називе: Црни Врх је и данас прво село до северне ивице града Пећи; Ступ је село у долини Бистрице испред Будисаваца; Требовић (уместо старог Требовитића) је село јужно од Витомирице, данас готово преграба Пећи; до њега Лабљане па даље Љутоглава. У долини Бистрице, северније



Сл. 1. Црква брвнара у Гораждевцу



Сл. 2. — Гораждевац. Дискос из цркве  
(горња страна).

Фото: Б. Костовски



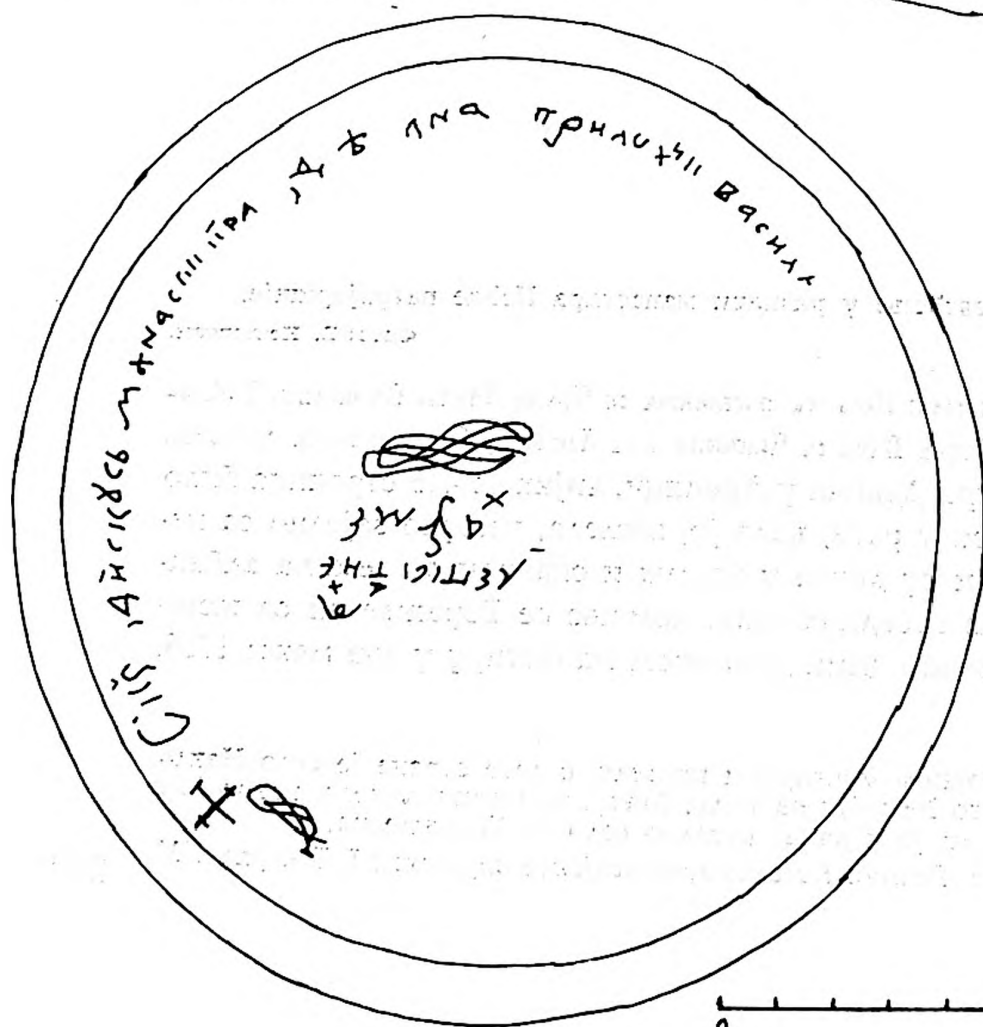
Сл. 3. — Гораждевац. Дискос из цркве  
(полебина).

Фото: Б. Костовски

Сл. 4. — Гораждевачки дискос.  
Натпис на горњој страни.



Сл. 5. — Гораждевачки дискос.  
Натпис на полебини.



0 5cm 94





Сл. 6. — Суд за водоосвећење у ризници манастира Пење патријаршије.

Фото: В. Костовски.

набраја: а оу хвостинѣ села: Пења съ заселинемъ си Чръни Брѣхъ, Стльпези, Трѣбовитики, Горажда Ђьсь, Наклъ Ђьсь съ Челпекин и съ Давланъ, Лютоглавы съ градомъ. У катастигу манастира Девича у Дреници, чијих се 415 страница било сачувало до II светског рата, када је, изгледа, изгорео заједно са целим манастиром који су дигли у ваздух и спалили до темеља албански националисти из суседних села, помиње се Гораждевац са његовим житељима приложницима Девичком манастиру у два маха: 1765. и 1772. године.<sup>6</sup>

од Гораждевца у подводном мочварном пределу, с леве стране је село Накло, тј. старо Накла вас — то ће рећи на калу, блату, мочваришту село, какво је и данашње Накло. Челопек је и данас суседно село до Гораждевца.

\* Г. Елезовић: *Речник Косовско-метохијског дијалекта I*, Београд 1932, 104, XV, XVI.



гораждевачке куће), многим црквеним предметима од метала и др. Гораждевачка црква-брвнара, посвећена св. Јеремији, најстарија је сачувана црква-брвнара у Србији. Судећи по сачуваним царским дверима на иконостасу, насталим у XVI в., може се сматрати да је црква тада саграђена. Подигли су је Србљаци, најстарији стариначки род тог краја. Архаичност грађења, украшавања и појединости, скромност и једноставност облика као и старост употребљене грађе такође потврђују ову тврдњу у недостатку писаних извора. Научно је обрађена и публикована.<sup>7</sup> Стручно је конзервисана 1967/68. да би се спасла од црвоточине и распадања.<sup>8</sup>

И у околини Гораждевца налазе се остаци историјских споменика. У суседном засеоку Враговац, које се некада по причању сељака звало Драговац, на имању Марка Радуловића налази се старо гробље са три огромна столетна храста. У другом суседном засеоку Почешћу, на имању Јусуфа Келмендија, на самом обронку обалног десног брега речног корита Пећке Бистрице, изнад двеју родних пољана, од којих се западна зове Сејиште а источна Равниште или Рниште, виде се остаци зидова и апсиде цркве и уз њу поваљен монолитни довратник улазног портала димензија 190 × 46 × 22 см. Сусед, 70-годишњи сељак Марко Радуловић, рече да се ту негда „купио сабор на Св. Николу летњег“. Да ли су то можда остаци манастира св. Николе у Хвосну, чија је оснивачка повеља очувана у препису у манастиру Савини код Херцег-Новог.<sup>9</sup> Према најновијим испитивањима, повељу је издао 1276—1277. српски краљ Урош I<sup>10</sup> а не краљ Милутин 1309. године.<sup>11</sup> Д. Синдик мисли да се црква св. Николе у Хвосну налазила на десној обали Пећке Бистрице близу Пећке патријаршије на месту данас званом Петраковац и „у ствари црква је добила само п (но) гъ стльпъ са меѣма“. Идући за називима меѣа из те повеље Синдик објашњава да се село СТУП (у значењу пирга, куле) налази и данас 15—20 км источније од Пећи, а село Жач (за које сматра да је Жиочица из повеље) још 5 км даље. Нама се чини да је нелогично да се манастиру Милешевци повељом краља Уроша I (или Милутина, свеједно) поклања само један пирг стльпъ, кула, или торањ који се по Синдиковој претпоставци налази непосредно уз други, такође велики и стари манастир —

<sup>7</sup> Д. Ст. Павловић: *Цркве брвнаре у Србији*, Саопштења V, Београд 1962, 21, 132—133.

<sup>8</sup> *Старине Косова и Метохије VI—VII*, Приштина 1972—1973, 255—256.

<sup>9</sup> Fr. Miklosich: *Monumenta serbica* 71; Ст. Новаковић: *Законски споменици* 606; М. Пурковић: *Попис цркава...* 34; В. Петковић: *Преглед споменика...* 335; Д. Синдик: *Ко је аутор оснивачке повеље храма Св. Николе у Хвосну*. Историјски часопис XIX, Београд 1972, 67.

<sup>10</sup> Д. Синдик: наведени рад, 77.

<sup>11</sup> Ст. Новаковић: *Законски споменици*, 606.

Пећку патријаршију. По нашем мишљењу Св. Николу у Хвосну треба тражити тамо где се налази данашње село Ступ, односно средњовековно село *стълъ* по повељи Уроша I (или Милутина) или пак село *стълъзи* по повељи Стефана Првовенчаног изdatoј око 1220, којом дарује Жичи већ набројана села.<sup>12</sup> Стога ће том неидентификованом Св. Николи у Хвосну пре одговарати наша претпоставка да су његови остаци данашње рушевине са монолитним довратником „летњег Св. Николе“ у селу Почешћу код Гораждевца. Ово и зато што је краљ дао манастиру Милешеви пре имање, метох, него само СТАП (торањ, пирг, кулу). Реч *стълъ* у средњем веку, а у неким крајевима и данас (Кучи, Црна Гора), имала је и има и друго значење; то је део обрадивог земљишта, крчевине, поља,<sup>13</sup> јер, иначе, како би се орало „на *стълъ* пехъ црковнихъ“ и како би краљ Стефан Душан око 1340. г. поклањао „*стълъ* земле при цркви . . . и три *стълъ* подъ пѣтемъ“.<sup>14</sup> И даље, овај разрушени Св. Никола у Почешћу је такође на самој десној обали Пећке Бистрице, на хриди обале вишој за неколико десетина метара од плодних поља на левој обали где се налазе села Ступ, Накло, Требовић, Љутоглава и друга која су и данас сачувала своје називе какви су записани у поменутиим повељама. Бројне воденице на Бистрици и њеним „граждама“ и јазовима и данас постоје у Гораждевцу, Наклу и осталим околним селима. Верујем да би топономастичка испитивања овог краја потврдила помене и осталих назива из повеља као што би решила и друга још отворена питања, но о том на другом месту.

У селу Добром Долу код Гораждевца, испод сеоске воденице, на брежуљку, постоји хумка неправилног облика за коју сељаци тврде да је била црква св. Димитрија. Вл. Петковић у познатом *Прегледу црквених споменика кроз повесницу српског народа* бележи је само са: Св. Димитрије крај Пећи (стр. 101).

У селу Пиштанима код Гораждевца у воћњаку Јанићија Јанићијевића постоји црквиште на коме се данас виде само овећа хумка и две камене плоче. И овде „је био сабор за летњег Св. Николу“ тврде сељаци.

Читав овај крај досад није испитиван нити се о њему имају потпунији историјски подаци.

У нову гораждевачку цркву, која је зидана и завршена пред II светски рат, пренесени су из старе цркве-брвнаре многе иконе и метални црквени и други предмети од вредности. Посебну пажњу привлачи један бакарни дискос који носи инвентарски број ГЖ—19, по евиденцији Покрајинског завода за заштиту споменика културе Косова и Ме-

<sup>12</sup> На истом месту, 571.

<sup>13</sup> JAZU: *Rječnik hrvatskog ili srpskog jezika* XV, 1956, 811—812.

<sup>14</sup> *Monumenta serbica* 122, 123; *Гласник* 15, 277; JAZU: *Rječnik*, 812.

тохије обављеној 1963. године; пречник спољне стране је 17,5 см, а унутрашње 16,5 см, док је његова дубина од дна до горње ивице око 0,8 см. Дискос је по горњој површини калајисан а у траговима се ту и тамо назире и некаква врста старе позлате. Обрада метала и израда предмета одаје солидан рад мајстора. Суд је правилних кружних линија, неоштећен (сл. 2 и сл. 3), са обе стране украшен урезаним орнаментом и текстом записа. На горњој (унутрашњој) површини урезан је орнаментисани крст — симбол Голготе са иницијалима Христа Победника, а испод кракова крста су симболи Сунца и Месеца. У дну, у самом постољу крста је доста читак запис (сл. 4 и сл. 5) урезан курзивним писмом:

По мени  
гсди јермо  
наха  
Васила

На доњој, спољашњој површини дискоса, у средини је урезани орнамент са неколико линија уpletених у виду положене осмице изнад којег је у два реда исписан запис:

лѣта гсѣх

≠ дѣме

Дуж саме доње ивице дискоса урезан је дуг натпис који почиње малим украсом у виду положене осмице и крстом (сл. 5) и гласи: †сѣй дѣскѣ съ манастира Дѣчана приложи Василии. Из текста се види да је дискос рађен 1745. године за манастир Дечане. Највероватније је да је из Дечана поклоњен старој гораждевачкој цркви-брвнари а одатле пренет у нову цркву. О јеромонаху Василију засад других сигурних података осим овог нашег немамо, мада се један јеромонах Василије у Дечанима помиње међу побројаном дванаесторицом дечанских јеромонаха у записима од 14. јуна 1757. на завршетку преписа Дечанске хрисовуље.<sup>15</sup> Записи на гораждевачком дискосу и препису Дечанске хрисовуље временски се међусобно не би морали искључивати због минималне разлике од дванаестак година у њиховом настанку.

Други натпис се налази на бакарном суду за освећење водице у цркви Преображења у Будисавцима код Пећи, која је и иначе метох манастира Пећке патријаршије. Суд је по савету писца ових редова 1963. године игуманија Февронија пренела у ризницу Пећке патријаршије где је првобитно и припадао. Пречник отвора суда има 48 см, дубина 9 см, висина са стопом заједно 12 см; тежак је 9 кг (сл. 6).

<sup>15</sup> Записи, 7515; В. Петковић: Манастир Дечани I, 1941, 12, 13.



Сл. 8. — Манастир Пећка патријаршија.

Натпис је урезан по ободу суда читким словима и гласи: † ис хс ни ка. сѣи лѣгѣнь за водосвѣщеніе стіе великіе цркѣве пекскіе принесе при влженіиш мѣ гнѣ и патриархѣх сръбскоѣ арсенію ѿ ѿанновичѣх сакова преѿсвѣщеніиши митрополитѣ даб-вробосански мелетне Умиленковичѣ за свои вечни поменѣ летѣ рожд. хва † а . ѷ . к . с . — 1726.

О дабро-босанском митрополиту Мелентију Миленковићу, Умиљеновићу или Умиљенковићу, како се он на разним документима различито помињао или записивао, имамо прилично података. Његов за-сад први помен је запис у наосу цркве у Ломници из 1709. године коју је обишао као егзарх Босне.<sup>16</sup> Године 1713. изабран је за митрополита дабро-босанског и тада пренео седиште митрополита из Добруна или Бање у Сарајево и том епархијом управљао пуних 27 година и 6 месеци. Заједно са црквеном општином подигао је у Сарајеву малу камену цркву (стара црква) 1730. године и украсио је иконама и „темплом позлаћеним“, а 1735. уз цркву је подигнута и школа.<sup>17</sup> По запису од 1. априла 1714. митрополит Мелентије рукоположио је у манастиру Гомионици попа Јована Мартића, а 1716. издао је хиротонију у Сарајеву.<sup>18</sup> Године 1722. сакована је петохлебница при „васеосвешћењешему

<sup>16</sup> М. Филиповић: *Стари српски записи и натписи из североисточне Босне*. Споменик САНУ 99, 1950, 66; Љ. Стојановић: *Записи*, 7420.

<sup>17</sup> *Шематизам православне митрополије и архидијецезе Дабробосанске за г. 1882*, 4, 46—47.

<sup>18</sup> *Записи*, 2256 и 2292.

+ СЫН СТЫН НБЖТВНЫН АІЕРЬ ОУПНСА АЗЬ ГРѢШНЫН ЛОГѸНЬ. НА  
 Сл. 10. — Запис сликара Лонгина на аеру Студенице хвостанске из 1597. године.



Сл. 9. — Натпис на ручном крсту патријарха Арсенија из 1736. године.

+ ПНСА ГРЕШНЫИ  
 ЛОГѸН МНѸХ  
 И ЗОГРАФЪ ШПЕСИ

Сл. 11. — Потпис сликара Лонгина из 1577. г. на икони Христа Пантократора из Велике Хоче.

БЛГВѢНІЕ, СТЕНШОМЪ, ВЛЦЕ

СТУДЕНЧЬСКОМУ. КЪ. ІΩСІФЪ. ВЗЛѢЗРЕ.

0 5 10 cm. 94



Сл. 12. — Цртежи главе  
Богородице и св. Јована са  
Лонгиновог аера из  
Студенице хвостанске.



господину отцу Мелетију Умиљенковићу“ трошком калфи сарајевских ћурчија.<sup>19</sup> Године 1723. митрополит Мелентије био је у манастиру Ломници, по запису попа Ристе урезаном у олтару.<sup>20</sup> Осмог јула 1723. издао је као вечил (заступник) зворничко-власеничког владике синђелију попу Томи Протићу.<sup>21</sup> У манастиру Папраћи, у Босни, налазио се антиминос са потписом дабро-босанског митрополита Мелентија, за који се не зна где је данас.<sup>22</sup> На октоиху попа Николе, писаном 1713—1725. „у Рачи близу Дрине реце“, стоји да „владика Босни беше Мелентије“.<sup>23</sup> По запису из 1727. године у рукопису манастира Косијерева у Херцеговини, који је патријарх Арсеније IV својом руком записао, стоји „придох ва Богом хранимоје место Сарајево месеца 4 новембра, тогда бившу митрополиту епархије Дабро-босанские господину Мелентију Умиљенковичу“.<sup>24</sup> У запису рукописне књиге у Травнику из 1728. стоји да је тада био „митрополит Босни Мелетие“.<sup>25</sup> На октоиху Гаврила Тиодориевића стоји запис из 1728. писан при митрополиту Босни Мелентију.<sup>26</sup> На часној трпези Старе сарајевске цркве стоји натпис из 1730. да је тај „жртвник саделан бист настојањем и иждивенијем сребрник господина П. М. Б. Д. Б. кирију кир Мелентија Миленковића“.<sup>27</sup> У запису из исте године на руској штампаној књизи у манастиру Житомислићу стоји да те године, при патријарху Арсенију IV и митрополиту босанском Мелентију, саградише цркву у Сарајеву, храм св. Арханђела Михаила и Гаврила. Исте године митрополит Мелентије рукоположио је за свештеника попа Гавра.<sup>28</sup> Године 1731. при митрополиту Мелентију била је завршена књига требник у селу Тимару Радишину.<sup>29</sup> Године 1733. и 1739. митрополит Мелентије освештао је антиминос који су се чували у Гламочној цркви и у манастиру Гомионици.<sup>30</sup> Године 1734. познати иконописац Максим Тујковић сликао је за иконостас Старе српске цркве у Сарајеву, између осталих, и две велике престоне иконе: Христа и Богородицу. На икони Христа Тујковић је поменуо патријарха Арсенија IV, а на икони Богородице са Христом дететом „господина митрополита дабарскога кир Мелентија“, што

<sup>19</sup> Записи, 2404.

<sup>20</sup> М. Филиповић: наведени рад, 68; Записи, 7796.

<sup>21</sup> Источник, Сарајево 1904, 117.

<sup>22</sup> М. Филиповић — Б. Мазалић: *Манастир Папраћа*, Споменик САНУ 99, Београд 1950, 102.

<sup>23</sup> Записи, 6018, 7581.

<sup>24</sup> Записи, 7604.

<sup>25</sup> Записи, 2519.

<sup>26</sup> Записи, 10239.

<sup>27</sup> Записи, 2544.

<sup>28</sup> Записи, 2555 и 2553.

<sup>29</sup> Записи, 10245.

<sup>30</sup> Записи, 2610 и 2794.

упућује и на могућност да су они били и ктитори тих дела.<sup>31</sup> Два записа из 1740. године говоре о смрти митрополита Мелентија. Први је писао „служитељ прежде бившаго митрополита кир Мелентија босанскога, после же бисмо слуге господина патриара србскога“. У другом, дугом запису, на зиду манастира Ломнице, стоји да се 24. децембра 1740. преставио у својој резиденцији у Сарајеву дабро-босански митрополит Мелентије и да се тада у Сарајеву десио пећки патријарх, „Јоаникије Караџа-Оглу, Грк, Константинополац“, који му је и обавио „надгробно пјеније“ у Сарајевској цркви св. Арханђела. У запису стоји и то да је држао престо босанске митрополије пуних 27 година и 6 месеци и „добро упасе (сачува) в православију словесное (разумно) своје стадо“.<sup>32</sup>

У запису (сл. 7) је суд за освећење водице назван „сиј леген“ што је свакако реч турског или још даље персијског порекла, али је исто тако позната поред нашег и у грчком језику као „лекхани“, што ће рећи суд за умивање и прање у свим тим језицима.<sup>33</sup> Суд је веома солидне занатско-мајсторске израде и свакако је рађен 1726. од сарајевских мајстора занатлија, који су истих година, солидном техником и знањем у истом, или скупоценијем материјалу израдили и оставили читав низ предмета ове врсте. Примера ради наводимо познату сребрну петохлебницу из 1722. из Старе српске цркве у Сарајеву на којој је урезан већ поменути натпис са поменом дабро-босанскога митрополита Мелентија Умиљенковића.<sup>34</sup>

Овај леп примерак занатске радиности сарајевских мајстора из првих деценија XVIII века (сл. 6) од вишеструког је значаја. То је не само веома ретко очувани примерак посуђа за свакодневну и културну употребу него и значајан примерак покретног културно-историјског споменика чији урезани запис садржи и корисне и тачне историјске податке. Срећном околношћу суд је из црквеног дворишта пренет у ризницу и од прозаичне посуде за исхрану пилића преобразио се у музејски експонат.

Трећи натпис налази се на полећини ручног крста патријарха Арсенија IV Јовановића који се, такође, сада чува у ризници манастира Пећке патријаршије (сл. 8).

Крст је радио 1376. године у Сарајеву мајстор Јован, а вољом патријарха Арсенија IV и новцем сакупљеним од прилога пећких хриш-

<sup>31</sup> А. Мирковић: *Старине старе цркве у Сарајеву*. Споменик САН 83, Београд 1936, 18.

<sup>32</sup> *Записи*, 2812 и 3170.

<sup>33</sup> А. Скалјић: *Turcizmi u sprskohrvatskom jeziku*. Sarajevo 1966, 433.

<sup>34</sup> А. Мирковић: наведени рад, стр. 30, табла 44, 2.

ћана. Његове димензије су: 24,5 × 13 × 1,5 см. Ливен је од сребра са украсима од зеленог полудрагог камења, црне пасте и позлате, и то у техници искуцавања, нијела и опточавања. Ручка крста је полигонална и украшена орнаментом лозице. На предњој страни крста је рељефна представа распетог Христа, на краковима, као украс, ужлебљен и опточен по један полудраги камен, а у угловима су симболи јеванђелиста. Крст је прелиминарно публикован али без натписа.<sup>35</sup>

На полећини крста, у 17 редова, ситно али читко, урезан је натпис (сл. 9), коме је по нашем мишљењу вредно и потребно посветити неколико посебних редака и донети га у цртежу, што овом приликом и чинимо. Натпис гласи: † сѣ крст патријарха срвскіе сакова се повеленіем гѣна арсениа сим именован четвртаго патријарха срвскаго : а ѿд мѡртне пекских христан лето гѣне † а . џ . л . з . ва сараеве рѣкоделаць іѡван.

Патријарх Арсеније IV Јовановић (1724—1748) је добро позната личност у историји српског народа и српске православне цркве. О њему је у најновије време публиковано и неколико нових натписа и записа.<sup>36</sup> Готово истовремено кад је сарајевски „рукоделац Јован“ ковао крст, непознати архиѣакон Јован певао је 29. јуна 1735. стихове у славу патријарха Арсенија IV.<sup>37</sup>

Но, свакако није он био златар и мајстор кујунџија у Сарајеву.

Међу сарајевским златарима из XVIII века познат је іѡван златар ерцеговачки ѡ сараевѡ који је радио кадионицу 1728. године за манастир Пиву. Његових радова има у Сарајеву и у манастирима: Житомишлићу, Дужима, Савини код Херцег-Новог, у Св. Тројици код Пљеваља.<sup>38</sup> Том значајном збиру његових радова додајемо и овај леп примерак ручног крста патријарха Арсенија IV Јовановића који се чува и сада у ризници манастира Пећке патријаршије.

На крају, мислимо да ће бити корисно ако овом руковету записа и натписа из Метохије приложимо у калку запис и потпис познатог зографа и песника из XVI века, Лонгина, са аера из Студенице хвостанске, са крајњег севера Метохије, који се такође чува у ризници Пећке

<sup>35</sup> А. Василић — М. Шакота: нав. дело, 15, Т. 7.

<sup>36</sup> М. Ивановић: *Натпис патријарха Арсенија IV на надверију иконостаса цркве Св. Апостола у Пећкој патријаршији*. Зборник за ликовне уметности Матице српске XIII. Нови Сад 1977, 221—244; исти: *Неки подаци о иконостасу цркве Св. Апостола у Пећкој патријаршији*. Зборник МПУ, Београд 1977—1978 (у штампи).

<sup>37</sup> Б. Сп. Радојичић: *Антологија старе српске књижевности XI—XVIII в.* Београд 1960, 307, 368.

<sup>38</sup> Ђ. Мазалић: *Leksikon umjetnika Bosne i Hercegovine*. Sarajevo 1967, 65.

патријаршије (сл. 10). Хвостански аер Лонгин је сликао 1597. године<sup>39</sup> и на њему се потписао на уобичајени начин „аз грешниј Лонгин“ за разлику од његовог пунијег потписа „грешни Лонгин монах и зуграф от Пећи“, остављеног на икони Христа Сведржитеља у цркви св. Јована Крститеља у Великој Хочи код Ораховца, на крајњем јужном делу данашње Метохије.<sup>40</sup> Иако је натпис са хвостанског аера већ објављен, али само у штампарском слогу, упоредо дајемо Лонгинове потписе са аера из Студенице хвостанске и са иконе Христа из Велике Хоче (сл. 10 и сл. 11). Да бисмо указали на потез његове руке и истанчаност његовог цртежа доносимо детаље његовог цртежа главе Богородице и св. Јована из Оплакивања са хвостанског аера (сл. 12).

## QUELQUES INSCRIPTIONS TROUVÉES EN METOHIA

MILAN IVANOVIC

L'auteur publie les croquis et les photographies de quelques inscriptions serbes médiévales ou plus récentes trouvées sur les églises de Métohia — l'ancienne région de Hvosno, faisant partie de l'Etat médiéval serbe et qui se trouve entre Peć et Prizren. Ces inscriptions ont été conservées sur des objets de métal dans les églises des villages de Goraždevac et de Budisavci, près de Peć, et sur l'aer (voile liturgique) trouvé dans les ruines de l'église de Studenica de Hvosno, près de Peć et l'icône du Christ de Velika Hoća près de Prizren qui portent la signature du célèbre zographe et poète du XVI<sup>e</sup> siècle Longin, moine de Peć, de même qu'une inscription du patriarche Arsenije IV Jovanović (1698—1748) sur une croix manuelle en métal gardée actuellement dans le trésor de la patriarchie de Peć.

L'inscription de Goraždevac (fig. 4 et 5) se trouve sur un disque en cuivre qui avait été offert en 1745 au monastère de Dečani par l'hiéromoine Vasilije, et qui fut transféré de là dans la vieille église en bois de Goraždevac, près de Peć. Le village de Goraždevac est un vieux village serbe, mentionné dès 1220 dans une charte octroyé par le roi Stefan Prvovenčani au monastère de Žiça. L'église en bois de Goraždevac est la plus vieille église de ce genre conservée en Serbie. On estime qu'elle a été élevée au XVI<sup>e</sup> siècle. L'auteur mentionne aussi les nombreux fondements conservés et les vestiges de nombreuses églises médiévales des environs dont il est fait mention en partie dans des sources documentaires, mais dont l'identification est rendue plus difficile du fait que l'habitation de la localité a été interrompue à plusieurs reprises et que les églises ont été détruites après les grandes migrations de 1690 et 1737, pendant lesquelles la population de ces contrées a émigré vers le nord, sur l'autre rive de la Save et du Danube. L'auteur estime que dans le village de Počešće, près de Goraždevac se trouvait aussi la fameuse église de St. Nicolas de Hvosno,

<sup>39</sup> Р. Грујић: *Хвостански аер...*, 12—19.

297 <sup>40</sup> М. Ивановић, Р. Пајкић и Р. Лазовић: *Tri Longinove ikone iz Velike Hoće*. Glasnik Muzeja Kosova i Metohije, III. Priština 1958, 198, 206.

qui fut donnée en apanage au monastère de Mileševa par la charte de fondation du roi serbe Uroš I<sup>er</sup>, datant de 1276 et conservée jusqu'à nos jours. Mais cette église fut détruite au cours des siècles et l'on n'a pas réussi à l'identifier jusqu'à nos jours. Cette supposition est confirmée par les restes des fondements de l'église et par l'encadrement massif du portail ouest que le peuple appelle encore aujourd'hui «le St. Nicolas d'été», comme aussi par l'identité des toponymes employés dans la charte d'Uroš I<sup>er</sup> avec ceux qui désignent les localités actuelles et qui sont restés presque inchangés.

Une autre inscription (fig. 7) se trouve sur un vase en cuivre destiné à recevoir l'eau bénite qui fut offert à la cathédrale de la patriarchie de Peć par le métropolite de Dabro-Bosnie, Melentije Milenković, Umiljenković. Ce vase a été confectionné en 1726 et constitue une belle preuve de la maîtrise des artisans de Sarajevo. L'auteur cite aussi de courtes données historiques trouvées dans les documents relatifs au métropolite de Dabro-Bosnie mentionné qui siégea pendant 27 ans et demi à Sarajevo et fut le donateur de nombreuses icônes et livres, et le fondateur de nombreuses églises et écoles, contribuant ainsi en grande partie à la stabilisation des conditions sous lesquelles les Serbes vivaient en Bosnie sous l'occupation ottomane.

La troisième inscription se trouve sur le revers de la croix manuelle du patriarche Arsenije IV Jovanović, qui se trouve aussi faire partie du trésor de la patriarchie de Peć. La croix a été confectionnée en 1736 à Sarajevo «de la main de maître Jovan de Sarajevo» et sur l'ordre du patriarche Arsenije IV et grâce aux fonds recueillis parmi les chrétiens de Peć. Tout ceci nous est narré par l'inscription finement gravée en 17 lignes sur le revers de la croix en une écriture très lisible (fig. 9).

La quatrième et la cinquième inscription, où plutôt les signatures du zographe et poète «le moine Longin de Peć», ont, il est vrai déjà été publiées, mais seulement en caractères d'imprimerie, si bien que l'auteur estimait qu'il fallait rendre accessible au public la beauté et le charme de l'écriture et de la signature originales, et servir du même coup aux chercheurs scientifiques en reproduisant leur calque. Le peintre Longin, a peint l'aer de Studenica de Hvosno et y a apposé sa signature en 1597, et il a signé l'icône du Christ Pantocrator à Velika Hoča dès 1577, au moment où il l'a peinte. (fig. 10 et 11).

Toutes ces inscriptions de Metohia ne font que contribuer à l'entreprise jamais accomplie jusqu'au bout, de rassemblement des vieilles inscriptions et signatures serbes initiée depuis plus de cent ans et qui, de toute façon, sera utile à de nombreuses disciplines des domaines de l'histoire, de l'histoire littéraire, de la linguistique, de l'histoire de l'art etc.

## Звоник манастира Велике Ремете и његови ктитори

Постоји више оправданих разлога због којих у садашњем тренутку звоник манастира Велике Ремете заслужује посебну пажњу. Пре свега, у питању је његова изузетна висина, по којој је овај „знамени ти торањ“ у више наврата запажен и забележен. Све остале одлике ове без сумње и данас монументалне грађевине остале су потпуно непознате. Јединствени начин зидања, низ оригиналних конструктивних решења, као и богата декоративна обрада фасадних површина, нису до сада били предмет већег интересовања. Такође, сасвим ретко је поменута важна чињеница да је високи звоник Велике Ремете, заједно са оближњим звоником манастира Крушедола, имао пресудни утицај на настајање грађевина ове врсте у Срему током XVIII и у првој половини XIX века.<sup>1</sup> Податак на основу којег се поуздано зна да су реметски звоник замислили и извели страни, „немецки“ мајстори, мало је искоришћен и поред тога што најречитије говори о начину на који је „нова“, барокна архитектура, доспевала у наше крајеве.<sup>2</sup> Изузетну пажњу заслужују и богати ктитори, који су већ у часу зидања звоника били најизразитији представници новоформиране грађанске класе

<sup>1</sup> Оба наведена звоника имају на свом врху зидану лантерну уместо уобичајене декоративне „капе“ опшивене лимом, која ће касније бити знатно чешће извођена. Истовремено треба истаћи да поменута врста звоника са зиданим лантернама на врху постоји искључиво у Срему. Хронологија њиховог настанка је следећа: Крушедол 1726. године, Велика Ремета 1733—35, Николајевска црква у Иригу 1733—40, Шишатовац 1742, Нередин пре 1764, Фенек 1777, Батајница 1782, Београд 1792. године. Највероватније другој половини XVIII века припадају такође и звоници сеоске цркве у Крушедолу и црква у Инђији и Сибачу.

<sup>2</sup> Чињеницу да барокна архитектура долази у наше крајеве преко високих звоничких кула из прве половине XVIII века запазио је мали број истраживача. Између два светска рата, М. Кашанин, *Српска уметност у Војводини*, Нови Сад 1927, 30; после другог светског рата, М. Коларић, *Српска уметност XVIII века*, Београд MCMXLIV (1954), 15; такође Д. Медаковић, *Барокна архитектура у Подунављу*, *Летопис Матице српске*, новембар 1961, Нови Сад 1961, 346.

и чије је богатство настало као последица нагло развијене трговине на граници са Турском. Најзад, од несумњивог значаја је и постојање мале, традиционално изведене капеле у првом спрату реметског звоника. Са већ давно утврђеном концепцијом основе, уобичајеним распоредом унутрашњег простора и формирањем скромне олтарске преграде, учињен је успео покушај да се у новом импозантном барокном здању сачува један мали део устањених вишевековних тековина.

Најважније податке о звонику манастира Велике Ремете из времена његовог настанка пружа опширни запис уклесан у велику камену плочу,<sup>3</sup> постављену у подножју звоника са његове јужне стране:

Ео славѣ свѣтѣмъ единосѣщнымъ животворѣщѣмъ и нераздѣлимѣмъ тронцы штца и сына и свѣтаго дѣха нача сѣмъ звоникѣмъ воздвизати лѣта 1733 мѣсѣца априлѣмъ . л . при державѣ римскаго цесара Карола шестаго, благословеннемъ же православнаго архіепископа и митрополита господина Еникентіа Івановича при игѣменѣ вѣр Григорію Іер. и с прочими кратѣлми сѣмъ швители трѣдолюбне подвижшимъ(с)мъ. Соверши сѣмъ столнови и преводи и маламъ црковъ в лѣто 1735 мѣсѣца септемврѣмъ 1 день. Хтиторы же сѣмѣ дѣлѣмъ выша влагороднѣи господари и братѣмъ по плоти Андрей Андреевичъ, администраторъ карловачки и Іѣковъ посманстеръ ѿ мѣста Бешки. Сынѣже предреченнаго господа Іваннѣ сѣ . ѿ . ѣ . ( . ѿ . ѣ . ? ) лѣто возраста его. Рожденіе же сѣхъ Сремѣ в подкрилѣи Фрѣшкѣмъ Горы.

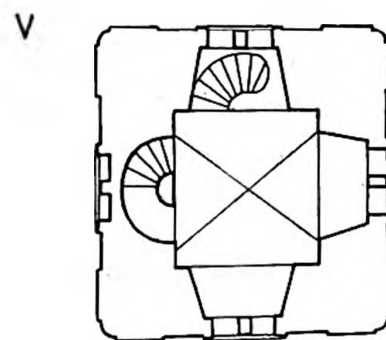
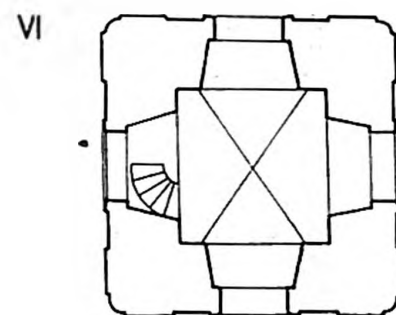
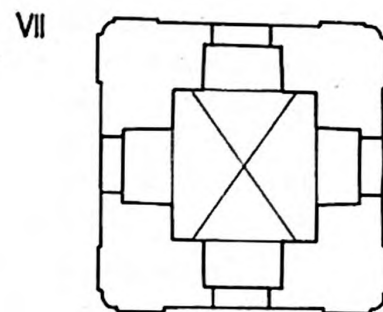
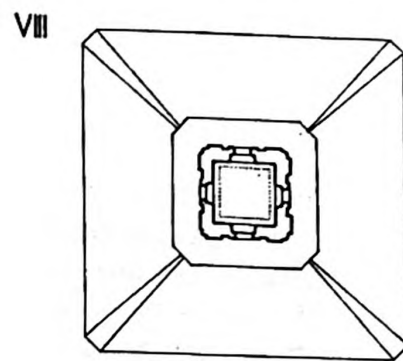
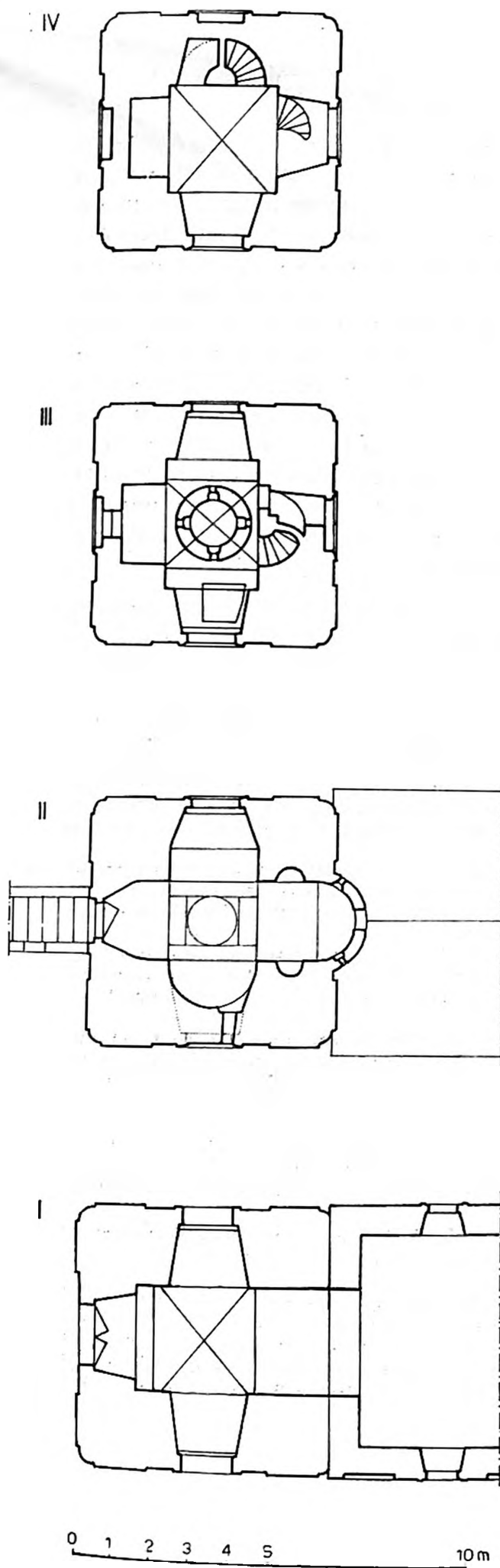
Рѣководѣлѣмъша немецки манстери палир Іоанесъ Блхелм лѣт . к . помани, господи с праведними Данїла чертавшѣго сѣа.<sup>4</sup>

Као што се види, зидање реметског звоника започето је у априлу 1733. а завршено у септембру 1735. године, што потврђује да звоник припада групи најстаријих грађевина те врсте у Војводини.<sup>5</sup> Истовре-

<sup>3</sup> У питању је велика монолитна плоча (од камена пешчара) чије су основне мере 90 × 200 см, док њена дебљина износи око двадесет см.

<sup>4</sup> Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, књига II, СКА, Београд 1903, број 2672, 103. Цртеж и фотографија поменутог записа налазе се у прилозима овог рада.

<sup>5</sup> Пре реметског звоника подигнут је (1726) само поменути звоник манастира Крушедола, Д. Крестић, *Спомен древности фрушкогорских манастира, нарочито манастира Крушедола*, Нови Сад 1840, 14; такође О. Милановић и П. Момировић, *Фрушкогорски манастири*, Београд 1963, 10. Остали малобројни звоници настали су у исто време када и звоник манастира Велике Ремете. Реч је пре свега о звонику цркве св. Николе у Старом Сланкамену, који је по свој прилици започет најкасније 1732. године, с обзиром на податак да је завршен септембра месеца 1733. године (види плочу са записом на западној страни звоника); ове наводе потврђује и опис цркве у Сланкамену начињен јануара 1733. године, у којем се бележи да је звоник у то време назидан само до половине, Д. Руварац, *Српска митрополија карловачка око половине XVIII века*, Сремски Карловци 1902, 63 (А). Највероватније 1732. године започето је и зидање Николајевске цркве и њеног звоника у Иригу. Већ у фебруару 1733. забележени су и описани „новозапочета“ црквена грађевина и њен „торањ“, (опш. види Д. Руварац, нав. дело, 109 (А)). Најзад, по свој прилици истовремено са реметским, започето је 1733. године зидање звоника на цркви манастира Раковица с



0 1 2 3 4 5 10m

Црт. 1. Основе звоника манастира Велике Ремете (од приземне зоне до зидане ланterne на врху)



мено се може закључити да је подизање ове високе звоничке куле изведено у кратком временском периоду од две године и пет месеци, што без сумње значи да проблеми материјалне природе нису постојали и да непредвиђених застоја у његовом грађењу није ни било.<sup>6</sup> Као градитељи звоника у запису су поменути страни мајстори. Главни мајстор палир Јоханес Вилхелм, чија се улога тешко може тачније одредити,<sup>7</sup> имао је по свој прилици за помоћнике своје сународнике, судећи на основу података „*вкод'клинсша немецки манстерн*“.<sup>8</sup> У запису се такође наводи да је зидање звоника изведено уз благослов тадашњег митрополита Вићентија Јовановића, при игуману кир Григорију<sup>9</sup> и осталим члановима манастирског братства.<sup>10</sup> Као ктитори забележени су браћа Андреја Андрејевић, администратор карловачког властелинства, и Јаков Андрејевић, закупца поште у Бешки.<sup>11</sup> Све драгоцене податке из овог опширног записа уклесано је у камену плочу члан тадашњег манастирског братства по имену Данило.<sup>12</sup>

Треба нагласити да је призиђивање звоника уз слободну западну страну<sup>13</sup> довело до знатних промена на цркви манастира Велике Ремете. У периоду између 1735. и 1753. године, изглед скромне касносред-

---

обзиром на поуздани податак по којем је овај звоник завршен 1735. године, Д. Руварац, *Ктитори и приложници манастира Раковца*, Српски Сион 1907, Сремски Карловци 1907, 459.

<sup>6</sup> Уколико се узме у обзир могућност да су током зимских месеци (1733/34. и 1734/35) постојали уобичајени прекиди у грађењу, стварно зидање реметског монументалног звоника трајало је највише две године, што је без сумње изузетно брзо.

<sup>7</sup> Није познато да ли је овај мајстор био истовремено и пројектант звоника. У сваком случају идејни пројект, као и решења слична реметском звоничку, ктитори су могли да виде и поруче само на страни, где су често боравили у вези са својим разгранатим трговачким пословима.

<sup>8</sup> Ктитор Андреја Андрејевић је често боравио на страни а посебно у Бечу где је бранио народне интересе, Д. Поповић, *Срби у Војводини*, књига трећа, Нови Сад 1963, 81. Сасвим је вероватна могућност да је баш он пронашао и довео „немеске мајсторе“ у Велику Ремету.

<sup>9</sup> У опису манастира Велике Ремете из 1734. године као игуман је забележен јеромонах Георгије, стар шездесет година, што се без сумње односи на исту личност, Д. Руварац, *Фрушкогорски манастири 1734. године*, Архив за историју Српске православне карловачке митрополије, година I, број 1, Сремски Карловци 1911, 172.

<sup>10</sup> У то време када је зидање звоника било у току (1734), братство манастира се састојало од осамнаест монаха, Д. Руварац, нав. дело, 172.

<sup>11</sup> Овим имућним и угледним Србима из прве половине XVIII века посвећен је други део овог рада.

<sup>12</sup> У питању је јеромонах Данило који је у попису чланова братства из 1734. године забележен на трећем месту, Д. Руварац, *Фрушкогорски манастири 1734*, нав. дело, 172.

<sup>13</sup> Црква манастира Велике Ремете (по свој прилици из прве половине XVI века) и њен звоник из 1733—35. године, данас представљају најранију комбинацију старије касносредњовековне црквене грађевине и новог барокног звоника накнадно призиђаног. Звоник манастира Раковца приљубљен уз цркву такође 1733—35. године данас више не постоји, пошто је миниран и срушен у току другог светског рата.

њовековне црквене грађевине је измењен и прилагођен богато украшеним фасадама новог барокног звоника.<sup>14</sup>

У познатој визитацији фрушкогорских манастира из 1753. године налази се први, уједно и најстарији опис звоника манастира Велике Ремете.<sup>15</sup> Том приликом се бележи да је пред припратом црквене грађевине сазидан високи „торон“ од двадесет клофтера.<sup>16</sup> Кровни покривач над звоником начињен је од црепа, док се на његовом врху налази позлаћена јабука од бакра и велик обојен крст од гвожђа. У звонику је уређена и мала капела посвећена светом Јовану Претечи. Као ктитори забележени су Андреја Андрејевић и његов брат Јаков Андрејевић, закупци поште у Петроварадину и Бешки. Поменути ктитори подигли су звоник 1735. године за време тадашњег игумана Григорија.<sup>17</sup>

Најстарији, у исто време и једини ликовни приказ звоника манастира Велике Ремете из XVIII века налази се на гравираним св. великомученик Димитрије, коју је за овај манастир по свој прилици „резао“ бечки мајстор-гравер Јакоб Шмуцер.<sup>18</sup> Уз старију црквену грађевину види се новопризидани звоник квадратног пресека, са лучним отвором помереним у приземну зону, удвојеним прозорским отворима, кордонским венцем и карактеристичном зиданом лантерном на врху. Пада у очи да је барокни звоник приказан са више тачности него сама црквена грађевина. Сасвим је вероватно да су звоник и црква „изрезани“ без предлошка претходно начињеног у манастиру. Такође треба узети у обзир могућност да је цртеж манастирског комплекса, у доњем делу

<sup>14</sup> Обимни зидови цркве повишени су и завршени декоративним поткровним венцем. Мали прозорски отвори традиционалног облика избијени су и замењени великим прозорима са богато обрађеним оквирима од камена. Оштећена купола је президана и покривена високом барокном капом која је допирала до половине висине призиданог звоника. Кровни покривач је замењен а његови нагиби повећани. Плитки сокл је наглашен и извучен упоље а површине зидова са спољашње стране окречене црвеном бојом, опш. види Д. Руварац, *Опис српских фрушкогорских манастира 1753. године*, Сремски Карловци 1903, 328—332.

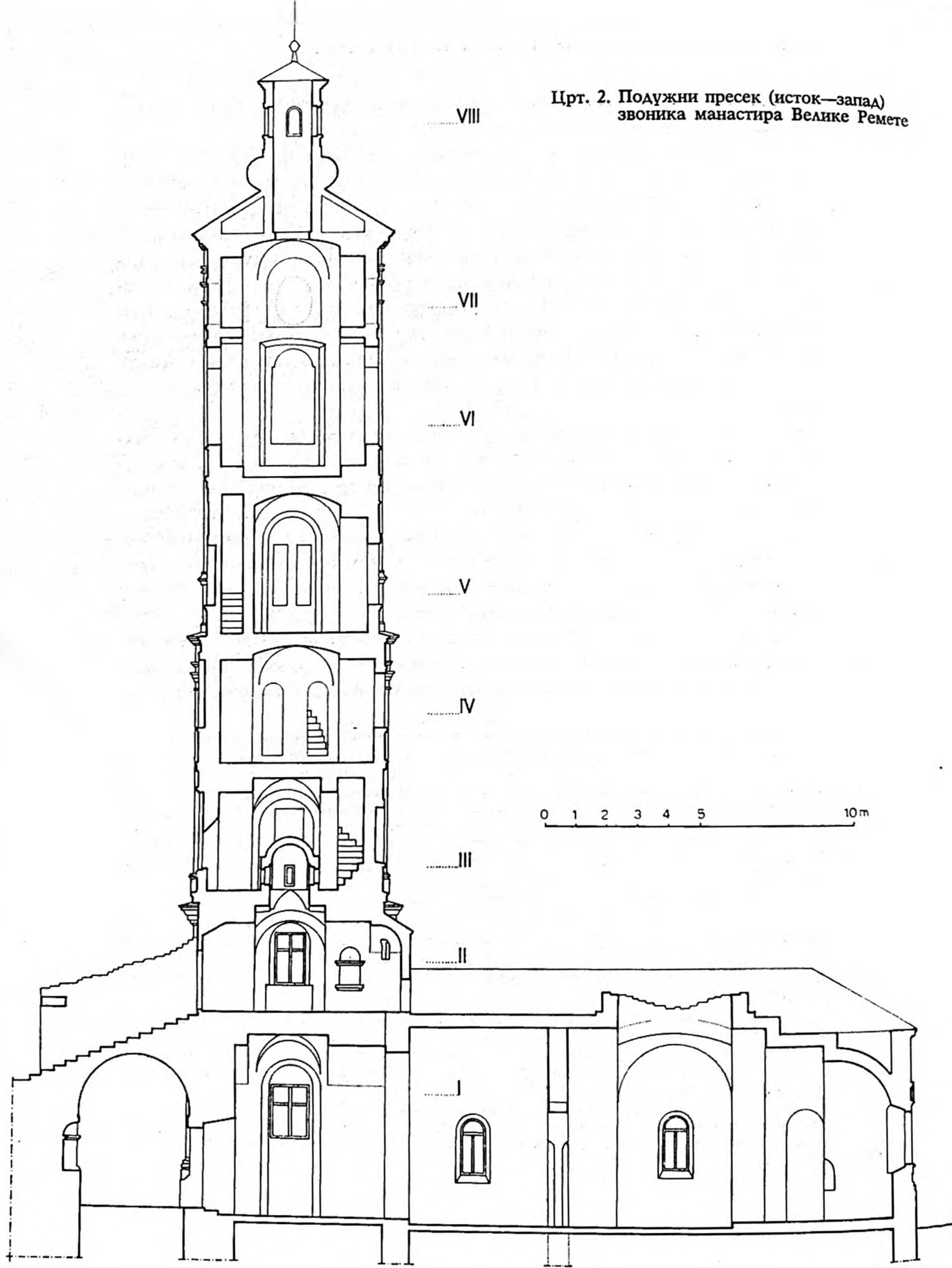
<sup>15</sup> Нав. дело, 332.

<sup>16</sup> Стара мера од једног клофтера (хвата), одговара данашњој дужини од око 1.90 метара, што значи да укупна висина звоника износи око 38 метара.

<sup>17</sup> Према једном податку поменути заслужни игуман умро је 1745. године (у 71. години живота), Д. Руварац, *Опис фрушкогорских манастира 1753. године*.

<sup>18</sup> Ведугу са изгледом манастирског комплекса, Б. Стрика, *Српске задужбине фрушкогорски манастири*, Загреб 1927, 86. Изглед целе ове гравире, О. Недић, *Графичке представе српских манастира као изворни подаци при конзерваторско-рестаураторским радовима*, Зборник заштите споменика културе, књига IX, Београд 1958, 21. Основне текстуалне податке о овом бакрорезу, М. Коларић, *Српска графика XVIII века*, Београд MCMIII (1953), 11. Према најновијим испитивањима аутор ове гравире је познати српски бакрорезац Захарија Орфелин, Д. Медакловић, *Српски сликари XVIII—XIX века*, Нови Сад 1968, 33.

Црт. 2. Подужни пресек (исток—запад)  
звоника манастира Велике Ремете



гравире, настао по опису самог ктитора-поручиоца „господара“ Јована Веселиновића, чије се име помиње у запису на бакрорезу.

Текстуално-ликовни подаци о звонику настали током XIX века знатно су чешћи и поузданији. Године 1828. радио је Конрад фон Хенцендорф цртеж Велике Ремете на којем је манастирски комплекс у целини приказан са северозападне стране.<sup>19</sup> Горњи делови звоника (пет спратова) су видни, док је његова доња зона заклоњена западним крилом манастирског конака. Овај поуздани ликовни приказ реметског звоника<sup>20</sup> од посебног је значаја с обзиром на то што се на основу њега може сасвим сигурно закључити да високи барокни звоник од 1828. године до данас није претрпео веће измене.

На једном цртежу сличне садржине, који је између 1834—37. године радио петроварадински литограф М. Трох, налази се комплекс манастира Велике Ремете приказан са североисточне стране.<sup>21</sup> Зидана лантерна на врху, облик кровних површина, број спратова и распоред прозорских отвора тачно је уцртан и поред тога што је овај ликовни приказ реметског звоника знатно упрошћенији у односу на претходни.

Године 1839. начињен је сасвим кратак текстуални опис реметског звоника у часопису *Сербска пчела*. „Кула знамените“ висине, са кровним покривачем од црепа, приљубљена је уз западно крило манастирских конака и по свој прилици има највећу висину у Фрушкој гори. Ову „звонару“ започео је да зида 1733. године ктитор Андреја Андрејевић, администратор карловачког властелинства и закупац поште у Петроварадину.<sup>22</sup>

Према подацима из 1845. године, звоник манастира Велике Ремете, заједно са црквеном грађевином, налазио се тада у трошном стању, тако да је хитна оправка била неопходна.<sup>23</sup> Годину дана касније, 1846, у једном опису манастира Велике Ремете наглашава се да је кровни покривач над звоником пропао и да је хитна „репарација“ преко потребна.<sup>24</sup> Са половине XIX века потиче изглед комплекса манастира Велике Ремете (са североисточне стране), који је без сумње реплика

<sup>19</sup> Данас се овај драгоцен цртеж налази у поседу Галерије Матице српске у Новом Саду. Цртеж формата 19,5 × 27,5 cm рађен је тушем на папиру, види *Класицизам код Срба* (каталог цртежа и графике), књига VIII, Београд МСМЛXVII (1967), 21.

<sup>20</sup> Исти аутор је поменуто године израдио и сасвим поуздане и тачне изгледе манастира Новог Хопова, Бешенова и Гретега, види нав. дело, 21.

<sup>21</sup> У питању је мапа цртежа коју је аутор радио за митрополита Стефана Станковића (1837—1841), види М. Трох, *Путешствије кроз сремске планине*, Библиотека Матице српске у Новом Саду, инвентарски број 6112; доп. Д. Петровић, *Историја сремске епархије*, 42.

<sup>22</sup> *Сербска пчела или нови цветник за 1840. годину*, година XI, Нови Сад 1840, 69.

<sup>23</sup> Д. Руварац, *Манастир Велика Ремета и Раковица*, Српски Снон 1906, Сремски Карловци 1906, 340.

<sup>24</sup> Исти, *Стање неких фрушкогорских манастира 1846. године*, нав. дело 1904, 725.

већ поменутог цртежа М. Троха из 1834—37. године. Само на тај начин може се објаснити идентичност података које ова два цртежа пружају.<sup>25</sup> Високи реметски звоник и црквена грађевина били су око 1850. године још увек у лошем стању. Обнову манастира извео је о свом трошку пре 1861. године тадашњи патријарх Јосиф Рајачић (1848—61).<sup>26</sup>

Знатно касније, на самом крају XIX века, оправка високог барокног звоника и црквене грађевине манастира Велике Ремете поново је нужна. Године 1898. управа манастира расписала је јавну дражбу (лицитацију) за оправке на звоничкој кули и цркви. Том приликом предвиђени су зидарски, дрводељски, столарски и лимарски радови,<sup>27</sup> а укупна сума по предрачуну била је знатна и износила је 2275 форинти.<sup>28</sup> Према нешто каснијим подацима може се закључити да је ова велика обнова манастира Велике Ремете завршена тек у 1901. години.<sup>29</sup>

Између два светска рата звоник Велике Ремете је први пут поменуто 1927. године. Том приликом наводи се да су пред припратом црквене грађевине ктитори браћа Андрејевић подигли звоник висок двадесет клофтера са намером да се некада скривени манастир може приметити и са веће удаљености.<sup>30</sup> Године 1935. бележи се да је реметски звоник саграђен необично солидно и да је без сумње један од највиших у Срему.<sup>31</sup> Две године касније наводи се само да су барокни звоник у манастиру Великој Ремети подигли страни, „немецки“ мајстори.<sup>32</sup> У току другог светског рата манастир је страдао. Први и до данашњих дана једини санационо-конзерваторски радови на високом звоннику и црквеној грађевини изведени су 1959. године.<sup>33</sup> Једини детаљни опис звоника начињен је 1963. године. Тада је уочено да је реметски звоник висока и снажна вишеспратна грађевина, и да су његове фасадне површине украшене кордонским венцима, пиластрима на

<sup>25</sup> Државни архив СР Хрватске у Загребу, фонд гравира, старих цртежа, планова, скица и фотографија. Исти цртеж налази се такође и у поседу др Д. Медаковића, проф. Филозофског факултета у Београду.

<sup>26</sup> Ови подаци са половине XIX века налазе се у рукопису који је данас у Музиколошком институту САНУ; доп. Д. Петровић, *Историја сремске епархије*, 44.

<sup>27</sup> Највероватније, том приликом је цреп на кровном покривачу звоника замењен лимом.

<sup>28</sup> На основу података из лицитационог огласа расписаног поменутог године, Српски Сион 1898, 222.

<sup>29</sup> Опш. Ст. Поповић, *Освећење обновљеног храма светог Николе у манастиру Гргегу*, Српски Сион 1901, 441.

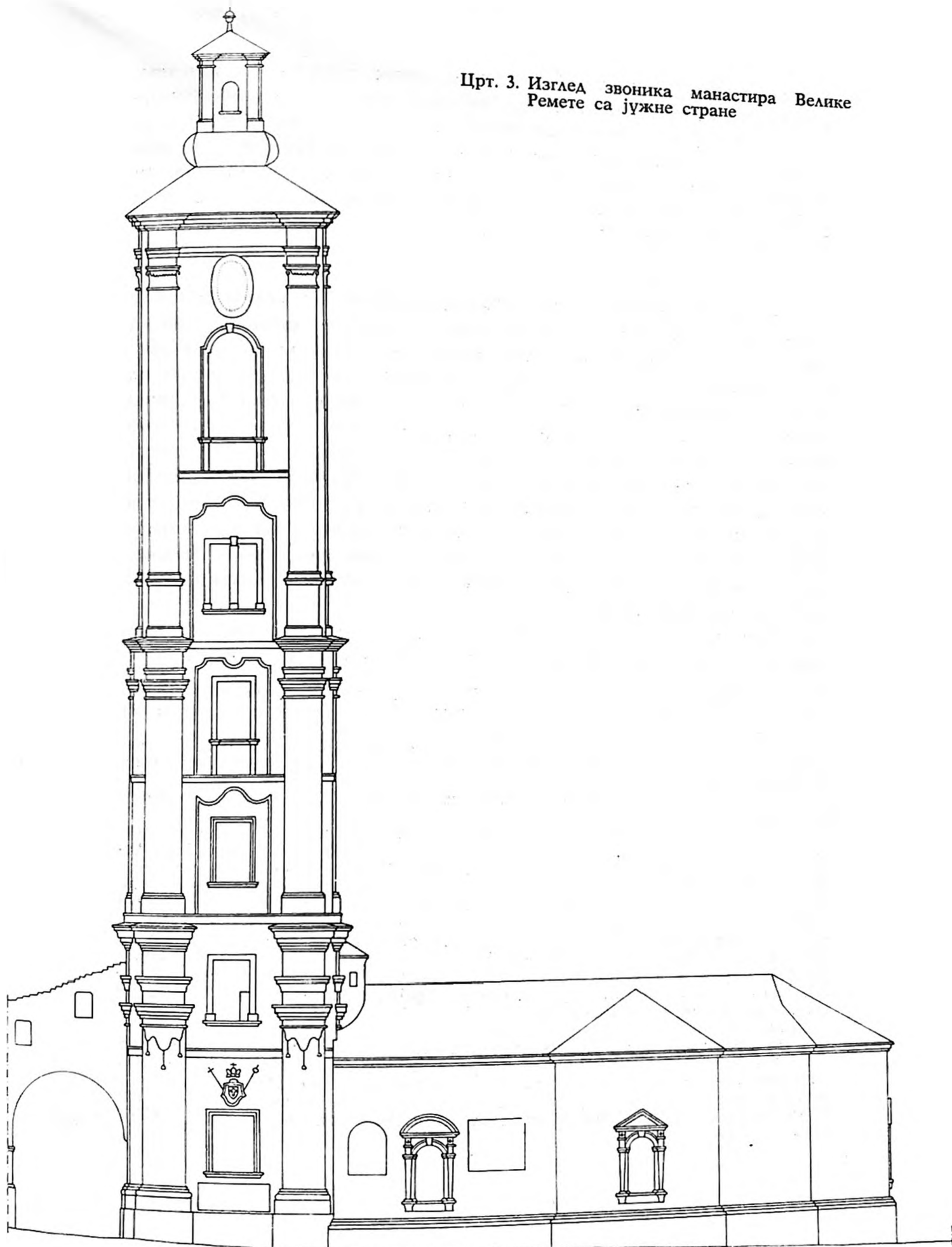
<sup>30</sup> Б. Стрика, нав. дело, 84.

<sup>31</sup> В. Терзић, *Један портрет у манастиру Великој Ремети*, Гласник Историског друштва (ГИД) у Новом Саду, књига VIII, свеска 3, Нови Сад 1935, 451—452.

<sup>32</sup> А. Манојловић, *Српски манастири у Фрушкој Гори*, Сремски Карловци 1937, 39.

<sup>33</sup> Досије о манастиру Великој Ремети, Завод за заштиту споменика културе САН Војводине у Новом Саду (Петроварадину).

Црт. 3. Изглед звоника манастира Велике  
Ревете са јужне стране



угловима, полукапителним завршецима, прозорским оквирима и профилисаним поткровним венцима. Звоник је завршен зиданом лантерном над којом је четвороводни кровни покривач од лима. У звонику се налази мала капела посвећена св. Јовану Претечи. На јужној страни је узидана велика камена плоча са декоративним натписом у којем се каже да су звоник подигли немачки мајстори на челу са палиром Јоханесом Вилхелмом.<sup>34</sup>

На основу многобројних карактеристика које поседује, може се закључити да звоник манастира Велике Ремете представља једно од највећих достигнућа барокне градитељске технике у нашим крајевима. Ова највиша зидана звоничка кула у Срему<sup>35</sup> има изузетну висину од око 38,60 метара рачунајући заједно са јабуком и крстом.<sup>36</sup> У групи звоника са зиданом лантерном на врху приближну висину имају само звоници Николајевске цркве у Иригу и манастира Крушедола, док су сви остали подигнути на овај начин знатно нижи.<sup>37</sup> У унутрашњости звоника његова изузетна висина изражена је пре свега неубичајеним бројем спратова, којих заједно са приземном зоном и зиданом лантерном на врху има укупно осам. Сви ови спратови у основи су квадратног облика и имају учетворостручена трапезаста проширења која чине нише прозорских отвора.<sup>38</sup>

Реметски звоник је у целини сазидан од опеке.<sup>39</sup> Вештом употребом овог једноставног грађевинског материјала и уз солидна кон-

<sup>34</sup> О. Милановић-Јовић и П. Момировић, *Фрушкогорски манастири*, Београд 1963, 26—27. Подаци исте садржине налазе се и у поновљеном издању ове изузетно корисне књижице, Нови Сад 1975, 36—37.

<sup>35</sup> Још једном треба нагласити да су звоници са зиданим лантернама настали искључиво на подручју Срема, док у осталим деловима Војводине, колико је познато, не постоје.

<sup>36</sup> Ова димензија звоника одговара висини данашње стамбене грађевине од десет до дванаест спратова.

<sup>37</sup> У погледу висина звоници са лантернама имају следећи редослед: Велика Ремета 38,60 метара, Николајевска црква у Иригу 37,10, Крушедол 35,30, Батајница 32,70, Брестач 31,60, Сибач 28,90, Инђија 25,60, Нерадин 25,50, црква мајке Ангелине у Крушедолу 23,90 итд. Упоређења ради треба рећи да знатно бројнији звоници који на свом врху имају декоративну капу опшивену лимом чине у погледу висине следећи редослед: Саборна црква у Сремским Карловцима 45,10 метара, Нови Јазак 42,00, Сланкамен 34,90, Каменца 34,50, Привина Глава 33,90, Доња црква у Сремским Карловцима 32,30, Горња црква у Сремским Карловцима 28,40 и др. Посебно треба истаћи да је зидани део код ове врсте звоника знатно нижи и да у просеку износи само две трећине укупне висине, што је без сумње допринело да ови звоници чије је извођење јефтине и једноставније преовладају у овим крајевима.

<sup>38</sup> Укупна корисна површина кроз све спратове звоника износи преко 85 м<sup>2</sup>.

<sup>39</sup> На основу приближне оцене број опека утрошених за зидање ове високе звоничке куле креће се између 180 и 200 хиљада комада. Сасвим оправдано може се претпоставити да су богати ктитори у то време поседовали циглану као и њихов блиски рођак „господар“ Петар Андрејевић на самом почетку XVIII века.

структивна решења<sup>40</sup> постигнута је на првом месту стабилност, најосновнији предуслов код овакве врсте грађевина, о чему без сумње најбоље сведочи опстанак овог монументалног звоника до данашњих дана. То посебно долази до изражаја када се зна да је високи реметски звоник подигнут без употребе дрвених и гвоздених затега или обимних металних прстенова.<sup>41</sup> Основни разлог изузетне стабилности реметског звоника сасвим сигурно лежи у постојању међуспратних зиданих таваница, које на најбољи могући начин учвршћују његов изразито витки конструктивни склоп. Ова хоризонтална учвршћења, формирана у облику плитких крстатих сводова над сваким спратом, истовремено представљају и једну од најбитнијих карактеристика целокупне групе звоника са зиданим лантернама на врху.<sup>42</sup> Мајстори доведени са стране, велике количине утрошеног материјала, начин и време зидања, говоре о знатним средствима и великом труду које су приликом зидања уложили богати ктитори и братство Велике Ремете, док наглашена висина звоника, који се сасвим лако може сагледати са велике удаљености, показује да је вишевековна тежња за сакривањем манастира престала да постоји.

У свим својим основама звоник манастира Велике Ремете има пресек квадрата у чијим се угловима налазе по четири масивна ступца који се протежу кроз целокупну висину грађевине. Поред тога приземна зона има двокрилни портал са западне стране и два идентична правоугаона прозорска отвора на јужној и северној страни. Широки отвор између звоника и припрате на источној страни настао је касније, у сваком случају после 1753. године.<sup>43</sup> Над приземном зоном формиран је један крстат и два кратка полуобличаста свода.

У првом спрату звоника изведена је мала капела посвећена св. Јовану Претечи,<sup>44</sup> која у основи има унутрашњи просторни распоред

<sup>40</sup> Квадратни облик основа звоника и укрупњења формирана на сваком спрату чине основ његове стабилности, при чему треба узети у обзир чињеницу да се високи реметски звоник налази у петој сеизмичкој зони, где јаки бочни (сеизмички) удари нису постојали. Према речима колеге архитекте-статичара др Милана Лазића, професора Архитектонског факултета у Београду, којем се и овом приликом најлепше захваљујемо.

<sup>41</sup> Такође и све досадашње интервенције на звонику нису имале карактер учвршћивања или побољшања стабилности овог „торња“. Ни данас на њему не постоје уобичајена бетонска појачања или додатни серклажи.

<sup>42</sup> За разлику од њих, многобројнији звоници са лименом капом на врху у унутрашњости су шупљи, а њихова међуспратна хоризонтална учвршћења изведена су искључиво од дрвених греда већих димензија.

<sup>43</sup> Поменуће године на западној страни припрате налазио се још првобитни улазни отвор, до којег је том приликом измерена дужина цркве у унутрашњости, Д. Р у в а р а ц, *Опис фрушкогорских манастира 1753*, 329.

<sup>44</sup> Поред Велике Ремете, више других манастира такође има капелу изведену у звонику: Раковац 1735, Стари Шишатовац 1742, Ново Хопово 1751, Стари Кувевдин пре 1753, Бојани 1758, Дивша 1762—64, Гргетег између 1767—70, Бешеново пре 1771. и др.



уобичајен код традиционално замишљених црквених грађевина. Са западне стране је мали преднаос са једнокрилним улазним отвором,<sup>45</sup> затим централни део — наос, са бочним певничким просторима и куполом кружног пресека,<sup>46</sup> док се на источној страни налази већи олтарски простор полукружно завршен. Капела има укупно четири прозора: два већа на певницама и два мања на олтарској апсиди.<sup>47</sup> Прозорски отвор на јужној певници данас није идентичан са прозором на северној страни. Највероватније, облик овог прозора и певничког простора на којем се налази измењени су касније.<sup>48</sup>

Основа звоника у висини другог спрата карактеристична је пре свега по куполи већ описане капеле која се налази у њеном поду. Део куполе у централном делу овог спрата има четири мала прозорска отвора, висину од 1.70 и ширину од 1.90 метара. У прозорској ниши са јужне стране налази се излазни отвор са нижег спрата. У ниши са источне стране изграђено је изузетно функционално полукружно степениште. Велики прозорски отвори у нишама са јужне и северне стране су једноставног правоугаоног облика, док је прозор са западне стране по свој прилици касније променио свој облик. Над овим нивоом звоника изведена су два уска полуобличаста и један већи крстати свод између њих.

Излазни отвор на трећем спрату налази се у трапезоидној прозорској ниши са источне стране звоника. Полукружне степенице које воде на виши спрат изведене су у ниши са северне стране. Уместо прозора на западној и северној страни, формиране су правоугаоне нише, док су прозори на југу и истоку решени као једноставни отвори правоугаоног облика. Над корисном површином овог спрата изведен је само један већи крстати свод.

У основи четвртог спрата, полукружно решени степенишни кракови налазе се у северној односно западној прозорској ниши. Три отвора на овом нивоу звоника су удвојени прозори — бифоре, док је на западној страни уместо четвртог прозора изведена само плитка удвојена ниша. Слично претходним спратовима, таваница у горњој зони је у облику крстатог свода.

<sup>45</sup> Улазни отвор капеле и први спрат западног крила конака повезује уски озидани ходник са степеницама у благом нагибу. Над овим пролазом по свој прилици налазио се једноставни двоводни кровни покривач од црепа.

<sup>46</sup> Треба истаћи да купола капеле почива на систему уских полукружних лукова који до извесне мере понављају решење већ остварено на самој цркви манастира Велике Ремете.

<sup>47</sup> У време настанка капеле ови мали прозори су били ниско постављени. Касније, када су нагиби крова над црквом повишени, ови првобитни отвори су зазидани а идентични прозори отворени за око 50—60 см више.

<sup>48</sup> Треба узети у обзир могућност да је у јужној певници капеле такође постојало уско полукружно степениште истоветно са онима у вишим (трећем, четвртом и петом) спратовима.

Основа звоника у висини петог спрата има највећу корисну површину, увећану поред тога и прозорским нишама постављеним на све четири стране. Завршни излазни отвор уских завојних степеница овде се налази на западној страни. На том нивоу формирана су четири велика полукружно завршена прозорска отвора, што је без сумње у непосредној вези са звонима која се налазе у горњем делу овог спрата. Истовремено, овај спрат реметског звоника је често служио и као видиковац.

Основа шестог спрата налази се у висини прозора окулуса који су без сумње постојали у време зидања звоника.<sup>49</sup> Са унутрашње стране данас на том месту се налазе само четири полукружно завршене нише. Није познато због чега су ови отвори зазидани, као ни то да ли је на њиховом месту било предвиђено постављање часовника. Над овим и над претходним спратом звоника изведена је само једна зидана таваница у облику крстатог свода.

Последњи, седми спрат звоника у висини зидане лантерне такође има облик квадрата и почива на испупченом постољу изведеном над четвороводним кровом звоника. Лантерна има четири мања полукружно завршена прозорска отвора и на врху једноставну кровну конструкцију у облику плитке четворостране пирамиде.<sup>50</sup>

Већ је наглашено да је фасадама реметског звоника посвећена изузетна пажња.<sup>51</sup> Све четири имају исте декоративне елементе и истоветни ритам пуних зидова и прозорских отвора. Њих украшавају угаони пиластри са стопама и равним капителима, уске украсне траке и оквири око прозора, једноставни кордонски и богато профилисани поткровни венци. Две основне одлике којима се звоник манастира Велике Ремете посебно истиче свакако су изузетна висина и декоративна обрада фасада.

## КТИТОРИ ЗВОНИКА

Посебну пажњу заслужују ктитори звоника манастира Велике Ремете, браћа Андреја и Јаков Андрејевић. Зидање овог монументалног звоника са мајсторима доведеним са стране потврђује да су вели у

<sup>49</sup> На свим ликовним представама реметског звоника из XIX века ови прозори су учртани. Судаћи на основу фотографских снимака, зазидани су у периоду између два светска рата.

<sup>50</sup> Кровни покривач над лантерном као и над звоником више пута је промењен. У време настанка звоника био је од црепа, касније према једном цртежу по свој прилици од шиндре, док је данас изведен од лима.

<sup>51</sup> Њихова укупна површина износи око 700 m<sup>2</sup>.

првим деценијама XVIII века поменути ктитори располагали знатним материјалним средствима и да се убрајају у најугледније чланове српског грађанског друштва које је тада настајало. Истовремено њихов пример речито говори о једном од начина којим су европски утицаји допирали до наших крајева.

Према традицији сачуваној у породици, Андрејевићи су у време Велике сеобе 1690. године пребегли из јужних крајева у Будим и Сент-Андреју. У Сремске Карловце доселили су се касније, по свој прилици почетком XVIII века.<sup>52</sup> Као најстарији познати члан ове породице забележен је Петар Андрејевић. У попису карловачких становника из 1702. године његово име се не налази,<sup>53</sup> док се већ 1707. године као ктитор оближњег манастира Ковиља помиње богати карловачки трговац „господар“ Петар Андрејевић.<sup>54</sup> Очигледно, из Будима или Сент-Андреје Андрејевићи су прешли у Сремске Карловце у периоду између 1702. и 1707. године. Већ у то време Карловци су постали једно од најпознатијих трговачких места на југу хабзбуршке монархије. Тада се у њима посебно истакао трговац Петар Андрејевић, који је рогату марву увезену из Турске прехрањивао на карловачким пустарама, па затим је испоручивао пограничним војним гарнизонима и извозио у Аустрију и Немачку.<sup>55</sup> Године 1713. Петар Андрејевић је купио у Сремским Карловцима од Коморе кућу, по знатној цени од 900 форинти.<sup>56</sup> Зна се да је у то време овај богати карловачки грађанин поседовао и циглану.<sup>57</sup>

<sup>52</sup> К. Петровић, *Порекло, економско стање и занимање карловачког становништва у XVIII веку*, Рад војвођанских музеја, књ. 4, Нови Сад 1955, 169.

<sup>53</sup> Т. Смичиклас, *Двијестогодишњица ослобођења Славоније*, књ. II, Загреб 1891, 288; такође К. Петровић, *Карловци и карловачко становништво у првој половини XVIII века*, Историски часопис, књ. V, Београд 1955, 295.

<sup>54</sup> Његовом заслугом на старој, највероватније првобитној цркви манастира Ковиља измењен је кровни покривач и подигнута нова засведена припрата, која је затим заједно са црквом омалтерисана и окречена са спољашње и унутрашње стране, вид. Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, књига II, СКА, Београд 1903, број 2167, 16; опш. види В. Матић, *Стара црква манастира Ковиља*, Зборник за ликовне уметности МС, 12, Нови Сад 1976, 158—159. У једном старијем извору ово ктиторство је приписано 1706. години, види *Класицизам код Срба*, штампа из раздобља класицизма о уметности, књига 4, Београд MСMLXVII (1967), 41; уп. Д. Медаковић, *Трагом српског барока*, Нови Сад 1967, 42.

<sup>55</sup> К. Петровић, *Карловци и карловачко становништво у првој половини XVIII века*, 296.

<sup>56</sup> У уговору је назначено да кућа која се налази у добром стању има засведене подрумске просторије и стају, К. Петровић, *Стари Карловчани: Андрејевићи*, Гласник Историског друштва (ГИД) у Новом Саду, књига XIII, св. 3—4, Нови Сад 1940, 365; такође В. А. Душин, *Племићке породице*, Војводина II, Нови Сад 1940, 138; уп. Д. Поповић, *Срби у Војводини*, књ. трећа, МС Нови Сад 1963, 81.

<sup>57</sup> К. Петровић, *Карловци и карловачко становништво у првој половини XVIII века*, 296.



ВОСНЪ СЪМЪ СНОСЪ ФУНДЪ ЖЕВОРЩІАННЕРЪ ДЪЛНЪ КІАТОЦЫ ОЦЪ Н СЪННСТАО ДХЪ  
 НАУАСЕН ЗВОНКЪ ВОЗВЪЛНЪ ЛТА 1733 МІА УРЛІА .ІІ. ПРЪЖВЪ ЯКЪГО ЦЕСРА КРОМШЕСТІАГО  
 БГОСОВЕНІЕМЪ ПРАВО СЛАВНОГО АХІЕІКОПА ННІ РЪЛНТЪ ГОСПОНА ВЖЕ ТМІСАНОВНУЪ  
 ПННГХМЕНЪ КУР ГРЪВЮ ІЕЧ НО ГРОУ НН БРАТІА МН СЕЯ СЪБІТЕ АНЪ ЧОЛОВІЕ ПОВНШЕЯ  
 СОВЕРШЕЯ СОСТО ПОВНН ГРЕВОДН Н МЛАЯ ЦКОВЪ ВЛТО 1735 МІА СЕПТЕМВРА 1 ДЕНЬ  
 ХТОРЪЖЕ СЕМЪ ДЪЛЪ БЪШЪ БЛАГОРОДНІИ ТГОДЪРЪ Н БРАТІА ППЛОТЪ УНАРЕИ УНРЕЕВНУЪ  
 ЗАМНІСЪ АТОРЪ КИРЛОВУКН Н ІАКОВЪ ПОСТАНСТЕА СЪМЪ СІА БЕСКН СЪНЖЕ ПРА-  
 РЕУЕНЪ ГОТЪ ІСАИИЕ СЕ ЛЪТО ВОЗЪА СІО РОЖДЕНІЕЖЕ СІА СЕПЪ ВПОКРАМІИ ДЪШКА ГОРН  
 РЪКОВЕЛІСЪ НЕМЕШКИ МАКСЕРН ПЪДЪ КОДЕСЪ ВНАХЕМЪ ДЪ КЪ ПОМЯНЪ БЪ СРЪВЕИ ДАНІА УСРЪВШЪ СІА

0 10 20 30 40 50 cm

Црт. 4. Запис о ктиторима и зидању звоника манастира Велике Ремете који се налази у парапетној зони са јужне стране



Црт. 5. Изглед звоника (и цркве) манастира Велике Ремете са гравире Свети великомученик Димитрије из 1764. године

Са њом у вези постао је око 1715. године и ктитор Доње цркве у Сремским Карловцима.<sup>58</sup>

Године 1716. Сремски Карловци су били попаљени и опљачкани од турске војске која се коначно повлачила из ових крајева. Поводом ових догађаја, највероватније крајем те деценије, Карловчани су послали у Беч делегацију под вођством Петра Андрејевића, што говори да је он у то време био угледан а по свој прилици и образован човек. Без сумње његовом заслугом и уз заузимање тадашњег митрополита Вићентија Поповића, донета је царска одлука да се Карловци ослободе једног дела пореских обавеза због заслуга које су задобили у последњем рату.<sup>59</sup> Године 1720. Петар Андрејевић се јавља и у вези са предлогом око избора новог костајничког епископа,<sup>60</sup> што је уједно и последња година када се име овог угледног карловачког грађанина помиње поуздано.<sup>61</sup>

Браћа Андреја и Јаков, ктитори реметског звоника, први пут се помињу 1730. године. Већ тада они су забележени као угледни људи.<sup>62</sup> Тачни степен њиховог сродства са познатим карловачким трговцем Петром Андрејевићем не може се најпоузданије одредити. Најчешће, браћа Андреја и Јаков се помињу као његови синови.<sup>63</sup> Другом приликом се наводи да је Андреја синовац Петра Андрејевића, што значи да су богати ктитори Велике Ремете били синови Петровог рођеног брата,<sup>64</sup> док је у једној прилици трговац Петар Андрејевић забележен као „ујац“ браће Андреје и Јакова.<sup>65</sup>

<sup>58</sup> Своју циглану Петар Андрејевић је уступио епитропу Доње цркве Станоју Станојевићу, који је „палио“ опеке за потребе цркве док је вишак испечених опека такође продаван у корист ове цркве, К. Петровић, *О православним карловачким црквама у XVI веку*, Историски часопис, књ. III, Београд 1952, 228.

<sup>59</sup> Већ у то време Карловци су добили на уживање пустаре Пазову, Сасе и Јарковце, К. Петровић, *Стари Карловчани*, 365; Исти, *Карловци и карловачко становништво у првој половини XVIII века*, 297.

<sup>60</sup> Д. Руварац, *Софроније Раваничанин епископ арадски*, Српски Сион 1906, бр. 16, Сремски Карловци 1906, 443—444.

<sup>61</sup> Године 1735. у попису становника Карловаца Петар Андрејевић није забележен, В. А. Душин, *Племићке породице*, 138. Знатно касније 1758. године помиње се личност под именом Хаџи-Петар Андрејевић, који је тада у свом тестаменту поменуо све светогорске манастире, Д. Медаковић, *Трагом српског барока*, 77; највероватније у питању је Хаџи-Петар Андрејевић из Будима, а не познати трговац из Карловаца, Д. Медаковић, нав. дело, 91.

<sup>62</sup> В. А. Душин, *Племићке породице*, 138; такође Д. Поповић, *Срби у Војводини III*, 81.

<sup>63</sup> К. Петровић, *Стари Карловчани*, 366; такође Д. Поповић, *Срби у Војводини III*, 81; уп. К. Петровић, *Порекло, економско стање и занимање карловачког становништва у XVIII веку*, 168.

<sup>64</sup> К. Петровић, *Карловци и карловачко становништво у првој половини XVIII века*, 305.

<sup>65</sup> К. Петровић, *О православним карловачким црквама у XVI веку*, 228.

Андреја Андрејевић, рођен око 1696. године,<sup>66</sup> помиње се већ 1731. као „постфервалтер“ (закупац поште) у Петроварадину.<sup>67</sup> Исте године као „постмајстер“ у Бешки забележен је и други брат, Јаков Андрејевић,<sup>68</sup> чија је годишња плата у то време износила 276 форинти.<sup>69</sup> Око две године, у периоду између 1731—33, Јаков се помиње и као епитроп цркве у Бешки.<sup>70</sup> Вероватно већ у том периоду браћа су постали ктитори манастира Велике Ремете, будући да 1733. године започиње зидање великог барокног „торња“ у овом манастиру.<sup>71</sup>

Године 1734. Андреја Андрејевић је постао управитељ (администратор) Карловачког властелинства, које му је по уговору уступљено на петнаест година, уз годишњи закуп од 6000 форинти.<sup>72</sup> Из овога се види да су карловачки становници били подложници свог богатог суграђанина више од једне деценије.<sup>73</sup> Већ у то време он се помиње као личност која је у више наврата заштитила права својих суграђана. Поред вођења послова који су му доносили знатне приходе,<sup>74</sup> Андреја

<sup>66</sup> К. Петровић, *Карловци и карловачко становништво у првој половини XVIII века*, 305. Без сумње рођен је после Велике сеобе, највероватније у Буџиму или Сент-Андреји.

<sup>67</sup> В. А. Душин, *Племићке породице*, 138.

<sup>68</sup> Д. Руварац, *Српска митрополија карловачка око половине XVIII века*, 14.

<sup>69</sup> Поред тога Јаков је имао додатни приход од превозења путника дилижансом, као и приход од „бирцуза“ који је тада држао у Бешки, К. Петровић, *Стари Карловчани*, 368.

<sup>70</sup> Године 1733. забележен је и епитроп ове цркве по имену Јосиф Андрејевић који је по свој прилици био у сродству са Јаковом, Д. Руварац, *Српска митрополија карловачка око половине XVIII века*, 13—14; уп. К. Петровић, *Стари Карловчани*, 368.

<sup>71</sup> Према запису са плоче грађење је започето у априлу месецу поменуте године.

<sup>72</sup> Карловачки спахилук налазио се у поседу грофа Георга Ифелна од 1730. године. Тек после његове смрти 1734. започела је административна управа над овим великим властелинством којем су у то време припадали Каменица и Сланкамен, види К. Петровић, *Карловци и карловачко становништво у првој половини XVIII века*, 305. С обзиром на изнете податке теже се може прихватити вест да је Андреја Андрејевић постао администратор Карловачког властелинства још у 1731. години, В. А. Душин, *Племићке породице*, 138; такође Д. Поповић, *Срби у Војводини III*, 81.

<sup>73</sup> Године 1742—43. Андреја Андрејевић још води административне послове овог поседа, што се може закључити по многобројним рачунима и уговорима које је у то време оверио, Д. Руварац, *Кореспонденција патријарха Арсенија Јовановића IV од 29 септембра 1742. до 20 октобра 1743*, Архив за историју Српске православне карловачке митрополије, год. II, Сремски Карловци 1912, 345; Исти, *Протокол грунтов новија резиденцији карловачкија*, Српски Сион 1905, бр. 18, Сремски Карловци 1905, 525. Његова управа над овим властелинством престала је 1745. године, К. Петровић, *Порекло, економско стање и занимање карловачког становништва у XVIII веку*, 170; то значи да је његова управа трајала 11 или 12 година.

<sup>74</sup> Основ његових пословних трансакција чинили су разграната трговина стеклом, закуп поште и управа над Карловачким властелинством. Посебно треба нагласити да од тренутка када се помињу у Карловцима (1730) браћа Андреја и Јаков воде своје послове заједнички. На основу њихових рачуна може се закључити



Црт. 6. Велики ситуациони план Карловаца из 1747. године са уцртаним (и наглашеним) габаритом куће породице Андрејевић

0 20 100m

Андрејевић је активно учествовао у одбрани народних и црквених интереса. Поуздано се зна да у политичком животу српског народа од 1730. до 1770. године, није било ни једног важнијег догађаја у којем овај заслужни карловачки грађанин није суделовао.<sup>75</sup> Крајем четврте деценије овог века односи Андреје Андрејевића и патријарха Арсенија IV Шакабенте (1737—48) били су затегнути.<sup>76</sup> Убрзо, њихови међусобни сусрети постали су чешћи а односи знатно приснији. Тада је Андреја Андрејевић у више махова помогао патријарху Арсенију. У периоду између 1740—42. он учествује у преговорима, оверава куповине и продаје више кућа и плацева у центру Карловаца, чиме помаже патријарху Арсенију у расчишћавању терена око новог патријаршијског двора који се тада зидао.<sup>77</sup> Године 1742. учествује у једној делегацији која по обичају у Бечу брани народне интересе.<sup>78</sup> Исте године помогао је патријарха сумама у износу од 2000 форинти и 1000 дуката.<sup>79</sup> У својој преписци патријарх Арсеније је забележио да је друга сума дата за „потребу народну“.<sup>80</sup> Године 1743. Андреја Андрејевић је успео да осујети продају Карловачког властелинства католичкој цркви. Том приликом патријарх Арсеније га је назвао „nations curator“.<sup>81</sup> Године 1744. поново је пружио помоћ делегацији која је у Бечу штитила народна права.<sup>82</sup> Као ктитор манастира Комоговине у Хрватској Андреја Андрејевић се јавља 1743. године. Тада је овом манастиру поклатио бакрорез Вознесење Христово, који је „резао“ познати гравер Христор Жефаровић.<sup>83</sup>

читати да је Јаков водио породичну економију и унутрашњу трговину, док је Андреја путовао и трговао на страни. Године 1738. Јаков помиње један издатак наплаћен „от нашег капитала“. Исте године браћа су заједнички продала купцу из Осијека сено за 1300 форинти а купцу из Футога волове за 2800 форинти, К. Петровић, *Стари Карловчани*, 366—367.

<sup>75</sup> К. Петровић, *Карловци и карловачко становништво у првој половини XVIII века*, 305.

<sup>76</sup> Нав. дело, 306; доп. Д. Петровић, *Историја сремске епархије*, Сремски Карловци 1970, 28.

<sup>77</sup> Д. Руварац, *Протокол грунтов новија резиденцији карловачкија*, 522—4.

<sup>78</sup> К. Петровић, *Стари Карловчани*, 374.

<sup>79</sup> К. Петровић, *Карловци и карловачко становништво у првој половини XVIII века*, 307.

<sup>80</sup> Д. Руварац, *Коресподенција патријарха Арсенија Јовановића*, 345.

<sup>81</sup> Као могући купац у два маха је поменут тадашњи калочки надбискуп, К. Петровић, *Стари Карловчани*, 374—376; доп. Исти, *Карловци и карловачко становништво у првој половини XVIII века*, 307.

<sup>82</sup> Помињу се новчани прилози од 189 и 285 форинти, Д. Руварац, *Народни сабор 1744. године*, Српски Снон 1903, бр. 10, Сремски Карловци 1903, 302—305.

<sup>83</sup> П. Колендић, *Џефаровић и његови бакрорези*, ГИД у Новом Саду, књ. IV, Нови Сад 1931, 41, такође Д. Кашањ, *Српски манастири у Хрватској и Славонији*, Београд 1971, 302.



Поред куће купљене од Коморе на почетку XVIII века,<sup>84</sup> породица Андрејевић је у Карловцима поседовала и другу, знатно већу и богатију кућу која је подигнута пре 1744. године.<sup>85</sup> Ову знамениту грађевину саградио је један од најпознатијих домаћих мајстора, неимар Коста Змејановић.<sup>86</sup> Из тог времена о овом великом здању је сачувано више података. Наведене 1744. године, царског комесара фелдмаршала барона Енгелсхофена и његову пратњу дочекали су у дворишту куће Андрејевић патријарх Арсеније IV са епископима и посланицима, што по свој прилици значи да је у овој репрезентативној кући помешани високи гост и одсео.<sup>87</sup> На великом ситуационом плану Карловаца из 1747. године уцртан је габарит ове куће,<sup>88</sup> која је уз стару цркву св. Николе и нови патријаршијски двор Арсенија IV представљала једну од највећих и најзначајнијих грађевина Карловаца са половине XVIII века.<sup>89</sup> Заузимајући кључни (угаони) положај на самом почетку познате трговачке улице Шећер-сокак, кућа браће Андрејевић је без сумње имала најповољнију локацију на тадашњој карловачкој Пијаци (тргу).<sup>90</sup> Године 1776. саветник Таубе је посетио Карловце и забележио да би кућу браће Андрејевић (*das Alte Posthaus*) сматрали лепом

<sup>84</sup> Локација ове куће о којој је већ било речи није досад утврђена, тако да треба узети у обзир и могућност да је на њеном месту подигнута нова и познатија кућа породице Андрејевић.

<sup>85</sup> На основу сачуваних рачуна види се да су браћа Андреја и Јаков ову кућу сазидали заједнички, К. Петровић, *Стари Карловци*, 370.

<sup>86</sup> Детаљније Д. Медаковић, *Барокна архитектура у Подунављу*, Летопис Матице српске, новембар 1961, Нови Сад 1961, 348; Исти, *Путеви српског барока*, Београд 1971, 190—191. Овај даровити неимар из Сремских Карловаца дао је свим својим делима изразити печат самосталности и оригиналности. Осим знамените куће Андрејевића подигао је зграде конака манастира Беочина (око 1765), конаке манастира Кувевина (око 1770) и пројектовао конаке манастира Врника (око 1785) који су касније изведени по његовим плановима, дет. види М. Коларић, *Српска уметност XVIII века*, 16; уп. Исти, *Грађевинарство, Класицизам код Срба*, књ. 2, 16—17. Ипак на почетку свог великог градитељског опуса, треба претпоставити да је Змејановић кућу породице Андрејевић радио по пројектима нарученим и донесеним са стране.

<sup>87</sup> Д. Поповић, *Срби у Војводини*, књ. II, 373—374. Ипак треба навести да је кућа породице Андрејевић била у то време пошта и станица дилижансе којом су можда високи гости дошли из Новог Сада у Карловце.

<sup>88</sup> Приближна дужина њених фасада са уличне стране износила је два пута по 36—38 метара, док је њена габаритна површина имала око 800—850 m<sup>2</sup>.

<sup>89</sup> В. Матић, *Стара црква светог Николе у Сремским Карловцима*, Зборник за ликовне уметности МС, 11, Нови Сад 1975, 84. План је рађен поводом ослобађања Карловаца од спахијске власти, види К. Петровић, *Карловци и карловачко становништво у првој половини XVIII века*, 308.

<sup>90</sup> На основу сачуваних података види се да је ова кућа била велика, лепа, једносратна грађевина сазидана под утицајем „нове“ барокне архитектуре. На њој су се посебно истицале декоративне аркаде над прозорским отворима и грб (са поштанским рогом) породице Андрејевић над улазним вратима. Кућа је имала II соба, две купине и подрум. Све просторије у приземљу биле су засведене. Њена унутрашњост била је луксузно уређена: на прозорима су се налазиле завесе а на зидовима иконе. У великом дворишту квадратног облика налазиле су се велике и високе стаје за коње и кочије (дилижансе), шупе, једна ракициница са два казана и др. Над кућом је био висок двоводни кров са покривачем од бибер-црепа и са више витких и високих димњака. На фасадама су се налазиле

у Бечу и Берлину.<sup>91</sup> Већ у последњој четвртини XVIII века кућа пре-стаје да буде у поседу породице Андрејевић и до двадесетих година свог века њени власници ће се често мењати.<sup>92</sup>

Године 1747. браћа Јаков и Андреја су забележени као закупци већих делова пустара Јарковци, Сасе, Пазова и ада Јамена (преко Ду-нава). Поред тога што су на овим пустарама исхрањивали своју стоку, они су један део ових пашњака давали под најам.<sup>93</sup> Само у 1749. годи-ни браћа су на продаји волова прехрањених на поменутиим пашњацима остварила изузетно велику добит.<sup>94</sup> Из 1749. године је сачувана препи-ска на основу које се може закључити да су Андреја Андрејевић и ми-трополит Павле Ненадовић (1749—1768) били и пре ове године у вели-ком пријатељству.<sup>95</sup> Године 1752. браћа су заједничком трговином на

хоризонталне пруге у малтеру, кордонски и профилисани поткровни венац, плит-ки пиластри — лизене, дрвени шалоши на прозорима правоугаоног облика и ме-тална заштитна врата на улазним отворима, Д. Руварац, Српски Сион 1906, бр. 19, 558; такође К. Петровић, *О карловачкој Пијаци и Нормалној школи*, ГИД у Новом Саду, књ. XII, св. 3—4, Нови Сад 1939, 436; уп. Исти, *Стари Карло-вчани*, 370. Фотографија ове куће по свој прилици из првих деценија овог века, види Д. Поповић, *Племство*, Војводина II, Нови Сад 1940, 127; такође, види исти снимак у прилозима овог рада.

<sup>91</sup> К. Петровић, *Стари Карловчани*, 370; такође Д. Медаковић, *Ба-рокна архитектура у Подунављу*, 348. Податке сличне садржине пружа и извор по којем је Таубеова посета била 1778. године, види Д. Руварац, *Карло-вачки митрополитски двор 1778. године*, Српски Сион 1907, број 28, 443.

<sup>92</sup> Од времена када је сазирана (могуће око 1740), кућа Андрејевића припа-да браћи који су је и подигли. Од 1762. године, после деобе заједничке имовине, кућа је процењена на знатну суму од 11.887 форинти и припала је само Јакову Андрејевићу, К. Петровић, *Стари Карловчани*, 370. Већ око 1792. године је забележено да се кућа налази у поседу новонасталог карловачког племића Ема-нuela Замфировића, види Исти, *Карловци и карловачко становништво од 1753. до 1815. године*, Историски часопис, књига IX—X, Београд 1959, 306; Половином XIX века кућа браће Андрејевић је у више наврата названа Замфировом кућом, Ј. Игњатовић, *Мемоари*, СКЗ Београд 1966, 145, 186, 188, 251. У то време (око 1848—49) у њој се налазила највећа карловачка гостионица која се звала „Код поштанског рога“, К. Петровић, *Карловци 1848/49. године*, Зборник МС, Се-рија друштвених наука, бр. 3, Нови Сад 1952, 113. Године 1906. се наводи да се у кући Андрејевића налази гостионица под именом „Кир Мита“, Д. Руварац, Српски Сион, бр. 19, Сремски Карловци 1906, 558. Само годину дана касније, 1907, у кући Андрејевића односно „старој пошти“ налази се Станковићева — Тореро-ва кафана под именом „Код Торера“. Поменуће године у њој је одржана даћа преминулом патријарху Георгију Бранковићу, Д. Руварац, *Карловачки ми-трополитски двор 1778*, 443; такође Исти, *Сахрана блаженопокојног патријарха српског Георгија*, Српски Сион 1907, бр. 30, 471. Последњи власник куће којем је вероватно припадала до пред рушење је поменути Јаков Станковић — Јања, који је у њој поред гостионице такође држао и хотел, К. Петровић, *О кар-ловачкој Пијаци и Нормалној школи*, 436; такође Исти, *Стари Карловчани*, 369. Најзад, кућа је постојала у првим деценијама XX века. Према једном податку срушена је 1920. године, К. Петровић, *Стари Карловчани*, 370. На месту куће Андрејевића подигнута је данашња велика зграда која јој је слична само по габариту.

<sup>93</sup> К. Петровић, *Порекло, економско стање и занимање карловачког становништва у XVIII веку*, 168.

<sup>94</sup> У питању је сума у износу од 6784 форинти, К. Петровић, *Стари Карловчани*, 367.

<sup>95</sup> Нав. дело, 376; доп. Д. Петровић, *Историја сремске епархије*, 31.

продаји волова поново остварила велик приход.<sup>96</sup> Наведених година Јаков Андрејевић се често помиње као закупац поште у Бешки и Карловцима. Године 1753. свој закуп поште у Бешки он је продао тадашњем бешчанском свештенику Петру за суму од 4000 форинти.<sup>97</sup> Исте 1753. године браћа су започела са ликвидацијом заједничких послова. Заосталу стоку су продали а заједничко вођење трговине закључили у 1754. години.<sup>98</sup>

Поред браће Јакова и Андреје и други чланови породице Андрејевић су забележени као ктитори Велике Ремете. Године 1756. друга супруга Андреје Андрејевића Стана Новалић (Кречиница) приложила је овом манастиру једно јеванђеље.<sup>99</sup> Две године касније 1758. Јелена Андрејевић је даровала истом манастиру једну књигу.<sup>100</sup> Исте године Андрејин син Јован преузео је очев закуп поште у Петроварадину.<sup>101</sup> У то време (1758) Андреја Андрејевић је затражио од царске куће да му се додели племство.<sup>102</sup> До коначне деобе између браће дошло је 1762. године.<sup>103</sup> Наводи се да је до поделе дошло на захтев Јакова Андрејевића. Деобу је извршио Суд угледних грађана Карловаца и Новог Сада, уз изјаву браће да се унапред покоравају свим одлукама овог суда.<sup>104</sup> Године 1763. Андреја Андрејевић и поједини чланови његове уже породице добили су (угарско) племство.<sup>105</sup> Такса за доделу племићке титуле износила је у то време 2410 форинти.<sup>106</sup>

Године 1767, када је умро син Јован, закуп поште у Петроварадину поново преузима Андреја Андрејевић.<sup>107</sup> Две године касније (1769) у кући Јакова Андрејевића смештен је на шест месеци фелдмаршал барон Михајло Микашиновић, са својом пратњом која је бројала тринаест чланова.<sup>108</sup> На ову кућу, која у то време припада само њему,

<sup>96</sup> Помиње се сума од 2280 форинти, К. Петровић, *Стари Карловчани*, 368.

<sup>97</sup> В. А. Душин, *Племићке породице*, 138; такође Д. Поповић, *Срби у Војводини III*, 81; доп. К. Петровић, *Стари Карловчани*, 368.

<sup>98</sup> Од продаје заостале стоке остварена је сума од 4230 форинти, К. Петровић, *Стари Карловчани*, 368.

<sup>99</sup> Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, књ. III, бр. 3104, 189.

<sup>100</sup> Нав. дело, књ. II, бр. 3135, 194.

<sup>101</sup> К. Петровић, *Стари Карловчани*, 373.

<sup>102</sup> Нав. дело, 376.

<sup>103</sup> В. А. Душин, *Племићке породице*, 138.

<sup>104</sup> Том приликом велика кућа у Карловцима (процењена на 11.887 форинти) припала је Јакову Андрејевићу а кућа у Петроварадину (8624 форинти) Андреји Андрејевићу, К. Петровић, *Стари Карловчани*, 368.

<sup>105</sup> Поред Андреје, који је у то време имао око 67 година, племство су добили његова друга супруга Стана Новалић са децом Јанком, Петром и Катом а такође и Јанкова супруга Ева Михаљевић са децом Михајлом и Јосифом, види В. А. Душин, *Племићке породице*, 138.

<sup>106</sup> К. Петровић, *Стари Карловчани*, 376.

<sup>107</sup> Нав. дело, 373.

<sup>108</sup> У питању је један од начина којим су се становници Карловаца искупљивали од војних обавеза, К. Петровић, *Стари Карловчани*, 371.

платио је Јаков Андрејевић кућарину од 16 форинти, док су његове пореске обавезе за све остале непокретности које је поседовао износиле 44 форинти.<sup>109</sup> Према једном податку, Јаков Андрејевић је умро 1772. године и сахрањен при Горњој (Ваведењској) цркви у Карловцима.<sup>110</sup> Скоро у исто време други брат Андреја Андрејевић је нагло осиромашао због парница које је водио са Комором. Када се нашао у овој незавидној ситуацији, позван је од братства манастира Велике Ремете, где је провео последње године свог живота.<sup>111</sup> Андреја Андрејевић је као и Јаков умро 1772. године и сахрањен је у гробници коју је сам подигао у припрати цркве манастира Велике Ремете.<sup>112</sup>

У другој половини XVIII и првој половини XIX века потомци угледних карловачких грађана Петра, Андреје и Јакова Андрејевића више пута се помињу.<sup>113</sup> Ипак, судећи на основу сачуваних података, углед, моћ, славу и богатство својих чувених предака ниједан од потомака није успео да достигне.

<sup>109</sup> Помињу се виноград, ливаде, воћњак са 1000 дрвета и др. К. Петровић, *Стари Карловчани*, 371; такође Исти, *Порекло, економско стање и занимање карловачког становништва у XVIII веку*, 175—176.

<sup>110</sup> В. А. Душин, *Племићке породице*, 138. Највероватније, овај угледни и богати карловачки грађанин био је ктитор ове цркве.

<sup>111</sup> *Србска пчела или Новии цветник*, за годину 1840, год. XI, Нови Сад 1840, 69.

<sup>112</sup> Наведене податке дао је 1778. године тадашњи игуман манастира Велике Ремете Данило Марковић, види К. Петровић, *Стари Карловчани*, 377. Знатно касније, 1839. године, забележено је да се у „гостоприемници“ манастира Велике Ремете поред портрета Петра Великог налази и портрет великог ктитора Андрејевића, види *Србска пчела или Новии цветник*, 70; по свој прилици у питању је портрет Андреје Андрејевића, који је у манастиру и умро; ипак постоји претпоставка да је на портрету представљен Јаков Андрејевић који је у време сликања могао да има око педесет година, види опш. П. Колендић, *Цефаровић и његови бакрорези*, 451—2.

<sup>113</sup> Године 1791. Антоније Андрејевић је приложио суму од 200 форинти за оснивање гимназије у Карловцима, К. Петровић, *Стари Карловчани*, 377; његово име забележено је и 1794. године на једном уговору карловачке Доње цркве, О. Батављевић, *Неколико докумената о сликару Стефану Гавриловићу*, Зборник МС, Серија друштвених наука, број 9, Нови Сад 1954, 147. Године 1802—05. помиње се син Антонија Андрејевића, а 1810. забележени су син Јакова Андрејевића Михајло и његова кћерка Јелисавета. Године 1821. поново се помиње Јелисавета, кћерка Михајла Андрејевића, К. Петровић, *Стари Карловчани*, 373, 377. Године 1832. умро је већ раније поменути син Антонија Андрејевића, В. А. Душин, *Племићке породице*, 138. После те године, чланови угледне карловачке породице, која је у XVIII веку носила надимак „Пошта“, више се не помињу, Д. Поповић, *Срби у Војводини II*, 354.

## GLOCKENTURM DES KLOSTERS VELIKA REMETA UND DESSEN STIFTER

VOJISLAV MATIĆ

Es bestehen mehrere Gründe weswegen der hohe Glockenturm des Klosters Velika Remeta eine besondere Aufmerksamkeit verdient. Das ist vor allem seine ausnehmende Höhe (38,60 m), sodann sein Einfluss auf die nachher errichteten Glockentürme, die fremden Baumeister, die ihn schufen und die reichen Stifter, welche die Mittel dazu spendeten.

Auf Grund der in Stein geschnitzten Inschrift ist es mit Bestimmtheit festgestellt, dass der Glockenturm zwischen 1733 und 1735 errichtet wurde. Als Stifter sind reiche Bürger (und Kaufleute) von Karlovci, die Brüder Jakov und Andreja Andrejević vermerkt, während seine Baumeister »deutsche« Meister, mit Bauleiter Johannes Wilhelm an der Spitze, gewesen sind. Besonders interessant ist die Kapelle, der Tradition entsprechend geplant und ausgeführt im ersten Stockwerk des Glockenturms. Mit der üblichen Kuppel, Chorräumen, halbkreisförmiger Altarapsis und der kleinen Ikonenwand, wurde hier ein gelungener Versuch unternommen, in einem neuen Gebäude einen kleinen Teil der herkömmlichen jahrhundertelangen Erruungenschaften zu erhalten.

Der Glockenturm wurde erstmalig in der bekannten Beschreibung der Klöster von Fruška Gora, aus dem Jahre 1753, erwähnt. Aus der wertvollen Angaben dieser zuverlässigen Quelle kann man schliessen, dass der hohe Glockenturm von Remeta sein Aussehen bis zum heutigen Tage nicht geändert hat. Die ältesten graphischen Angaben über den Glockenturm des Klosters Velika Remeta befinden sich auf der Gravierung »Der hl. Märtyrer Demetrios«, welche im Jahre 1764 für das Kloster »geschnitzt« wurde. Die textuell-graphischen Angaben über den Glockenturm melden sich im XIX Jahrhundert öfter und sind zuverlässiger. Aus dem Jahre 1828 stammt die Zeichnung des Konrad von Hötzendorf, auf welcher das gesamte Klosterkomplex dargestellt erscheint. Trotzdem hier nur die höheren Stockwerke des Glockenturms sichtbar sind, können die sich bietenden Angaben als durchaus bedeutungsvoll erachtet werden. Wichtige Angaben bietet auch die Zeichnung des Petrovaradiner Lithographen Michael Troh aus den Jahren 1834—37, sowie die Quellen aus 1839, 1845 und Ende des Jahrhunderts. Es soll besonders hervorgehoben werden, dass der Glockenturm des Klosters Velika Remeta eine der Höchstleistungen der barocken Bautechnik in diesen Gegenden darstellt, und dass er, gemeinsam mit dem nahegelegenen Glockenturm des Klosters Krušedol (aus dem Jahre 1726), einen entscheidenden Einfluss auf das Aufkommen der Glockentürme mit gebauter Lanterne in Syrmien ausgeübt habe.

Besondere Beachtung verdienen auch die Stifter des Glockenturms, die Brüder Jakov und Andreja Andrejević. Als ältestes Mitglied dieser reichen und angesehenen Familie aus Karlovci ist Petar Andrejević vermerkt, der in die Gegenden jenseits der Donau und Sava zur Zeit der grossen serbischen Auswanderung im Jahre 1690 gekommen war. Alsbald ist er als Viehhändler einer der reichsten Bürger von Karlovci geworden. Bereits 1713/15 besitzt er eine Ziegelbrennerei und ein Haus in Sremski Karlovci und ist Stifter der »Unteren« Kirche, die damals errichtet wurde.

Die Stifter des Glockenturms, die Brüder Jakov und Andreja Andrejević, werden erstmalig im Jahre 1730 eine zuverlässige Erwähnung finden. Jakov Andrejević ist damals Postmeister in Beška. Andreja Andrejević ist zur gleichen Zeit Postverwalter in Petrovaradin und Gutsverwalter des grossen Dominiums von Karlovci. Wiederholt hat er sich als Verteidiger der Nationalrechte besonders hervorgetan, so dass ihn der Patriarch Arsenije IV Šakabenta gelegentlich »Nations Curator« nannte.

Das bekannte Barock-Gebäude der Brüder Andrejević in Sremski Karlovci wurde anfangs des vierten Dezenniums des XVIII. Jahrhunderts errichtet. Dieser sehenswürdige Bau ist das Werk eines der bekanntesten einheimischen Meister, Kosta Zmejanović. Im Jahre 1776 besuchte der kaiserliche Rat Taube Karlovci und notierte bei dieser Gelegenheit, dass das alte Posthaus sogar in Wien oder Berlin als schön gelten könnte.

Im Jahre 1763. wurden Andreja Andrejević und einzelne Mitglieder seiner engeren Familie in den ungarischen Adelsstand erhoben Beide Stifter, angesehene Bürger von Karlovci Jakov und Andreja, sind im selben Jahre 1772 gestorben. Der bedeutendere der beiden, Andreja, wurde in Velika Remeta, als langjähriger Stifter des Klosters, begraben.



Сл. 1. Гравира Свети великомученик Димитрије (из 1764) са изгледом звоника и комплекса манастира Велике Ремете у доњем делу



Сл. 2. Изглед звоника и конака манастира Велике Ремете (са северозападне стране) који је 1828. године радио Конрад фон Хесендорф

Сл. 3. Изглед звоника и конака манастира Велике Ремете (са североисточне стране) који је 1834-37. године радио петроварадински литограф М. Трох

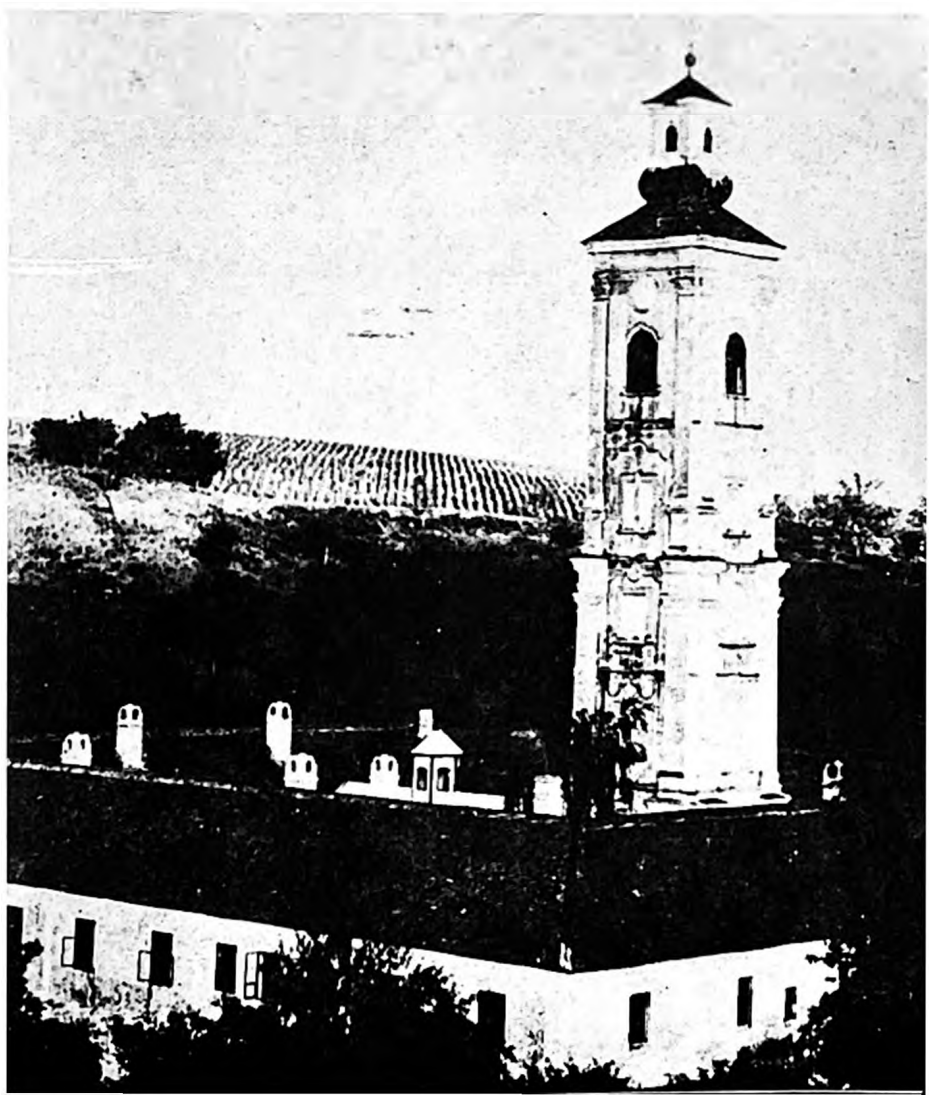






Сл. 4. Изглед звоника и конака манастира Велике Ремете (са северозапада) са цртежа који је рађен око половине XIX века

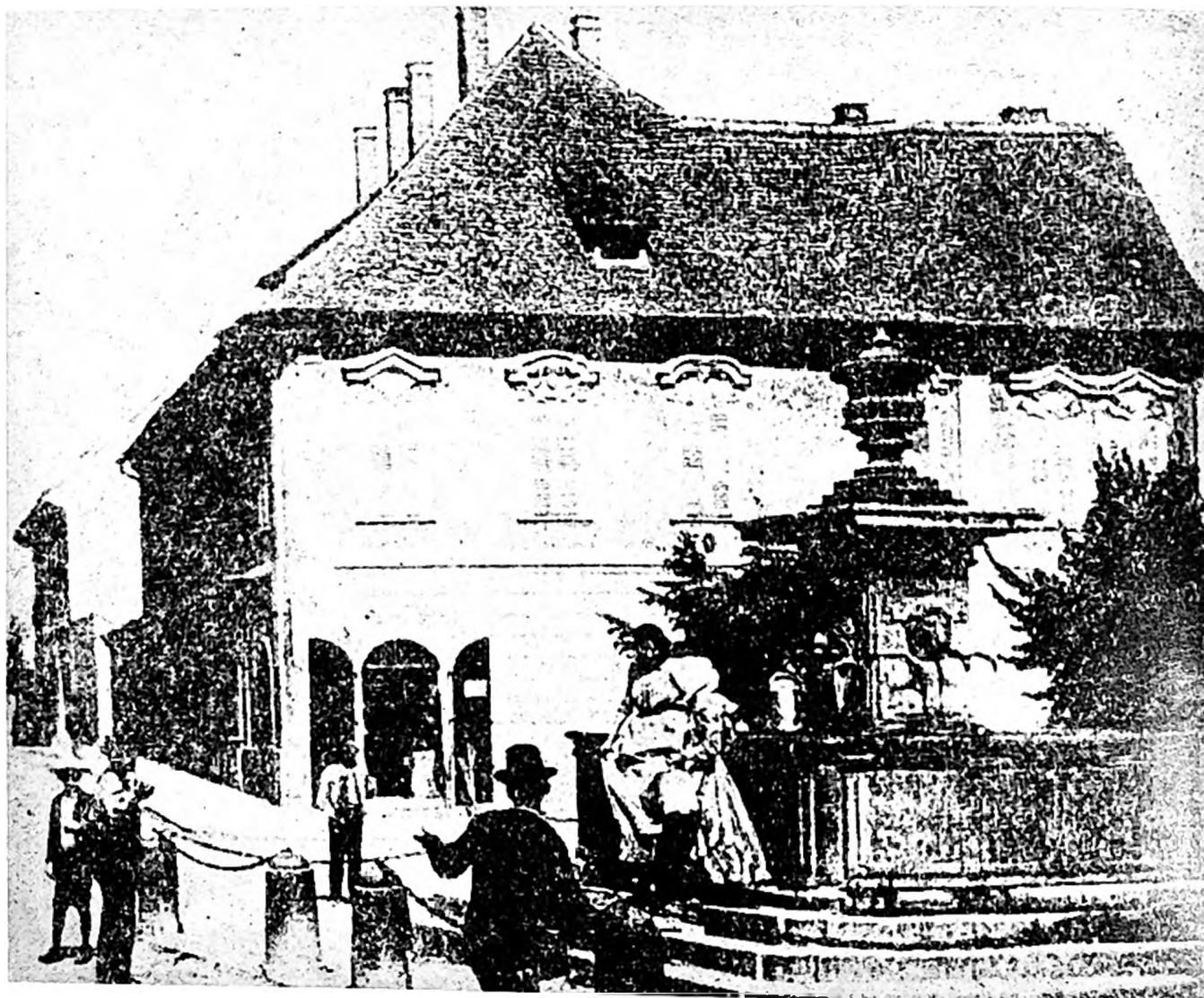
Сл. 5. Изглед звоника и конака манастира Велике Ремете из времена између два светска рата





Сл. 6. Ктитор звоника Андреја Андрејевић са портрета који се у првој половини XIX века налазио у манастиру Великој Ремети

Сл. 7. Изглед куће браће Андрејевић према снимку који је настао у првим деценијама овог века



## Зограф Станоје и његово дело

Пре више година, 1955, пало ми је у очи стваралаштво једног иконописца које сам у почетку ограничио само на Нештин, Врдник и Привину Главу. У недостатку других података приписао сам ове иконе Стевану Зорановићу, игуману манастира Раванице у Врднику, који је био ктитор ових икона.<sup>1</sup> Ранији циклус овог ствараоца приписао сам Максиму према запису на низу икона („Помени Господи раба Твојега Максима“).<sup>2</sup> У почетку сам сматрао да је посреди дело двојице зографа, али већ после неколико година закључио сам и написао да је у питању једно исто лице које је током година захваљујући своме таленту доживело развој који се може пратити према низу сачуваних дела.<sup>3</sup> Сада бих желео да наведем извесне аргументе у прилог томе тврђењу који би требало да боље осветле личност и дело овог иконописца.

У низу познатих икона које се са много основа могу приписати овом аутору налазе се иконе из манастира Кужеждина, затим из цркве у селу Визићу, па икона из Мале Вашице, која се поред сличности у композицији разликује по обради одеће — употребом златне орнаментике на Богородичином мафориону — која се готово и не сусреће на каснијим иконама овог зографа. Празничне иконе из цркве у селу Бачинцима сликане су нешто раније него сличне иконе из манастира Шишатовца, које су вероватно остатак неког већег циклуса. Због тога сам помишљао на неког ктитора из околине Шишатовца, али у *Опису српских фрушкогорских манастира* из 1753. Д. Руварац помиње само

<sup>1</sup> П. Васић, *Престоне иконе манастира Врдника*, Завод за заштиту и научно проучавање споменика културе АПВ, III, Нови Сад 1959, 80 (прештам. у *Доба барока*, Београд 1971, 36). Последња публикација са библиографијом: Д. Давидов и Л. Шелмић, *Иконе српских зографа 18. века*, Београд 1977, 69.

<sup>2</sup> П. Васић, *Српски сликари XVIII века у Срему*, Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе, IV, Београд 1961, 39. Прештамп. у *Доба барока*, Београд 1971, 69.

<sup>3</sup> П. Васић, *Црквена уметност код Срба у XVIII и XIX веку*, *Српска православна црква 1219—1969*, Београд 1969, 339, 343.

прњаворца Максима Недељковића, родом из Ваљева, који „нема ничто”, па не би дошао у обзир као ктитор.<sup>4</sup> У Музеју Српске православне цркве у Београду налази се још седам икона — осим двеју празничних — које се могу приписати истом аутору. На првом месту је представа три светитеља (Св. Кирил, св. Атанасије, св. Максим деспот). На полеђини ове иконе налазе се два записа. Горњи је написан лошим једва читљивим рукописом: „ста икона јеромонаха викентија писа поп станое ва лѣто 1746” а други исписаним рукописом XVIII в. и садржи само сигнатуре тројице светитеља: „атанасіе, и кирил и маѣим вѣка деспѣ”. Овај запис можда потиче од иконописца. Први запис је посебно важан, али се он може двојачко тумачити. На пример: писац обавештава да је поп Станоје записао да је икона својина јеромонаха Викентија Поповића године 1746. По другом тумачењу писац каже да је икону јеромонаха Викентија сликао поп Станоје године 1746. По свему судећи запис не потиче од самог аутора иконе. Њега је записало неко друго лице слабе писмености с циљем да сачува име иконописца и датум сликања иконе, вероватно зато што је сматрало да је сликар био познат у својој струци. Иначе тај иконописац би своје ауторство забележио на стручнији начин, слично записима на иконама из Нештина и Врдника. Ако се прихвати друго тумачење, онда је икону сликао поп Станоје о коме има података у писаним изворима.

Тако Д. Руварац спомиње попа Станоја Поповића из Мартинаца који је био зограф;<sup>5</sup> Руварац такође спомиње касније и јеромонаха Викентија Поповића из Пожаревца, који је 1739. године постао игуман, а 1751. и архимандрит манастира Шишатовца.<sup>6</sup> Руварац даје о Станоју још неке појединости: да је учио школу у манастиру Шишатовцу, а поповао у Мартинцима 1732. године. М. Костић је из тога извео закључак да је Станоје учио сликарство у манастиру Шишатовцу, где је постојала и сликарска школа.<sup>7</sup> Међутим у *Опису и попису цркава* из 1732/3. спомиње се изванредан број свештеника који су учили школу у Шишатовцу, али нису били зографи. Због тога није сигурно да је постојала у Шишатовцу таква школа, нити да је Станоје у њој учио зографију. С обзиром на то да је он 1732. имао већ 35 година, он је могао

<sup>4</sup> Д. Руварац, *Опис српских фрушкогорских манастира. Од 1753 године*. Ср. Карловци 1905, 147.

<sup>5</sup> Д. Руварац, *Српска митрополија карловачка око половине XVIII века*. Ср. Карловци, Српска манастирска штампарија 1902, 92.

<sup>6</sup> Д. Руварац, *Опис српских фрушкогорских манастира*... 132. Викентије је био један од визитатора при прегледу фрушкогорских манастира 1753. г.

<sup>7</sup> М. Костић, *Сликарски занат код Срба у XVIII веку*, Гласник Историјског друштва у Новом Саду, Књ. III, 1930, 42. „Судећи по томе што је у помнуту попису архијереје 1732 за мартиначког попа Станоја забележено да је зограф и да је учио у Шишатовцу, могло би се закључити да је по српским манастирима у Монархији већ у првој половини 18. века било зографских школа. За другу половину 18. века може се то већ сигурно утврдити.”

учити њу другде, много раније, можда у току двадесетих година XVIII века. Поп Станоје је живео у Срему, у Мартинцима, али сигнатура на икони Стевана Штиљановића „Ш и ш а т о в е ц“, затим исламски шиљати лук на нештинском Недреманом оку из 1741. године, били би индиција за Станојево учење код неког мајстора са Југа, из старе постојбине. То исто може да се каже и за орнаментiku у хоризонталним зонама престоних икона, која подсећа на нешто барокизовану орнаментiku средњовековних манастира где је сличан мотив често заступљен.

У збирци Музеја налазе се и друге иконе из манастира Шишатовца, сликане можда у исто доба. То су три светитеља, св. Василије Велики, св. Антоније Велики, св. Теодосије општежитељ. Друга икона има такође тројицу светитеља: Стефана Дечанског, св. Саву и св. Симеона. Затим долазе пет мученика: Евстатије, Мардарије, Аксентије, Орест и Евгеније. Последња од ових икона представља Атанасија Атонског, Петра Александријског и Саву Јерусалимског. Од празника су заступљени „Чвјетоносије“ и „Воскресеније“ у којима линеарна декоративност има лаку превагу над чврстином форме. Све ове иконе имају запис: „Помени Господи раба Твојего Максима“. У збирци се налази и евангелист Матеј који можда припада групи јеванђелиста од којих су остала тројица уништена или изгубљена.

Посебне иконе су Богородица са Христом и Исус Христос велики архијереј, већег формата него претходне иконе. Христос је на архаичном престолу па судећи по томе ове обе иконе су ранијег датума, можда из тридесетих година.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> У Музеју Српске православне цркве налазе се следеће иконе из манастира Шишатовца:

- а) Св. Кирил, св. Атанасије, св. Максим деспот. Димензије 34,2 (29) × 26,4 (21) см. Уље на дасци дебљине 3,2 см. На полећини су два поменућа записа.
- б) Св. Василиј, св. Антониј Велики, св. Теодосиј општежител. Дим. 34,5 (29,5) × 26 (21) см. Уље на дасци дебљ. 2,5 см.
- в) Стеван Дечанскиј, св. Сава, св. Симеон. Уље на дасци, дебљ. 2,2 см. Дим. 35,5 (30) × 26 (21) см.
- г) Св. Мученици св. Евстатиј, св. Мардариј, св. Аксентиј, св. Орест, св. Евгениј. Дим. 33,5 (28,5) × 26,5 (21,5) см.
- а) Св. Атанасиј Атонскиј, св. Петар Александријскиј, св. Сава Јерусалимскиј. Дим. 34 (29) × 26,5 (21,5) см, уље на дасци дебљ. 3,2 см.
- б) Чвјетоносије. Дим. 41,5 (36,5) × 29,7 (24,7) см. Уље на дасци.
- е) Воскресеније Христово. Дим. 35,7 (29,7) × 26,5 (21,5) см. Уље на дасци дебљ. 3,2 см.  
Све иконе од б) до е) имају при дну запис: „Помени Господи раба Твојего Максима.“
- ж) Св. Евангелист Матеј. Дим. 36 (29,5) × 32 (25,5) см.
- з) Богородица са Христом. Дим. 76 (65) × 58,5 (48,5) см. Уље на дасци дебљ. 3,5 см.  
Ова икона је припадала раније Патријаршији, док све остале имају уставашку сигнатуру: „Šiš.“
- и) Христос велики архијереј. Дим. 75,5 × 59 см. Уље на дасци.

Иконе у цркви села Глоговца у Мачви, које су припадале раније старом иконостасу из Црне Баре, представљају најдаљу тачку Станојевих путовања за послом. То су престоне иконе: св. Никола, Богородица са Христом, Исус Христос, затим апостоли Филип, Вартоломеј, Андреј, Марко и Матеј (леви фриз) и Јован, Лука, Симон, Јаков и Тома (десни фриз) који потичу ван сумње од Деизиса над престоним иконама. Сачуван је и један фрагмент царских двери са царем Соломоном.<sup>9</sup>

Св. Никола и Христос су приказани *en face*. Богородица је по покрету слична Богородици из Кувевдина, особито по невештом нагибу главе. Апостоли подсећају на апостоле са сличног фриза и, вероватно, исте теме у цркви села Баноштра. Судаћи по престоним иконама, овај иконостас је сликан пре нештинског, вероватно током или крајем тридесетих година XVIII века, када су Срем и Србија били под аустријском владавином. Фронталитет ових фигура указује на то да је поп Станоје постепено усавршавао своје типове Христа и Богородице, а даљи напредак запажа се увелико на нештинским иконама.

По хронолошком реду долази иконостас из Нештина сликан 1741. године. Сачувано је шест икона: Распеће, Недремано око, св. Никола, Богородица, Христос и Јован Претеча крилати.<sup>10</sup> Др Динко Давидов ми је указао на сличност између нештинског Недреманог ока са истом композицијом у Великим Радинцима (Музеј у Сремској Митровици), чији је аутор такође могао бити поп Станоје. С обзиром на њене димензије, 62 × 74 cm, то би могла бити „једна велика икона“ сликана пре 1733. године, коју спомиње *Опис из 1732/3. године*.<sup>11</sup> У иконама из Нештина аутор је потпуно овладао својим стилем који ће се усавршавати још само у неким детаљима.

Престоне иконе из манастира Раванице у Врднику сликане су 1743. године. Било их је четири према попису из 1753, а сачуване су само две: Богородица и Христос. Друге две нису пронађене. Можда су приказивале кнеза Лазара кефалофора и Јована Претечу. Међутим ове две врничке иконе биле су први подстрек за моја истраживања у вези са њиховим аутором. Један од разлога је био и датум који је представљао сигурну полазну тачку. На икони Богородице приказано је у округлим медаљонима 12 пророка, а на Христовој 12 апостола.<sup>12</sup>

Иконе из манастира Привине Главе, затечене 1753. приликом пописа, биле су следеће: Христос, Богородица, Сабор св. Архистратига Михаила, св. Никола „с чудеси“ и св. Јован Златоусти. Станоје је сли-

<sup>9</sup> П. Васић, *Црквена уметност код Срба...*, 343.

<sup>10</sup> П. Васић, *Српски сликари XVIII века...*, 44.

<sup>11</sup> Д. Руварац, *Српска митрополија карловачка...*, 102.

<sup>12</sup> П. Васић, *Престоне иконе манастира Врдника...*, 80.

као Христа, Сабор и св. Николу који се сада налази у Патријаршији. На њ ме је упозорила Лепосава Шелмић, кустос Галерије Магнице српске, на чему јој посебно захваљујем, јер та икона, датована у 1747. годину, представља за сада најкасније познато Станојево дело; осим тога она даје датум сликања икона из Привине Главе. Тиме је потврђено да су то последње познате Станојеве иконе, као и да је Станоје према потребама умео да се уздигне до сложенијих решења. Дванаест чудеса св. Николе показују сигурност у схватању стила, али исто толико и присну везу са ранијим иконама овог иконописца. На првом месту је обрада перспективе пода која је двојака: једносмерна и двосмерна, а сусреће се у већини сцена. На другом месту је архитектура у пределу такође слична оној у иконама из претходних година, на пример из 1741, као и у ранијим иконама из Бачинаца. Од интереса су још неки елементи који се понављају, на пример шкoлкa која према потреби представља стилизоване таласе (Св. Николаи спасе корабљ от потопљенија) или под престола (Исус Христос велики архијереј), обе из Привине Главе, дакле у последњој познатој фази Станојевог рада. Ношња војника са шлемом (Свјатиј Николај избави три војни от посеченија) одаје такође порекло из јужних крајева. У сваком случају Станоје је добро познавао иконографију, можда чак и *Ерминију* Дионисија из Фурне у неком препису. Његови описи чуда св. Николе прилично се подударају са текстом *Ерминије*. Међутим, његово знање је било у оквирима поствизантијског сликарства, а поједини елементи, на пример скиптар Богородице Стефана Штиљановића и Стефана Дечанског, пре се могу довести у везу са солунским него са источним, руско-украјинским бароком. Од интереса је баш сликарски приручник који је пронашао Никодим Бркић 1965. о сликању српских светитеља. У њему се спомињу речи: „самодержец, чудотворец, мироточец“ налик на „Шишатовец“. Овај рукопис Бркић везује за јужне делове Србије, околину Врања и манастир св. Прохора Пчињског, јер се у њему налази и *Житије Св. Прохор шињски*. Српски светитељи које слика Станоје, св. Сава, Стефан Дечански, Стефан Штиљановић, сасвим се подударају са описом у овом Приручнику.<sup>13</sup> Сцене „чу-

<sup>13</sup> Икона приказује св. Николу окруженог сценама из његовог живота (12) које представљају следеће мотиве: 1. рождество св. николи. 2. крещенје стго николи. 3. стый николай приведен оучити са книги. 4. стый николай избави њ воеводи ѡ смерти. 5. стый николай избави њ двизи ѡ оскверниа. 6. стый николай зарети царю во смѣхѣ. 7. архидејество стагш николаа. 8. св. николай запрети еулавию во смѣхѣ. 9. св. николай спасе корабљ отъ потопленіа. 10. стый николай избави њ војни ѡ пбеченіа. 11. успеніа стагш николаа. 12. стый николай избави ѡ пленѣніа сна агрѣкова“. Испод самог св. Николе налази се следећи запис: „игѣлина моісеа плавшича нждѣвеніемъ 1747“. Мојсеј родом из Бачинаца, био је 1753. игуман манастира Привине Главе. Икона је ретка, али се са основом може претпоставити да није и једина те врсте. Дим. 127,5 × 75,5 cm. Приручник који је пронашао Н. Бркић објављен је у *Веснику, Београд* 1. I 1965, бр. 373, стр. 1 и 7. Према мишљењу Н. Бркића приручник потиче с краја XVIII века.

деса“ имају у композицији наративно обележје, а није искључено да су и копиране по неком предложнику.

Из дела које је до сада познато као и на основу његове топографије може се закључити да је Станоје био доста тражен, јер је радио за манастире Шишатовца, Кувездин, Врдник и Привину Главу, за друга места у Срему, па и у Србији, тако да је од њега остало доста икона упркос разарању и уништавању које су носили собом време и ратови. Станоје је сликао циклусе икона, на пример за ктитора Максима у Шишатовцу, или иконостасе мањег и већег обима, као онај за Врдник и за Црну Бару. Међутим и сумарно утврђивање хронологије показало је да је Станоје био један од зографа који су се развијали и чија дела носе видна обележја тога напретка. Разуме се да је појам напретка релативан, јер је Станојево дело остало увек у одређеним оквирима зографског сликарства; али и ту се запажа кретање које сведочи о жељи овог иконописца да се ослободи извесних примитивних особина и стекне нова знања, примењивана сукцесивно у његовом делу. Станоје је један од зографа о чијем се стварању зна највише у овом тренутку. Али док о хронологији његовог дела може да се стекне приближна слика, његова формација остаје мало мистериозна. Сачуване целине и фрагменти Станојевог дела приказују одређене особине по којима се његов развој може да прати са приличном сигурношћу.

На првом месту налазе се кувездинске иконе које се по стилу истичу наивношћу и несигурношћу у поређењу са каснијим иконама. У ствари Станоје је дао један тип Христа великог архијереја и Богородице са дететом које ће задржати до краја. Али тај тип се постепено уздигао до несумњивог мајсторства у оквиру свог стила. Христос и Богородица су на престолима покривеним декоративним украсима. Поред Христа у висини седишта су херувими. Престо је у горњем делу заокружен у виду конкавног лука, а на крајевима су стилизоване вазе. Христос велики архијереј има на глави барокну круну, а обучен је у сакос преко којег је омофор извезен ситном орнаментиком. Испод сакоса је туника или дивитисион. Десном руком благосиља а левом држи јеванђеље са литургијским текстом по Матеју (XXV гл., 34). Текст јеванђеља окренут је гледаоцу. Позадина је сасвим светла тако да се на њој фигура Христа са престолом оцртава више као цртачко него као сликарско решење. До висине Христових руку позади престола је једна тамна зона изнад које се истиче светла позадина са сигнатурама.

Богородица из Кувездина је сликана на исти начин у погледу престола и позадине. Целим горњим делом она делује као линеарно



решење. У десној руци држи скиптар а левом малог Христа. Обучена је у светли мафорион и тамну тунику. Према њој се истиче Христос у тамнијој туници и химатиону, који левом руком држи куглу.

Оквири ових икона су богато орнаментисани трима зонама: спољном једноставном, средњом флоралном и унутрашњом у виду једноструког увијеног преплета, све са наглашеном пластиком. У горњем делу према нимбу Богородице оквир је конкаван.

С обзиром на наивни цртеж којим није успео да прикаже лица фигура која су невешта, деформисана и остварена са напором, претпостављам да су ове иконе најстарије Станојево дело.<sup>14</sup> Потом долазе иконе из Бачинаца. Било их је осам које су снимљене 1960, али је у међувремену извршена крађа тако да ми није познато колико их има данас. Забележене су Благовести, Ваведење, Рождество Христово, Успење Богородице, Силазак св. Духа, Васкрсење Лазара, Пророк Илија и Великомученик Георгије.

У овим иконама оцртава се много одређеније Станојев стил који ће он задржати до краја тако да се може правити поређење са даљим развојем овог стила. На првом месту овај мајстор наслеђује проблем простора који решава на два начина: прво коцкастим подом у једном смеру који се јавља и у ентеријеру и у пределу, без обзира на извесну логику, само као индиција да је сликар свестан тог проблема и да га он решава у границама својих могућности. Овај елеменат он је позајмио из руских Библија, и то по бакрорезима јеванђелиста. Приказује га према својој каснијој интерпретацији у два смера — ка очној тачки — као знак даљег напретка и приближавања ономе што се ради у великој православној Русији Петра, победоносног цара над Шведима.<sup>15</sup>

Други карактеристичан елеменат овог сликара је представа архитектуре у позадини. Грађевине су приказане увек на исти начин у заједничком склопу у коме троугли и правоугли прозори представљају тамне акценте уоквирене белим контурама. Унутар грађевина орнаментика стилизованих волута слична оној на дрворезбареним оквири-ма представља грађевински материјал. У ствари то је потреба зографа да испуни декоративним елементима одређени простор, слична осећању руских изографа који су нешто раније у својим композицијама прилагођавали гравире Пискатора руском декоративном схватању и прекривали површине облика орнаментиком. Из оваквог схватања архитектуре Станоје извлачи контрасте помоћу фигура у тамном оделу

<sup>14</sup> П. Васић, *Црквена уметност код Срба...*, 339. У то време потпуно сам идентификовао псеудо-Зорановића и псеудо-Максима као истог зографа.

<sup>15</sup> П. Васић, *Српски сликари XVIII века...*, 49; Давидов и Шел-мић, н. д., 66.

које је само овде-онде украшено дискретном орнаментиком нпр. химатион Богородице.

Цртеж фигуре је жив али наиван. Овај мајстор је поседовао снажно осећање реалности али само у оквиру свога стила. Међутим у овим иконама он успева да оствари веома снажне колористичке контрасте, звучне у боји, који сведоче о несумњивом сликарском осећању. Новина којом се одликују ове иконе јесте и изврсна диференцијација валера. Архитектура се увек издваја на тамноплавој основи, што целини даје динамичан изглед. Али иконе из Бачинаца садрже две противуречности: с једне стране су прилично наивне, а с друге опет снажне као рафиновано сликарско остварење. Резбарија њихових оквира слична је оквиру купиновачких икона.

У даљем Станојевом развоју најкарактеристичнија је икона Стефана Штиљановића у којој је архитектура много одређенија јер представља манастир Шишатовач и град Шиклуш. Она се такође пројектује ефектно на тамноплавом небу. Испред грађевина у првом плану је Стефан на црвеном коцкастом плочнику. Сви елементи су овде логично приказани: фигуре и предео. Стефан има барокни скиптар, круну, а обучен је у сакос са парагаудама, нешто краћи него туника, а на ногама има црвену деспотску обућу. У поређењу са иконама из Бачинаца Станоје је овде остварио знатан напредак. Икона потиче из збирке Алексе Ивића.<sup>16</sup>

Исти је случај и са три српска светитеља: Стефаном Дечанским, св. Савом и Симеоном, чији се нимбови истичу на плавом небу, док они стоје на црвеном плочнику на коме су фигуре приказане са више осећања за простор. Читав низ светитеља и мученика — св. Евстатије, Мардарије, Аксентије, Орест и Евгеније — истиче се такође фронтално постављеним фигурама где су односи пода, фигура и позадине снажно одређени валерским контрастима, што овим иконама даје изразито ликовно обележје упркос њиховој наивности. Постепено, овај мајстор је стално напредовао. Од цртачке концепције у ранијим иконама — кувештинским — он је еволуирао ка сликарском решењу које се огледа у снажној артикулацији облика и њиховом истицању не само контурама него и површинама. Ту управо испољава се највише сликарско осећање аутора који налази начина да бојом оживи своје наивне фигуре у композицијама, да их вешто распореди не западајући у хоттор васци, што ће рећи са несумњивим осећањем за меру и равнотежу у односима.

Тако, на пример, у *Силаску св. Духа* маса фигура апостола, представљених према византијском схватању простора одозго, неутралиса-

<sup>16</sup> Давидов и Шелмић, н. д., 64—65.

на је светлим полукругом св. Духа, другим речима, једним ефектним осећањем за контрасте. У *Ваведењу* збијена стафажа је нашла одушка у светлим облицима архитектуре, која је, опет, истакнута плавим небом, на коме се такође упадљиво издвајају сигнатуре. У *Рождеству* је приказан симултанеизам али без претрпаности композиције. Њом доминира главна сцена поклоњења пастира а изнад те сцене у подели површине која се приближава златном пресеку види се анђео који буди пастире из сна (претходна сцена) и поворка мудраца (каснија сцена), али то све без усиљености, са осећањем за равнотежу између сигнатуре и стафаже у овим двама малим сценама.<sup>17</sup>

*Благовести* се одликују симетричним распоредом фигура, при чему је композиција дата без усиљавања око равнотеже. Симетрично решење је заступљено и у *Смрти Богородице* где је доста вешто супротстављен стојећи став апостола лежећем ставу Богородице и седећем ставу Христа. На тај начин остварена је несумњива динамика која ову композицију упркос њеној симетрији чини занимљивом и привлачном за око. Станоје је ту показао још једну особину: делимичну повезаност са сликарством средњег века у обради орнаментике на Богородичином покрову. Уопште узевши, орнаментика је у његовим иконама веома штедљиво дата, наглашена ту и тамо, са осећањем за меру. Декоративне зоне у позадини одликују се пригушеним колоритом, плавим, ружичастим или сивим, због чега подсећају на декоративне фризове у средњовековним манастирима у Србији или Македонији.<sup>17</sup>

Од посебног интереса је зрелост коју Станоје показује у иконама из Нештина и Врдника. На првом месту пада у очи колористичка хармонија Богородице са Христом. У ствари, колорит је сведен само на три основне боје које у разним градацијама производе оно изузетно колористичко богатство које ове иконе чини „музиком за очи“ у правом смислу те речи. Не само фигуре са својим бојеним односима кармина, плаве и црвене, него и позадина подељена на зоне градација основних боја сачињавају целину у којој је сваки део колористички функционалан, безмало незамењив. Та изванредна смена основних боја из које је искључено шаренило, где је, напротив, све организовано у уравнотежени склад ненаметљивих контраста, чини ове иконе, као и друге, изузетним остварењима. То је декоративна целина раг excellence која није само тематски сугестивна него и естетички привлачна. Тај мајстор је био свестан своје вредности јер је у два маха датоао своје иконе, и то је изузетна срећа за историју ове епохе, иначе оскудну у подацима ове врсте.

Икона Исуса Христа је нешто мање богата у погледу колорита али ништа мање значајна као сублимирано остварење зрелости једне сликарске каријере. Аутор ових икона је морао бити и културан за своје доба, јер његов запис и сигнатуре одају човека који влада беспрекорно својим занатом. Треба му одати признање за добро укмпонован запис на врдничкој икони Христа, који у исто време даје и више података о овим иконама. Правилно и сигурно распоређен, он представља важан елеменат композиције и искључује монотонију симетричног понављања двеју празних површина. Овде је заступљена хармонија комплементарних боја, црвене и зелене, која је аутору, као и складови основних боја, била позната. Од посебног интереса су медаљони апостола у горњем делу иконе. Њихов стил се везује очигледно за иконе из Бачинаца, јер исти формат фигура боље указује на сличност у обради лица, инкарната и експресије.

На сличан начин иконе из Нештина делују својом декоративношћу, при чему доминирају плавосиви тонови као код Јована Претече. У ствари, то је једна декоративна целина, готово више схваћена као „радост за очи“ него као икона. Мешавина двају елемената, цртачког у обради престола и детаља на оделу Христа и декоративних интензивно обојених површина, доприноси ефектном деловању целине. Инкарнат фигура делује донекле ахроматично али ипак складно у тој симфонији колористичке радости која је суверено овладала материјом и дала јој једно ново, ван сумње оригинално обележје.

У погледу фигуре запажа се све сигурнији успон и владање обликом и реалношћу. У оквиру свога стила овај зограф се приближава све више једном истинитијем виђењу природе дајући својим фигурама савршеније облике, физиономију и израз. Тај напредак се може лако уочити упоређивањем икона из Нештина, Раванице у Врднику и Привине Главе, које не дели велики временски размак. Истина, у свима њима, почевши од шишатовачких икона, постоји нешто заједничко што може да се прати од почетка до краја. То је већ споменути коцкасти под позајмљен из руских Библија. Затим специфично реализована архитектура која се провлачи од икона из Бачинаца до нештинских, а по свој прилици и врдничких икона, јер Јован Претеча из Раванице био је вероватно сличан нештинском исто онако као и два Христа из ових цркава, које деле само две године: 1741. и 1743. У почетку аутор није био начисто са применом коцкастог пода, па га је употребљавао и у ентеријеру и у пределу (код Јована Претече). Међутим, у последњој познатој икони Христа из Привине Главе он се опредељује за неку врсту стилизоване шкољке којом прекрива под. Да ли зато што је већ осетио дах рококоа? И док у претходним иконама он артикулише облике престола, сада их прекрива орнаментиком сасвим

налик на неки пандан „сербском художеству“, тако да се између орнамената и серафима губи облик престола и своди на неку врсту декоративне целине. То је, готово, разлаз са бароком коме је у почетку тежио и, у ствари, творевина нечег особеног, ако не и оригиналног. Да је то израз зрелости, најбоље се види по типовима Христа који постају све племенитији и убедљивији. Још један доказ о томе да је по среди *gradus ad Parnassum* јесте и положај јеванђеља које није више окренуто гледаоцу него Христу који чита текст. Такви детаљи показују напредак у реализму који увек остаје у оквирима стила са којим је Станоје започео своју зографску каријеру. Али године забележене готово узгред — 1741. или 1743 — говоре у прилог једног динамичног развоја коме није требало више од десет година па да достигне свој највиши степен савршенства.

Станоје се свесно одвојио од барокног тока иако је изгледало да му је баш тај био главни циљ. Тако је створио једно особено сликарство које је одговарало степену тадашњег културног уздицања Срба у Угарској после скоро пола столећа боравка у њој и асимиловања културе западног света. Сликарство зографа овде достиже свој врхунац. Оно је синтеза тежње ка бароку и „сербског художества“, дакле нешто *suū generis* у најпотпунијем смислу те речи. Станоје позајмљује од Руса сигнатуру у оквирима, а даљи степен теолошке учености приказује сликањем тетраморфа у угловима. Ова фаза развоја често је била квалификована као подражавање Византије или поствизантијског стила. То је у ствари лабудова песма уметничког напора једног народа који је морао да овлада европском културом. Али пре него што се укључио у њен ток, посредством руско-украјинске уметности, он је дао свој израз, сублимацију зографске уметности која је морала да уступи место новом времену и новим захтевима. Тек после тога могли су да се прихвате барокни облици а српско сликарство да пође новим путем. Најбољи доказ је огромна разлика која постоји између овог сликарства и стила који настаје током педесетих година XVIII века: између зографске зрелости Станоја и кијевске рафинованости Димитрија Бачевића.

Већ Станојеви савременици нису ценили зографско сликарство. То се види из визитације фрушкогорских манастира 1753. године. Поред различитих термина којима су визитатори означавали поједине стилове фрушкогорског сликарства („стара зографија“, „старо србско художество“, „изрјадна зографија“) они су само споменули иконе у Раваници и Привиној Глави без икаквих атрибута. Можда се Распеће у Кувездину „крст молерства простаго“ односи баш на Станојево

сликарство. Поводом икона у Шишатовцу визитатори су записали само да су то „новодобијене иконе“ међу којима су били и „сербски просветитељи“. У ствари, Станоје при крају своје каријере није био толико цењен, него је тражен или толерисан у недостатку бољих иконописаца. Уосталом ту је и прекретница: 1749. година. Тада је куполу у цркви св. Николе сликао неки од зографа а већ идуће године, 1750, Крушедол су сликали васпитаници руских и украјинских сликара. Карактеристично је то да је црквом управљао тада нови архиепископ Павле Ненадовић. Овај највиши представник клира који је преузео руковођење црквеним животом најбоље је знао којим путем иде српско црквено сликарство и каквим уметницима треба дати подршку и послове — у духу идеја патријарха Шакабенте. Не може се рећи са сигурношћу да ли су последња Станојева дела иконе из Привине Главе из 1747. године, али, за сада, каснија нису позната. Истина, још остаје да се утврди какав је био Станојев удео у цркви у Баноштору, у Привиној Глави (Богородица, Јован Златоуст), у Кувездину, где како изгледа има још његових икона. У сваком случају Станоје је нестао нечујно као што је и живео. Можда ће се срећним случајем наћи и датум његове смрти у сачуваним црквеним књигама, јер су се оне водиле од 1733. године.

Док нисам наишао на запис о попу Станоју мени је изгледало сасвим свеједно да ли се он звао Максим или некако друкчије, да ли је био зограф лаик или црквени човек. Важно је да његово дело заслужује да буде посебно истакнуто у огромној продукцији зографског сликарства које је цветало у Срему, Банату, Бачкој и Угарској, од Србије до Шиклуша и Будима, идући стално ка већем савршенству. Захваљујући знатном броју сачуваних дела у могућности смо да пратимо рад и развој готово најзанимљивијег међу зографима. Ипак не треба губити наду да ће неки нов податак боље осветлити стварање и личност тога чудног уметника који се није потрудио да нам остави ни своје име, готово налик на Фер Мера из Делфта што слика себе у својој радионици окренут леђима будућности. Због тога пишући о зографу чије је име повезано са његовим делом једном сасвим танком нити — невештим записом на полеђини једне иконе — нисам никако изгубио из вида онај стих Лодовика Ариоста:

*Forse altrui canterà con miglior plettro.*<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Још при почетку рада о Станоју уочио сам име *Максима* али нисам могао да утврдим да ли је у питању ктитор или сликар — зограф. Срећним случајем тај проблем је решен недавно у току штампања овог рада. Петар Момировић је пронашао у селу Мартинцима један запис у псалтиру московског издања из 1739. године из кога се види да је *Максим* био четрнаестогодишњи дечак „благонравниј и добри (син попа Станоја зографа), читатељ разумниј и сладкопјевац“. Максим је умро 1. јануара 1739. године. Тиме су објашњени и они

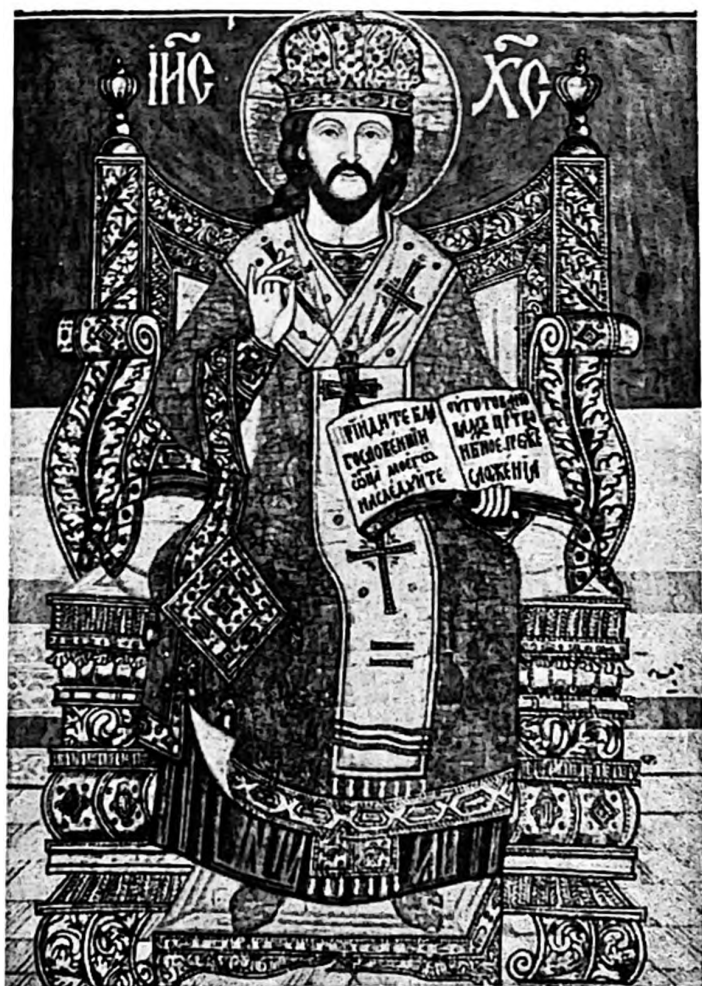
## LE ZOGRAPHE STANOJE ET SON OEUVRE

PAVLE VASIĆ

Vers le début des années cinquante de ce siècle, l'on a trouvé à Vrdnik des icônes d'un maître inconnu dont le donateur avait été Stephane Zoranović hygoumène du monastère de Ravanica à Vrdnik. Zoranović était aussi l'auteur d'un chronique du monastère de Ravanica, et en somme l'un des moines les plus cultivés du diocèse. Plus tard, en 1968, d'autres icônes dont le donateur était un certain Maxime, avaient été attribuées au même maître, si bien que celui-ci fut, à défaut d'autres données plus certaines, nommé Maxime. Cependant, l'on a récemment découvert sur une icône de Šišatovac une inscription d'une personne à peine lettrée, disant que cette icône qui avait aussi été attribuée à Maxime, avait été peinte par un certain pope Stanoje Popović, originaire de Martinci. D. Ruvarac mentionne ce pope en tant que peintre dans le recensement des églises et monastères qu'il dressa en 1732—1933, si bien qu'il est fort probable qu'il fut aussi l'auteur de toutes les icônes sus-mentionnées, étant donné que Ruvarac dit textuellement qu'il avait été peintre — zographe.

De cette façon de nombreuses icônes dans divers endroits, notamment au monastère de Kuveždin dans le village de Vizić, à Mala Vašica, à Bačinci, au monastère de Šišatovac, Glogovac en Mačva, Neštin, Vrdnik et Privina Glava, feraient partie de l'oeuvre de ce zographe à clientèle assez nombreuse, peut-être à défaut de meilleurs artistes. Dans son genre Stanoje a atteint à la perfection, à une maturité certaine, faisant preuve non seulement de routine, mais aussi de savoir et de talent, dans les cadres restreints du style des zographes. Autant qu'on le sache l'activité de Stanoje, en tant que zographe, s'étend de 1732, et peut-être même d'avant cette date, jusqu'en 1747, date que porte l'une de ses dernières icônes peintes pour le monastère de Privina Glava. Selon toute apparence Stanoje ne travailla plus après cette date, soit qu'il mourut, soit que cette inactivité fut provoquée par un changement de la politique artistique du nouveau métropolitain Pavle Nenadović, ce qui n'est pas exclu, car ce dernier soutenait résolument la nouvelle vague russo-ukrainienne en peinture.

L'oeuvre de Stanoje est assez volumineuse, à en juger d'après ce que nous savons déjà, mais de nouvelles découvertes ne sont pas exclues, comme par exemple celles qui ont été signalées à l'auteur du présent article par le docteur ès lettres Dinko Davidov et M<sup>me</sup> Leposava Šelmić.



Сл. 1. Богородица са Христом, манастир  
Кувсјанин.

Фото Вера Јовановић

Сл. 2. Христос велики архијереј, манастир  
Кувсјанин.

Фото Вера Јовановић

Сл. 3. Исус Христос, црква у селу Визићу.

Фото Галерије Матице српске у Новом Саду







Сл. 8. Деспот Стеван Штиљановић, Галерија Матице српске у Новом Саду.  
 Фото Галерије Матице српске у Новом Саду



Сл. 9. Св. Кирил, Св. Атанасије и Максим Деспот (1746). На полећини запис оловком, Музеј Српске православне цркве у Београду.  
 Фото Чедомир Васић

Сл. 10. Запис на полећини предње иконе.

Фото Чедомир Васић



- Сл. 4. Спласак Св. Духа, из цркве у селу Бачинцима, сада у Галерији Матице српске у Новом Саду.  
 Фото Галерије Матице српске у Новом Саду
- Сл. 5. Вавсеђење, из цркве у селу Бачинцима, сада у Галерији Матице српске у Новом Саду.  
 Фото Галерије Матице српске у Новом Саду
- Сл. 6. Рождество Христово, из цркве у селу Бачинцима, сада у Галерији Матице српске у Новом Саду.  
 Фото Галерије Матице српске у Новом Саду
- Сл. 7. Благовести, из цркве у селу Бачинцима, сада у Галерији Матице српске у Новом Саду.  
 Фото Вера Јовановић



Сл. 11. Стеван Дечански, Св. Сава и Св. Симеон, Музеј Српске православне цркве у Београду.



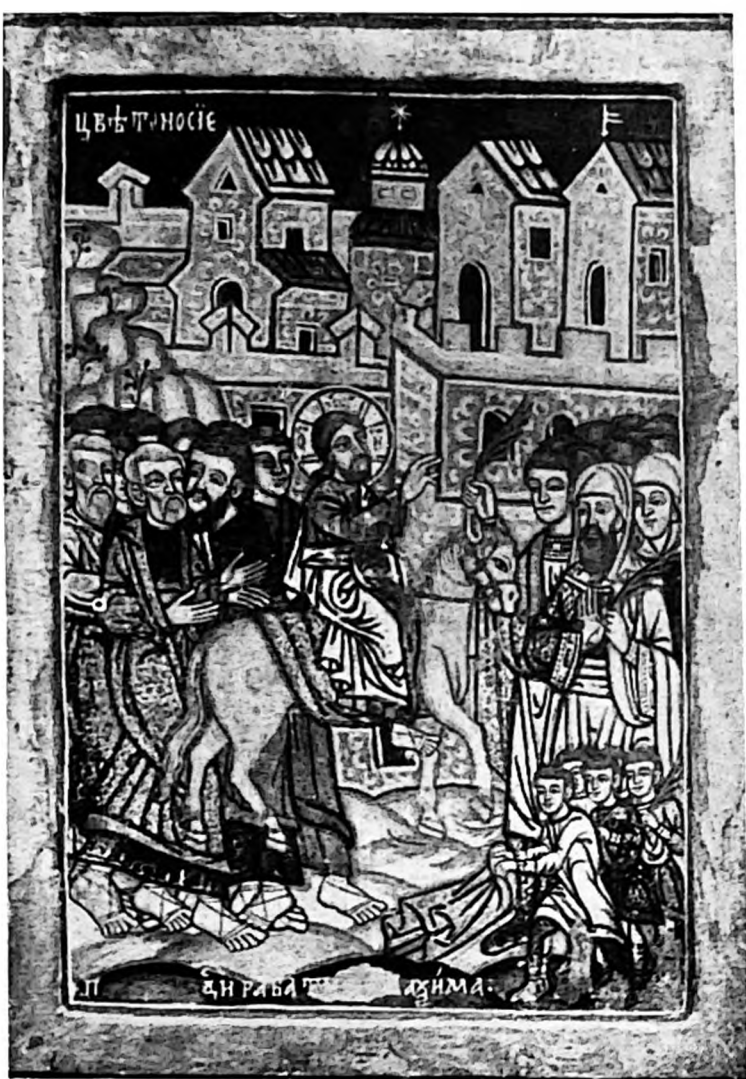
Сл. 12. Св. Евстратије, Св. Мардарије, Св. Аксентије, Св. Орест и Св. Евстатије, Музеј Српске православне цркве у Београду.

Сл. 13. Св. Василије Велики, Св. Антоније Велики и Св. Теодосије Општежител, Музеј Српске православне цркве у Београду.

Сл. 14. Св. Атанасије Велики, Св. Петар Александријски и Св. Сава Јерусалимски, Музеј Српске православне цркве у Београду.

Фото Чедомир Васић





Сл. 15. Цвјетоносије (Цвети), Музеј Српске православне цркве у Београду.

Фото Чедомир Васић

Сл. 16. Јеванђелист Матеј, Музеј Српске православне цркве у Београду.

Фото Чедомир Васић

Сл. 17. Св. Никола, црква у селу Глоговицу (Србија).

Фото Републичког завода за заштиту споменика културе, Београд



Сл. 18. Богородица са Христом, црква у селу Глоговцу (Србија).

Фото Републичког завода за заштиту споменика културе, Београд

Сл. 19. Цар Соломон, царске двери цркве у селу Глоговцу (Србија).

Фото Републичког завода за заштиту споменика културе, Београд

Сл. 20. Христос Велики Архијереј, црква у селу Глоговцу (Србија).

Фото Републичког завода за заштиту споменика културе, Београд

Сл. 21. Апостоли Филип, Вартоломеј, Андреј, Марко и Матеј, црква у селу Глоговцу (Србија).

Фото Републичког завода за заштиту споменика културе, Београд

Сл. 22. Апостоли Јован, Лука, Симон, Јаков и Тома, црква у селу Глоговцу (Србија).

Фото Републичког завода за заштиту споменика културе, Београд





22





Сл. 23. Св. Никола, икона цркве у Нештину (1741), сада у Галерији Матице српске.

Фото Вера Јовановић



Сл. 24. Богородица са Христом (1741), икона цркве у Нештину, сада у Галерији М. С.

Фото Вера Јовановић



Сл. 25. Недремано око, из цркве у селу Радинцима, сада у Музеју Срема, Сремска Митровица.

Фото Музеја Срема





Сл. 26. Недремано око (1741), икона цркве у Нештину, сада у Галерији Матице српске.

Фото Галерије Матице српске



Сл. 27. Христос Велики Архијереј, (1741), икона цркве у Нештину, сада у Галерији Матице српске.

Фото Вера Јовановић



Сл. 28. Јован Претеча Крилати (Кефалофор), икона цркве у Нештину, сада у Галерији Матице српске у Новом Саду.

Фото Вера Јовановић



Сл. 29. Христос Велики Архијереј (1743), икона манастира Раванице у Врднику, сада у Галерији Матнице српске у Новом Саду.

Фото Галерије Матнице српске



Сл. 30. Христос Велики Архијереј (1747), икона манастира Привине Главе, сада у Галерији Матнице српске у Новом Саду.

Фото Вера Јовановић

## О Јосифу Веселићу

**И** Јосиф Веселић припада оном кругу наших романтичарски настројених писаца који су се, бавећи се разним струкама, огледали и у описивању српских старина, а посебно наших средњовековних манастира. И као толики други и Јосиф Веселић је имао рђаву судбину да убрзо после његове смрти 20. августа 1873. буде готово сасвим заборављен, а његово главно и свакако најважније дело: „Описъ манастира у Србији, част I“, објављено 1876, остало је у науци неоцењено. Чак и савесни историограф, какав је био Станоје Станојевић, прећутао је у свом знаменитом делу о изворима и историографији за историју српског народа, Веселићев напор да опише српске манастире,<sup>1</sup> изоставио га је и Сретен Петковић у свом кратком, информативном прегледу историје уметности код Срба у XIX веку.<sup>2</sup> Још највише података о животу и раду Јосифа Веселића, сабрано је у исцрпној Споменици мушке гимназије у Крагујевцу,<sup>3</sup> из које се јасно види какву је велику делатност развио овај предузимљиви човек, који се крајем 1852. обрео у Србији, где је у Крагујевцу провео највећи део свога живота, најпре као „практикантъ телеграфске штације“, а од 1860. па до 1873. као наставник у тамошњој гимназији.<sup>4</sup> Ту у Крагујевцу, Веселић је у периоду од 1854—1862. био и потпредседник читалишта основаног 1847. са циљем да се пружа могућност Крагујевчанима „да могу читати новине и књиге и да у њему духовно јачају“.<sup>5</sup> У таквој полетној и духовно

<sup>1</sup> Др Станоје Станојевић, *Историја српског народа у средњем веку*, књ. I, Београд 1937.

<sup>2</sup> С. Петковић, *Историја уметности код Срба у XIX веку*, Зборник Филозофског факултета, књ. XII—1, Београд 1974, 479—497.

<sup>3</sup> *Споменница мушке гимназије у Крагујевцу*, Крагујевац 1934.

<sup>4</sup> в.: Календаръ са шематизмом српскога књажества за 1860—1873.

<sup>5</sup> в.: Св(етислав) Ш(умаревић), *Наша национална енциклопедија*, Народна Одбрана, год. XI, бр. 19, Београд 10. мај 1936, 381—382.

већ разбуђеној средини, Веселић је стигао да се огледа на многим по-  
лима јавнога деловања, па је већ 3. I 1854. изабран за дописног члана  
Друштва српске словесности.<sup>6</sup> И тако, захваљујући управо тој вези са  
овим Друштвом, сачуван је и највећи број архивских докумената који  
сведоче о раду Јосифа Веселића, о његовом свестраном, понекад сва-  
цитарском занимању, о његовом упорном настојању да се укључи у  
радне задатке Друштва, бавећи се подједнако проблемима језика и ис-  
торије, као и књижевним пословима. У тој архиви, сачувана је и једна  
драгоценна Веселићева аутобиографија, у којој је он сам изнео главне  
податке о свом животу и раду.<sup>7</sup> (Прилог: 1)

Према тој аутобиографији, Јосиф Веселић је рођен у Бакову 5.  
августа 1823. Отац му је био Фрањо Веселић, окружни лекар у жупа-  
нији Вировитичкој, која се после 1848. назвала Осечком, чије је дело  
„Домаћи лекар“ син издао у Земуну 1850. године.<sup>8</sup> Прве школе свршио  
је у Осијеку код фрањеваца у периоду од 1834—1836, који су тада пре-  
давали на гимназији, а наставио их је у Печују, где је код цистерцита  
1837—1839. свршио Реторику и Поезију. Те исте године прелази у Ба-  
ково, где је учио I годину филозофије, док је II годину продужио на  
загребачкој Академији 1840. године. Под наговором рођака, тада се  
определио за свештенички позив, због чега је отпутовао у Сењ, где је  
завршио и I годину Богословије, док је II учио у Загребу, а III у Ба-  
кову. Штавише, Веселић је кратко време учио у Бечу и медицину, а  
бавио се и проучавањем економских наука, па је 1845. постао и редов-  
ни члан „господарског хрватско-славонског друштва“. Та његова за-  
нимања донела су му 1847. и чланство у Баварском „вертларском дру-  
штву“ у Фрајендорфу, а исто тако примљен је за члана „Баковачке  
економске подружнице“. Занимајући се истраживањем, испитивањем  
и описивањем старина у Хрватској и Славонији, Веселић је 1851. по-  
стао „послујући“ члан Друштва за југословенску повестницу.

Нису до краја познати разлози због којих је Јосиф Веселић, кра-  
јем септембра 1852. прешао у Србију. У својој већ наведеној аутобио-  
графији, он доиста уопштено наводи да је 1848. учинио многе услуге  
аустријској монархији, али од двора за то није добио никаква при-  
знања. Штавише, Веселић истиче да је „иошть и данъ данашњи непре-  
станомъ гонению изложенъ“. Те невоље, уколико их је заиста и било,  
највероватније, снашле су га због његове политичке публицистике ко-  
јом се, сасвим у духу времена, страшно бавио; пишући у многим нови-  
нама у којима су заступане идеје југословенског препорода, у Зори

<sup>6</sup> в.: Посебна издања СКА, књ. CXVI, Споменница књ. 7, Београд 1939—1941,  
340, 350.

<sup>7</sup> Архив САНУ, бр. 7380/6.

<sup>8</sup> в.: Стојан Новаковић, *Српска библијографија*, у Биограду 1869, 312.

Далматинској, Југословенским новинама, Невену, Гајевим новинама. Уосталом, у којој мери Јосиф Веселић није био лишен политичких амбиција, сведочи и његова делатност у Србији, када је те своје идеје преносио у многе књижевне саставе, особито родољубиве песме и драме. Већ и у тим песмама, Веселић је понекад, уосталом, сасвим искрено и невешто, откривао и своје занимање за српску историју и њена сведочанства. Тако је 1853. описао у десетерачким стиховима свој пут до Дивостиње, а у тој песми има и оваквих стихова:

*... „Размотримо ако плоча буде  
Са надписомъ у развали туда,  
Ню бо снимитъ, треба преписати,  
И ученомъ српскомъ Друштву дати?  
Нека она сву потребу чиний,  
Да се знаде што бы у стариный ...“*

Па даље:

*... Садъ на описъ я прелазимъ храма,  
Зат' слушаите свы Срби и слава:  
Црква и ова безъ свакога крова,  
У нъой нема написаногъ слова:  
Изрезаногъ на камену коемъ,  
Зато рекнемъ пріятелю моемъ:  
Неима важногъ садъ ништа за Друштво  
И за наше Юг-словенско србство,  
Кое радо старине све прима,  
Ко ѝ доста у Славій има ...“!<sup>9</sup>*

Међутим, сарадња са Друштвом српске словесности, постепено је рад Јосифа Веселића усмеравала ка циљевима и задацима који су се и у самом Друштву са много напора ослобађали првобитног аматеризма, испољеног у сваштарењу. Ако се прегледају Веселићева документа у Архиву САНУ, јасно се у њима ишчитава и пут који је и сам прешао, при чему ће се његова пажња до краја задржати на нашој историји и лексикографским пословима који су од почетка прожели све умне снаге окупљене у Друштву српске словесности. Тако, Веселић у писму од 26. маја 1856, доставља Друштву две песме о Хајдук Вељку које је добио из Крајине. Истом приликом обавештава наслов да је од неког трговца добио један стари сребрни новац из 1596. год. да га пошаље у Народни музеј. Због тога он упозорава Друштво да „У народу нашемъ имъ много разны старина кое засѣнаю и у саму повѣстницу нашегъ српскогъ народа, па збогъ тога самъ я тога мнѣња: да се некая лица одъ стране Слав. Друштва опуномоће т. е. да се писмо изда

ономъ ил' ономъ, како бы у име Друштва смео и могао разне, многостручне старине сабирати, а некое одвећ важне и редке на рачунъ Друштва одкупляти и тамо шиляти."<sup>10</sup> У истом писму, у наставку, Веселић предлага Друштву да баш њему изда овакву пуномоћ „еръ я мислимъ да бы приличну услугу у томъ смотреню Друштву могао учинити и сабиранѣмъ старина свему югословенству ползу принети.“

Овакав његов захтев тачно је одговарао задацима Друштва које је истраживање српских старина већ усвојило као један од најважнијих задатака. Међутим, сасвим у духу свога времена и Јосиф Веселић огледао се у језичким пословима, зна се да је са посебном пажњом скупљао речи, а те своје збирке слао је Друштву српске словесности. Тако је у архиви Друштва сачуван његов рукопис: турско-немачко-латинско-српски речник и збирка турских позајмљених речи у српском језику, а о том послу он је известио Друштво у свом писму од 11. новембра 1854. године.<sup>11</sup> Исто тако сачувана је у рукопису и његова збирка „правдословни рѣчы“, сакупљена 1853. године.<sup>12</sup> И нешто касније, 12. јуна 1858, Веселић пише Друштву о проблемима језика, а та његова размишљања нису незанимљива и без вредности. „Читајући неке броеве наши србскій листова“, каже Веселић, „пріймѣтио самъ да се изображаваню нашегъ србскогъ языка полагају границе коі свакако развитакъ нашегъ србскогъ языка спречаваю, па зато нисамъ могао пропустити, да и я кою рѣчь не проговоримъ.“

Не би никако требало, а нити смело бити, да се мы у богатству нашегъ србскогъ языка ограничавамо, еръ ако узмемо толике предѣле и места у којима нашъ юго-славенскій, а нарочито нашъ србскій народъ данасъ живи, то бы свакако морали у виду имати и добро знати, да тај нашъ народъ не говори еднимъ наречіемъ, а тимъ манѣ, да за означавањ овогъ ил' оногъ предмета и ствари употребљава едне и истоветне рѣчи, — па кадъ е тако, онда неби требало, да смо противни кадъ овај или онај за израженіе коега смисла употреби ову а не ону рѣчь.

Нека е рѣчь изъ народногъ говора, па была она съ коему драго стране Народа нашега. Мы не треба, да смо стеснѣный, и да се ограничавамо на еданъ предѣль или место, но свакако е нужно да будемо пространый, и да у виду имамо нарочито при сачиняваню новога рѣчника нашегъ раштрканный, раздвоеный и разкомаданный народъ юго-славенскій.

Кадъ смо већ политикомъ одъ многе наше сродне браће раздвоеный, я никако неби желіо, да се међу собомъ што више и већма у

<sup>10</sup> Архив САНУ, бр. 9028 (1), 9028 (2).

<sup>11</sup> Архив САНУ, бр. 9224.

<sup>12</sup> Архив САНУ, бр. 9163/1, 9163/2.

књижевству цепамо, и едань одь другоь удалявамо, за чимь само една пропаганда жедни и тежи. И мы Срби треба да свомь силомь и снагомь нашомь око тога настанемо, да се у књижевномь раду едань другоь приближуемо, у коему правцу и имамо већь више списанія . . .” У истом писму, Веселић на крају подноси и неколико речи које се налазе у Вуковом речнику, па предлаже Друштву „да по могућству цео рѣчникъ Г. Вука преѣмь, а осимь тога, радо бы се латио посла, па да ма кое слово изъ Вуковогь рѣчника прерадимь и умножимь, само кадь бы хвалѣно Друштво правацъ назначило, кой се при прерабиваню Вуковогь рѣчника држати и строго наблюавати мора, а кадь бы се поедно слово на едногь Друштвеногь члана дало, то бы се могли надати, да бы за годину или две, могли цео рѣчникъ прерабень имати. Ово су моя предлаганя и „*ria desideria*”.” Међутим, преписка Јосифа Веселића са Друштвом српске словесности, није се ограничила искључиво на језикословна питања. Има његових писама у којима извештава Друштво о послатим старинама за Друштвене збирке, често дарива и разне књиге за библиотеку, док истовремено најревносније шаље на оцену своје рукописе најразличитије садржине. Тако је у писму од 4. јануара 1858. године<sup>13</sup> обавестио Друштво да је на оцену послао свој рукопис о основним појмовима из телеграфске струке, у којој је у то време вршио дужност другог телеграфисте „у штацији крагуевачкој”. Посрбљујући по Шелену најнужнија знања о телеграфу, Веселићева је намера била „како бы свакий саотечественикъ и Србинь, кои само читати уме, чисто понатие о овой телеграфској струци добити могао”. И доиста већ идуће 1859. године, Веселић је у Београду штампао ово дело под насловом: „Понятия о телеграфу”.<sup>14</sup> Било је то исте године када је Веселић у Србији започео и своју политичко-публицистичку делатност, објављујући и своју брошуру: „Слово коимь е нѣгова свѣтлость премиловивый господарь и князь сръбскій Милошъ Обреновићъ I на граници окружя Београдскогь ступаюћи у окружие крагуевачкогь”.<sup>15</sup> Међутим, своје политичко-публицистичке погледе Веселић је најпотпуније изложио у књижици: „Реч у своје време” коју је објавио у Београду 1870, три године пред смрт. На корици књиге штампано је упозорење читаоцима у којем се каже да аутор скоро приређује за штампу дело „Глас Србина”, чије штампање зависи од пробе првога дела. Иначе, у књижици „Реч у своје време”, Веселић је писао у првом реду о политичким проблемима свога времена, али није напустио и своје амбиције да говори и као друштвени моралиста. Тако, он пи-

<sup>13</sup> Архив САНУ, А — бр. 1575.

<sup>14</sup> С. Новаковић, *Српска библијографија*. У Београду 1869, 403.

<sup>15</sup> Новаковић, *Српска библијографија*. У Београду 1869, 402—403.



ше о свештенству и калуђерима, бранећи монаштво од идеје да се манастири употребе за неке друге, корисније сврхе. Он разматра поглед на материјализам нашег времена, размисља о фаризејству, о фанатизму, о реакцији у Аустрији, о задатку правог Србина као човека, о егоизму, справедљивости, о читању књига, о самоћи, о чувању тајне, познавању самог себе, конзерватизму, лицемерству, рационализму, радикализму, познавању људи, патриотизму и либерализму, „обшкурантизму“, неблагородности, словенству, југо-словенству, о Србима и Хрватима.

Па ипак, коликогод је Јосиф Веселић својим радом и писањем употпуњавао интелектуалну атмосферу у малом Крагујевцу, ипак, све те његове сваштарске подухвате, по важности далеко превазилази оно што је он учинио за проучавање српских манастира и старина. И у овим пословима лако препознајемо све оне идеје које су од друге половине XIX века увелико преовладале у Друштву српске словесности, када је оно своју научну делатност већ усмерило ка проучавању историје и њених сведочанстава, при чему је посебна пажња обрађена теренским истраживањима. У својој краткој, а већ раније споменутој аутобиографији, Јосиф Веселић је у „започете а недовршене предмете“, навео топографију књажевства Србије и немачки писано дело: *Allgemeine Übersicht des Fürstenthums Serbien oder historisch. Topographische Beschreibung des Serbischen Landes*. Те своје, како их је сам назвао „историчностатистичне“ описе Кнежевине Србије, Веселић је у око десетак мањих чланака објавио у хрватским „Народним новинама“, а 1861. он се опет враћа на оваква своја „предузећа“. У писму од 3. јануара 1861, Веселић обавештава Друштво српске словесности да су му за рад потребни извори, па моли да му буду уступљени на употребу. Посебно он тражи опис срезова окружја београдског, затим поједине описе предела и места, са описом развалина и разне „древности нашег отечества“.<sup>16</sup> Своје дело *Allgemeine Übersicht des Fürstenthums Serbien in historischer und Topographischer Beziehung*, приложио је Српском ученом друштву већ и раније, како то произлази из његовог писма од 8. октобра 1859. године.<sup>17</sup> „За труд мои не тражим Бог зна какову оцѣну, а наинимљја ће ми награда бити, ако исто дѣло достојног одзываете набе, — од тога ће и друга свезка зависити, за коју имам сав материјал у приправности . . .“ Сасвим јасно, он је под тим „материјалом“ подразумевао и све оне податке које је прикупио на својим честим теренским путовањима, о којима је повремено извештавао и Друштво српске словесности. У писму од 7. јула 1856. он је сам истакао да је по отечеству путовао „да по могућству душевним сила ползу роду

<sup>16</sup> Архив САНУ, Бр. А. 1841.

<sup>17</sup> Архив САНУ, А. Бр. 1708.

нашемъ принесемъ".<sup>18</sup> У истом писму он наводи да је са тог путовања послао већ двадесетак дописа уреднику „Српских новина“ Кости Вујићу у којима је наводио „не само дате понеке прошлости и стародревности, но и по нека, која смѣрају на обясненіе наше, а нарочито новіе повѣстнице Србске“.

Међутим, свакако најзначајнији Веселићев рад везан је за описивање српских манастира, пројект који је само делимично остварио. У писму од 15. октобра 1861. Веселић је известио Друштво српске словесности о својој намери да опише све манастире у Србији, а том приликом послао је опис Раванице како би се штампао у Гласнику. Из једне белешке која је објављена у књижици архимандрита Евгенија Симоновића: „Описъ монастыра Манасіе“ (Београд 1866) проистиче да је Јосиф Веселић 1861. у новинама „Световид“ штампао опис овог манастира, добивши на коришћење Симоновићев рукопис. С друге стране, из једног његовог писма упућеног 2. марта 1861. Друштву, Веселић тражи да му на послугу, или за новце набаве Вујићево Путешествије по Србији, Србски венац Теодора Влаића и Србске споменике, свакако дело Меде Пуцића.<sup>19</sup> Штавише, у свом опису манастира у Србији, Веселић признаје да се служио и Влаићевим Србским венцем.<sup>20</sup> То је дело мешовите садржине у којем има и забележених народних песама и загонетки, а има и Влаићевих самосталних историјских састава, као што је његов текст о манастиру Раваници, или о постанку манастира Тумана и Горњака. То су типично романтични текстови, без икакве научне вредности, али од оних који су у најширој читалачкој публици били занимаве за прошлост, сећање на ишчезло царство и материјална сведочанства његове славе.

Своје главно дело Описъ монастыра у Србији Јосиф Веселић је посветио митрополиту Михаилу. У предговору, писаном 20. новембра 1867. у Крагујевцу, Веселић наводи да је обишао готово све манастире у Србији, са изузетком неких, а замислио је да своје описе објави у три дела. У првом делу биће изложени и описани сви манастири епархије Београдске, у другом епархије Ужичке, а у трећем делу манастири Шабачке и Неготинске епархије. Књигу I, посвећује митрополиту Михаилу, „јер су у њој манастири епархије Вашег Високопреосвештенства, тј. београдске епархије“. Посвету ову он завршава речима да је дело „чисто у духу наше православне цркве и на понос и славу нашег народа написано“. Сем ове посвете, Јосиф Веселић је књигу снабдео и једним занимљивим уводом. Он ту открива да је, након свог повратка из Цариграда, још 1856, почео да путује Србијом и да прави белеш-

<sup>18</sup> Архив САНУ, А. Бр. 1266.

<sup>19</sup> Архив САНУ, А. 1846.

<sup>20</sup> Србски венац, I часть, Београд 1850.

# ОПИСЪ МОНАСТИРА у Србији.

Одъ

*Иосифа Веселића,*  
ПРОФЕСОРА.

.....  
*Часть I.*  
.....

У БЕОГРАДУ.

Књигопечатња А. Андрића.

1867.

ке, али је тек 1861. „предузео самъ мое путовањ много озбиљније у на- мѣри, да све отачествене манастире опишемъ, којомъ самъ приликомъ и нека места, а нарочито окружне вароши описивао“. Наводи он да је и 1862. опет путовао по Србији, овог пута са двома Енглескињама, па је тада „на све што е само вредно, своју пазљивостъ обраћао, као што се то и изъ мога описа: „Мое путовањ по Србији са двома Енглескињама“ увидити може“. Неке своје описе, каже Веселић, о манастирима и варошима, објавио је у Световиду. На крају овог увода, Веселић напомиње да ће „монастире Београдске епархије описати оним редом као што се у шематизму Књажества Србије за годину 1867. налазе“. Енглескиње са којима је Веселић путовао по Србији биле су: Георгина Марија Мисир Макензи и Мис Ангелина Паулина Ирби. Иако је Веселићев опис манастира у Србији оптерећен многим заблудама, типичним за схватања родољубивих писаца романтичарске генерације, док је композиционо најближи сличним текстовима Јоакима Вујића, ипак, може се рећи, да у њему има и лепих, па чак и оштроумних запажања. Тако, описујући 1861. г. манастир Раваницу, Веселић истиче да је црква „византјскимъ штиломъ озидана на петъ кубета, између кои е среднѣ повеће, а была е као што се приповеда, оловомъ покривена и заливена, и тако и са многимъ украшењима начињена, као што то и еданъ оригиналнѣи моделъ, светителѣмъ у исто време одъ сребра скованѣи у Сремској Раваници јоштъ и данасъ налазећѣи се, јасно доказуе и сведочи. Унутрашњостъ цркве сва е исписана и измолвана јоштъ у оно доба, кадъ е и сазидана и то „ал' фрешко“ живописомъ, кои се при свима незгодама и палѣвинама, кое е црква претрпила и данасъ распознае“. Веселић је уочио и ктиторске ликове, рекавши: „Тако на пр. ликъ св. Цара Лазара и супруге његове Милице и дѣце, посве распознае се, а остали ликови на грѣнту плаветно израбени, у добромъ се станю налазе. Иконостасъ као што две стардревне иконе сведоче, био е одъ кипариса изрезан“. Сасвим тачно, Веселић је од раваничког наоса одвојио његову припрату, уочивши да је и њена унутрашњост „исписана е старимъ штиломъ, кои се много разликуе одъ оногъ живописа, кои се у великој цркви налази“. Најзад, у продужетку свог описа, за оно време добро замишљеног и склопљеног, Веселић говори о црквеним утварима, о књигама, о повељи коју је кнез Лазар дао Раваници, као и о грамати руских царева Петра и Ивана Васиљевића.

И у опису манастира Манасије, Веселић је дао нека лепа запажања. Иако се, како сам каже, послужио већ раније споменутиим описом архимандрита Евгенија Симоновића који је „неким додацима умножио и распространио“, Веселић је и овог пута посведочно да уме да

посматра и самостално закључује. Тако, он добро уочава да је стара манастирска трпезарија на горњем спрату имала олтарску нишу, док за велику цркву каже да је „величанствено озидана у византијском штилу“. „Црква е сва заедно са кубетима и колонама, съ поля одъ брусногъ изтесаногъ камена озидана, а изнутра плаветнымъ, златнымъ и црвенимъ бояма по византијскомъ вкѹсу ал' фреско измалана“. И у овој цркви, Веселић не пропушта да истакне добро очувани лик Деспота Стефана. Занимљиво је да се за неке своје закључке, Веселић служи и Тронушким летописом, као на пример онда када износи причу о Деспотовом гробу.

Описујући манастир св. Петке у окружју Ђупријском, а срезу Параћинском, Веселић се упушта у размишљање и о чињеници да ми имамо врло мало забележено о најстаријим догађајима и делима наших праотаца и то зато јер „наши предци нису имали никаковии књжевны кѹ просвѣти, образовану и кѹ обштемъ напредку и развитку водећи завода, и зато башъ съ великимъ трудомъ, мѹкомъ и напрезанъемъ морамо разна дата и доказательства сабирати, докѹ нешто о старимъ временима можемо, у руке народа предати“. „При оваквом стању наше ствари“, каже Веселић, „служимо се народним усменим доказима, која нам по неку ствар и старину нашу врло лепо и добро протолковати и објаснити могу“.

Говорећи о манастиру Каленићу, Веселић даје податке и о моштима краља Стевана Првовенчаног и о њиховом чувеном преносу у Студеницу 1839. И у овом манастиру, он је, као и свуда, са посебном пажњом исписивао све напесе, покушавајући да што верније употпуни спискове игумана и друге манастирске братије, тачно осећајући колика је њихова важност за реконструкцију манастирске историје. Истовремено, на крају књиге, Јосиф Веселић је штампао и један оглас којим је читаоце позвао на претплату за II и III књигу својих манастирских описа. Он је тада обећао да би II књига могла да буде готова до краја априла 1868, али да ће то зависити од претплатника, „као любителя народне просвете и образованости“. Међутим, слаб одзив претплатника, онемогућио је Веселића да настави са издавањем својих тако корисних и лепо започетих описа. Очигледно, прилике још нису биле сазреле да овакав подухват успе до краја.

Посматран у целини Јосиф Веселић представља занимљиву личност вредну пажње и спасавања од потпуног заборава. У свом развоју он је прешао необичан и несвакидашњи пут. У младости склон природним наукама, Веселић је још 1848. у Осиеку ступио у јавност једним делом о вођарству,<sup>21</sup> да би се исте године приклонио и политици

<sup>21</sup> в.: Ivan Kukuljević-Sakcinski, *Bibliografija Hrvatska*, Dio I, Zagreb 1860, 172.

списом *Reč na Slavjane*. Још пре преласка у Србију, стигао је он да у Земуну 1850. објави и свој песнички састав *Sriemska vila*, а 1852. у Новом Саду *Pokušenje u Travoslovlje prvi svežčić*, а исте године и *Domaće biljoslovlje, tretji svezak*, књижицу коју му је лично похвалио бан Јосип Јелачић писмом од 5. травња 1852, „uvidivši, kako liepo odjeća narodnoga jezika i toj vrsti znanosti pristoji“.<sup>22</sup>

Прешавши у Србију он је 1859. „Народу Србскоме поднео на даръ“, како сам каже у посвети, своје дело „Понятія о телеграфу“, да би у својој новој отаџбини довршио 1870. своју јавну делатност књижицом „Реч у своје време“, списом друштвено-политичког садржаја. А између тих тако корисних, а садржајем разнородних дела, Јосиф Веселић је стигао да се огледа као описивач наших старих манастира, да се ода послу у којем је код Срба већ имао многе претходнике, Јоакима Вујића на пример, кога чита и користи, па и савременике, Милана Милићевића, чије дело „Манастири у Србији“ излази исте, 1867. године када и Веселићев опис.<sup>23</sup> По свим својим ставовима, уверењу, образовању па и животној судбини, Јосиф Веселић је типичан представник наше романтичне епохе. Рођен у Хрватској и Хрват по пореклу, он је преласком у Србију одушевљено прихватио и пригралио сва она духовна кретања која су малој Кнежевини Србији подизала углед и значење код свих Јужнословенских народа. Због тога, Јосиф Веселић је већ од првих дана најтешње повезан и са делатношћу Друштва српске словесности, без обзира што оно није подржало његов најважнији подухват да у три књиге опише све манастире у Србији. Ако се оцене други испитивачи који су се такође бавили оваквим послом, а нарочито ако се њихови радови упореде са делом Јосифа Веселића, не може се закључити да је он за ту врсту занимања стигао прекасно. У шездесетим годинама XIX века, код Срба се још нису огласили први добро школовани истраживачи наших старина, научници који ће бити кадри да закључе једно раздобље у српској култури. Све до њихове појаве у седамдесетим годинама XIX века, радови одушевљених, романтично настројених аматера, имаће у нашој средини своју неумањену вредност. Јер, сва та добронамерна испитивања наших старина, будила су занимање за сопствену прошлост и управо подстицајно умножавала напоре да се о њој пише све обавештеније и, разуме се, све критичније. И управо у крилу наше романтике рођени су први гласници наше критичке историје, па и историје уметности, чији су заступници Иларион Руварац, Михаило Валтровић и Драгиша Милутиновић. У

<sup>22</sup> Архив САНУ, 897.

<sup>23</sup> О томе в.: Д. Медаковић, *Историзам у српској уметности XIX века*. Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, XXXIII, св. 3—4. Београд 1967, 202.

тренутку када су ове снажне личности ступале на нашу научну сцену, са ње су тихо силазили многи скромни посленици који су, успешнијима него што су они сами били, утирали путеве. Један од тих који је готово неприметно отишао био је Јосиф Веселић. У архиви Друштва са којим је најревносније сарађивао забележено је да је умро 20. августа 1873. у Крагујевцу, у граду којем је остао веран до краја.

#### ПРИЛОГ 1:

### ЈОСИФ ВЕСЕЛИЋ

Моји су се предци сь почеткомъ 15 столећа изъ Босне у Хрватску а затимъ у Славонию преселили.

Ја самъ се у Кралѣвству Славониі паланки Бакову 5 Августа 1823 год. родио. Мой е отаць Фрањо Веселић као окружни лѣкаръ у Жупаниі Веровитичкой, која се е после 1848 год. Осѣчкомъ назвала, и то од 1816 па до 1849 год. Јулія месеца, кога е умро, служіо.

Прво мое учебно образованѣ било е у Осѣку кодъ Францишкана, Калуѣра западне цркве, кои су у оно време учебне предмете на гимназиі Осѣчкой предавали. Ја самъ у рећеној гимназиі четири класе и то одъ 1834—1836 год. изучио.

У Маѣарској Бараньској Жупаниі вароши Печуху свое самъ изображеніе у науцы продужио, па самъ Реторику и Поезию кодъ Цистерцига одъ 1837—1839 год. свршио.

Године 1839 учио самъ филозофию I године у моме родноме месту Бакову, а науке су ми предавали све сами свештеници римске цркве.

II године филозофию продужио самъ на Академиі Загребачкой, па кадъ самъ 1840 год. срећно филозофійске науке изучио и у свое се родно место повратио, много самъ се чрезъ феріе о будућемъ занимању и изучению бо-рио, — докъ најпосле наговоромъ кое робака и свештеника римске цркве, кои су се често у дому мойи родителя налазили, неодемъ у Сень кодъ Јадранскогъ мора, гди самъ у некомъ учебномъ Богословскомъ Заведению I годину Богословіе, а тако исто у Загребачкой Семинариі II годину Бого-словіе изучио.

III годину Богословіе свршио самъ у Бакову, после самъ кратко време у Бечу медицину учио, а најпосле IV године Богословію изучио самъ 1844. год.

По окончанию горе наведены наука особито самъ се одао на изученѣ, а затимъ и подпомаганѣ економски наука, — у слѣдству чега самъ постао редовниі Членъ „Господарскогъ Хрватско-Славонскогъ друштва“ 1845 год.,

а 1847 год. постао самъ редовный Членъ Баварскогъ вертларскогъ друштва у Фрауендорфу, и Членъ Баковачке економне подружнице. —

Занимајући се изтраживанѣмъ, испитиванѣмъ и описиванѣмъ старина и древности Кралѣвина Хрватске, — и Славоніе, постанемъ 1851 год. послујимъ Членомъ Друштва за Југославенску Повестницу, а прешавши 1852 год. съ концемъ месеца Септемврја у Княжество Србію избранъ будемъ следујуће године у новомъ Отечеству за Члена Сообштавајућегъ „Друштва Србске Словесности.“

Ја сада прелазимъ на понаособне одговоре као што слѣдую:

а) Јосифъ Веселићъ, практикантъ телеграфске штаціе у Крагуевцу, извршујући дужность второгъ телеграфисте.

б) родио самъ се 5 Августа 1823 год. у Бакову Кралѣвству Слвоніи.

в) изучіо самъ све гимназіалне Класе, завршио филозофію и богословію у свомъ пространству са каноничкимъ правомъ, жиловскимъ грчкимъ и халдейскимъ езикомъ, а имено учио самъ у Осѣку, Печуху, Загребу, Сеню, Бакову и Бечу, као што се изъ горнѣгъ описа види.

г) написао самъ 1. „Добри домаћинъ XIX столећа“ наоди се кодъ Друштва господарскогъ Хрватско-Славонскогъ; 2. Естетвеницу, која е кодъ Друштва за Југославенску Повѣстницу; 3. Воћарство, кое самъ дѣлаце 1848. год. у Осѣку латиницомъ печатати дао. 4. Билвословаѣ, ово самъ опетъ латиницомъ започео издавати 1852 год. у Новомъ-саду; 5. Домаћи лѣкаръ, кое е мой отацъ написао, а ја самъ га 1851. године у Земуну Кирилицомъ печатати дао; 6. Четверо-дневній путъ изъ Београда у Крагуевацъ, и Жалостинке, налази се кодъ Г. Константина Бранковића; 7. Мирословаѣ или наука о свѣту, кодъ Г. Андрије Стаменковића; 8. Гљивословаѣ, кодъ Г. Проф. Шафарика; 9. Мала књига за младежъ; 10. Зборъ Славенски заступника на Космаю планини; 11. Европа (драма); 12. Стихотворенія више свезки; 13. Анѣлія девојка (оригинална приповесть); 14. Турске речи кое су у Србскомъ езику усвоене, налази се кодъ Друштва Србске Словесности, кодъ коега и други маньи ствари мноме послани налази се; 15. Стихотворенія при путованю у Стамболъ; 16. три беседе при отварању и осниваню Читалишта Крагуевачкогъ, и неколико беседа при погребима држани. Осимъ тога имамъ повише започети а недовршени предмета међу којима е нарочито: а) Топографія Княжества Србіе; б) Изводъ електромагнетногъ телеграфа; и в) Allgemeine Übersicht des Fürstenthums Serbien oder historisch-topographische Beschreibung des Serbischen Landes.

д) А сада живимъ у Крагуевцу:

ѣ) извршумъ дужность телеграфисте одъ 23 Јануарја т.г., а быо скоро четири године практикантъ Окр. Суда у Крагуевцу.

е) Ја самъ членъ више друштава; као што се изъ горнѣгъ описа види.

ж) премда самъ у бурно време 1848 год. многе услуге учиніо за Монаркію Австрійску, то ипакъ не само што немамъ никакови знакова признаваня одъ Двора Австрійскогъ, но самъ иоштъ и данъ данашњи непрестаномъ гоненю изложенъ.

Међу знакове признаваня за мое књижевне предмете могао би навести своеручно писмо Елачића Бана подъ ·/. кое е 1852. год. у Варадинъ послао; осимъ тога подносимъ подъ ·/. ·/. 15 комада кое писама и засвиданѣлствованія съ молбомъ, да иста кодъ себе у својој аркиви задржати изволи.



Својіма книжевними прилозима подпомагао самъ више славенски листова а нарочито бившу Зору Далматинску, Югославенске Новине, Невенъ, Гаіове Новине, Србске Новине, а осимъ своіо понайвише у свое време Господарско Хорватско-Славонскій листъ; а као редовній членъ вртларскогъ друштва у Фрауендорфу дописивао самъ тамо, тако самъ исто у свези стаяо и са природословнимъ друштвомъ у Границу (Саксоніи), као и са осталима друштвима коіи самъ редовній, послујући или саобштавајући Членъ.

1. Юніа 1857. год.  
у Крагуевцу

Јосифъ Веселићъ

JOSIF VESELIĆ

DEJAN MEDAKOVIC

Auf Grund bisher unbekannter, im Archiv der Serbischen Akademie der Wissenschaften und Künste aufgefundenen Urkunden, erhellt der Verfasser die Gestalt des Josif Veselić, der im Jahre 1867 in Beograd sein Buch »Beschreibung der Klöster in Serbien« veröffentlichte, ein Werk, das sich an ähnliche Unternehmen der Epoche der Romantik anreihet. Gleichzeitig wurde der Versuch gemacht, dieses seltene, in unserer Wissenschaft bisher nicht besprochene, kleine Buch in breitere Rahmen und Strömungen der Kunstgeschichte bei den Serben zu unterbringen und somit davor bewahren, dass es vollkommen in Vergessenheit gerate.

## О сликару Ђорђу Трифуновићу

На изложби *Српско сликарство у доба Стевана Мокрањца*, коју је београдски Народни музеј организовао септембра 1976. у Неготину у оквиру приредбе *XI Мокрањчеви дани*, био је изложен и *Портрет мушкарца* — уље на платну, 45 × 53 см, сигниран горе десно: Ђ. Трифуновић, у Москви 1896 3/VIII — уз податак да је аутор овога рада Ђорђе Трифуновић и да су о њему „непознати биографски подаци“.<sup>1</sup>

Ко је Ђорђе Трифуновић?

## 1.

У нашем јавном уметничком животу ово име, Ђорђе Трифуновић, сусреће се само једном: на првој изложби српске *Ладе*,<sup>2</sup> Београд, април 1906. Како се из критика види,<sup>3</sup> Трифуновић тада већ није био жив; његови радови излагани су комеморативно.

Истражујући по нашој периодици тога времена, наишли смо на вест о Трифуновићевој смрти. Њу је забележио само београдски дневник *Штампа*, посвећујући Трифуновићу кратак некролог. Према томе некрологу Трифуновић је умро 28. марта 1906, био је академски

<sup>1</sup> Српско сликарство у доба Стевана Мокрањца, XI Мокрањчеви дани, Неготин — Народни музеј, Београд, Неготин 1976: 31, к. бр. 42; [48], репр. [кат. изл.].

<sup>2</sup> Назив ове изложбе у приказима се различито наводи (в. нап. 28—32). Тачан назив требало би да садржи каталог изложбе, али ми до њега нисмо успели да дођемо. Питање је да ли је он уопште и сачуван. Јер, према једном сведочанству изложбени каталози нису били штампани већ „исписани“ и „жичицом... испрошивани“ (Герасим П. Ивезић [Г. П. Ив.], *Кроз сликарске изложбе*, Нова искра, Београд, VIII, 1906, 190) — вероватно умножени хектографским путем.

<sup>3</sup> В. нап. 28—30, 32.

сликар и вајар, а радио је у Етнографском музеју.<sup>4</sup> О његовом животном добу и уметничком школовању никакви подаци нису дати.

У Државном календару Краљевине Србије за год. 1906. Трифуновић је наведен као учитељ Треће београдске гимназије и то „IV класе — краснописа — нед. 6 час. и ради у Етнографском Музеју“.<sup>5</sup>

Некролог објављен у Извештају Треће београдске гимназије за школску 1905—1906. годину даје пуне биографске податке о Трифуновићу.

Борбе Трифуновић рођен је у Белој Цркви, у Банату, 23. марта 1877. године. Гимназију је учио у Београду — похађао је Прву београдску гимназију. Показујући изузетан дар за цртање, још као ученик гимназије радио је у атељеу свог предметног наставника Живка Јутовића. По завршеној нижој гимназији (четири разреда) примљен је за питомца у Московску живописну школу, у којој је завршио сликарски одсек (четири године) уз одликовање двема сребрним медаљама. Затим је у истој школи завршио и вајарски одсек (две године) уз одликовање сребрном медаљом. Потом је прешао на архитектонски одсек и у току двогодишњег рада добио је награду од 600 рубаља за један план цркве у руско-византијском стилу. Даље студије на овом одсеку — оне су трајале укупно пет година — морао је због болести прекинути и вратити се у Србију. 23. октобра 1903. год. постављен је за учитеља цртања и лепог писања у нижој гимназији у Лесковцу, на којој дужности остаје непуну годину дана. Тада поново одлази у Москву са намером да заврши и архитектонски одсек. Но, због погоршаног здравственог стања морао је опет да прекине студије и ради лечења одлази на југ Русије, у Јалту, одакле се после боравка од осам месеци враћа у Србију. Седмог октобра 1905. постављен је за учитеља цртања и лепог писања у Трећој београдској гимназији, с тим да ради и у Етнографском музеју. На тој дужности је и умро 28. марта 1906. год. у Београду.<sup>6</sup>

Горњим подацима могу се додати још и неколики други које смо нашли у службеним издањима Министарства просвете и гимназија у којима је Трифуновић службовао.

<sup>4</sup> Сима Тројановић, [б. п.], † *Бока Трифуновић*, Штампа, Београд, 1906. III 29. Текст је објављен без потписа, али да га је писао Тројановић види се по идентично употребљеним изразима у некрологу и у извештају о раду Етнографског музеја у 1905. год. (в. нап. 21).

<sup>5</sup> Државни календар Краљевине Србије за годину 1906, Београд 1906, 60.

<sup>6</sup> Аноним [б. п.], † *Борбе Трифуновић*, Трећа београдска гимназија, Извештај за школску 1905—1906. годину, Београд 1906, [73]. Некролог је писан на основу службене документације — вероватно Трифуновићевог службеничког листа. Писао га је неко из колегијума III београдске гимназије, по свој прилици директор Ранко Петровић.

Претписом министра просвете ПБр. 15908 од 28. октобра 1903. Трифуновић је постављен за привременог учитеља цртања V класе Лесковачке гимназије.<sup>7</sup> На тој дужности остао је до 27. августа 1904. год., када му је решењем министра просвете ПБр. 14030 уважена оставка на државну службу.<sup>8</sup> У ствари, Трифуновић је на дужности био само до 15. маја 1904, јер му је решењем министра просвете ПБр. 5655 од 8. маја 1904. одобрено одсуство од 15. маја до 1. септембра те године.<sup>9</sup>

Питање Трифуновићевих квалификација за учитеља цртања и лепог писања у средњим школама два пута је излазило пред Главни просветни савет: 1903. и 1905. год.

Поставивши Трифуновића за привременог учитеља Лесковачке гимназије, министар просвете је 18. новембра 1903. под ПБр. 15908 Трифуновићеву молбу спровео на оцену Главном просветном савету који је одмах одредио свога члана Сретена Ј. Стојковића „да прегледа документа молиочева и да Савету реферује о томе, да ли он има прописне квалификације за учитеља цртања и лепог писања у средњим школама“.<sup>10</sup> Стојковићев реферат био је негативан, јер се „из поднесених докумената не види да је молилац свршио вишу стручну школу“; а таква је била и одлука Савета.<sup>11</sup>

Две године доцније министар просвете спровео је Савету, актом ПБр. 10715 од 14. јула 1905. год., на оцену молбу „г. Борба Трифуновића, свршеног уметника живописа и скулптуре, који је молио за место учитеља цртања и лепога писања у средњим школама“. Савет је одлучио „да се умоли г. Живко Југовић, виши учитељ цртања, да прегледа документа молиочева и да о њима Савету реферује“.<sup>12</sup> Југовићев реферат био је позитиван, а исто тако и одлука Савета.<sup>13</sup>

Главни просветни савет је, као што се види, у размаку од две године дао два опречна мишљења о Трифуновићевим квалификацијама. Ово би указивало да је год. 1903. Трифуновић морао имати неке непо-

<sup>7</sup> Гимназија лесковачка, Извештај о раду и ученичком напретку у школској 1903—1904. год., Лесковац 1904, 15. Овај датум Трифуновићевог постављења не слаже се са оним који је наведен у некрологу (в. нап. 6). Вероватно је у питању штампарска грешка у једноме од ових извештаја.

<sup>8</sup> Гимназија лесковачка, Извештај о раду и ученичком напретку у школској 1904—1905. години, Лесковац 1905, 23.

<sup>9</sup> Гимназија лесковачка, Извештај о раду и ученичком напретку у школској 1903—1904. години, Лесковац 1904, 19.

<sup>10</sup> Радња Главног просветног савета, 857. редовни састанак 26. новембра 1903. год., Просветни гласник, Београд, XXV/I, 1904, 5.

<sup>11</sup> Радња Главног просветног савета, 858. редовни састанак 3. децембра 1903. год., Просветни гласник, Београд, XXV/I, 1904, 11.

<sup>12</sup> Радња Главног просветног савета, 914. редовни састанак 24. августа 1905. год., Просветни гласник, Београд, XXVI/II, 1905, 448.

<sup>13</sup> Радња Главног просветног савета, 915. редовни састанак 1. октобра 1905. год., Просветни гласник, Београд, XXVI/II, 1905, 453.

ложене испите — вероватно теоријске — и да их је тек приликом боравка у Москви 1905. положио и добио диплому „свршеног уметника живописа и скултуре“.

Позитивној одлуци Главног просветног савета следовао је претпис министра просвете ПБр. 16277 од 7. октобра 1905. којим се поставља „г. Борбе Трифуновић, сликар и вајар, за учитеља цртања и писања IV класе“ у Трећој београдској гимназији.<sup>14</sup> После непуне четири месеца рада Трифуновићу је министарским претписом ПБр. 952 од 27. јануара 1906. одобрено „тримесечно одсуство ради лечења“.<sup>15</sup> У току овог одсуства Трифуновић је и умро 28. марта 1906. Сахрањен је — како стоји у летопису III београдске гимназије — 29. марта поподне и његовом погребу присуствовали су „ученици ове гимназије са наставницима“.<sup>16</sup> Неколико дана касније Трифуновићева смрт обзнањена је у службеном делу *Српских новина*.<sup>17</sup> Иза себе Трифуновић је оставио самохрану мајку.<sup>18</sup>

## 2.

У некролозима посвећеним Трифуновићу веома мало се говори о његовим уметничким радовима. Уколико се и говори, то се чини уопштено, без помињања и једног одређеног рада.

У једном од некролога стоји само да се Трифуновић у Етнографском музеју бавио „илустровањем народних обичаја“.<sup>19</sup> У другом: да је „урадио толико да се може нанизати леп низ његових радова, покушаја и студија: сликарских, вајарских и архитектонских, које се могу видети почевши од Краљевског двора, Министарства Просвете и Етнографског Музеја па на даље“.<sup>20</sup>

Трифуновићев рад у Етнографском музеју био је, по ономе што се данас зна, више документарног карактера. Дошавши у Музеј, Трифуновић је „отпочео да илуструје народне обичаје, да снима костиме и разне друге ствари, чија се лепота само онда јасно истиче кад су колорисане“.<sup>21</sup> Тога карактера требало је да буде и рад за који је Три-

<sup>14</sup> Трећа београдска гимназија, Извештај за школску 1905—1906. годину, Београд 1906, 18.

<sup>15</sup> Исто дело, 26.

<sup>16</sup> Исто дело, 21.

<sup>17</sup> Српске новине, Београд, 1906, IV 12.

<sup>18</sup> В. нап. 4.

<sup>19</sup> В. нап. 4.

<sup>20</sup> В. нап. 6.

<sup>21</sup> Сима Тројановић, *Господину Управнику Народног Музеја за Академију Наука* [: Извештај о раду Етнографског музеја у 1905. год.], Српска краљевска академија, Годишњак XIX, 1905, Београд 1906, 269. Тројановић не наводи

фунуовић био одређен преко лета 1906. год.: „да по манастирима копира и фотографише слике, које представљају прост народ и прилике из живота“.<sup>22</sup> Све ово стајало је, извесно, у вези са намером Етнографског музеја да 1906. год. отпочне издавати „сликане дописне карте“ како би се „у народу распростирале верне слике и разне прилике из живота, у којима ће се огледати што је најлепше и најпоучније а у патриотском духу“ — чиме ће се „уједно пропаговати за сам Музеј“.<sup>23</sup>

Колико је оваквих радова Трифунуовић урадио ми не знамо. Сигурно да њихов број није био велики. Трифунуовић је у Музеју радио једва три и по месеца, и то уз наставу у средњој школи. Тих Трифунуовићевих радова сада у Музеју нема, или се бар не воде под његовим именом.<sup>24</sup> Међу уметницима чије радове поседује Музеј у свом Илустративном одељењу Трифунуовић се уопште не помиње,<sup>25</sup> мада се наводи у прегледу особља Етнографског музеја.<sup>26</sup>

Колико је и каквих радова Трифунуовић имао у Двору и у Министарству просвете не можемо рећи. Знамо да је један његов рад имала Трећа београдска гимназија — „велику слику Краља Петра у боји“.<sup>27</sup> То је било 1910. год. Даља судбина тога рада није нам позната. Највероватније је страдао за време I светског рата. И знамо за три Трифунуовићева рада излагана на I изложби српске Ладе априла 1906. у Београду. Ти радови били су запажени од свих који су о овој изложби писали.

Критичар *Вечерњих новости* оставио је овај текст: „Између ових добрих радова видели смо два или три рада покојног Тривуновића. Они су не само тачни но изазивају велико допадање код гледалаца. Покојник је имао све црте великог сликара — али смрт нам га оте пре него што смо се могли да упознамо потпуно са његовом душом“.<sup>28</sup>

„Изложено је и неколико слика скоропреминулог сликара Б. Тривуновића, и свако се од посетилаца мора инстинктивно задржати

Трифунуовића по имену, али се по ономе што пише — да је министар просвете одредио на рад у Музеју „једног стручног сликара, који је уједно свршио и вајарство“ — види да је реч о Трифунуовићу.

<sup>22</sup> В. нап. 4.

<sup>23</sup> Сима Тројановић, нав. дело, 270.

<sup>24</sup> У књизи инвентара Илустративног одељења Етнографског музеја не наводи се ниједан Трифунуовићев рад.

<sup>25</sup> Митар С. Влаховић, *Етнографски музеј НР Србије, Зборник Етнографског музеја у Београду 1901—1951*, Београд 1953, 19—20.

<sup>26</sup> Митар С. Влаховић, *Службеници Етнографског музеја од 1901—1951*, Зборник Етнографског музеја 1901—1951, Београд 1953, 390, уз нетачан податак: да је Трифунуовић био на раду „до 4 VI 1906“.

<sup>27</sup> Милан А. Костић, *Историски развитак Треће београдске гимназије, Педесетогодишњица Треће београдске гимназије са извештајем за школску 1909—1910. годину*, Београд 1910, XVII.

<sup>28</sup> Аноним [Черини], *Са наше сликарске изложбе, Вечерње новости*, Београд, 1906. IV 10.

пред уметнички израђеном студијом »старица« — наводи критичар *Новог покрета*.<sup>29</sup>

Слично пише и Божидар С. Николајевић: „и, на послетку, неколико почетничких радова, међу којима је најбољи портрет једне старице (бр. 88), од талентованог и сада већ покојног Борба Трифуновића“.<sup>30</sup>

„Од Б. Трифуновића изложене су три главе. Оне су солидни академски радови.“ — бележи критичар *Дела*.<sup>31</sup>

„У другом одељењу може се поменути студија »Старац« од рано преминулога Б. Трифуновића“ — пише Богдан Поповић.<sup>32</sup>

Сви ови текстови писани су само две-три недеље после Трифуновићеве смрти. Стога би нас они могли остављати у недоумици: нису ли можда писани и под непосредним утисцима Трифуновићевог трагичног удеса? Међутим, та недоумица извесно отпада када имамо пред собом Трифуновићев *Портрет мушкарца*.<sup>33</sup>

Слика је рађена претежно у топлим бојама и по свој прилици дуже — студиозније, са видљивом пастозношћу на светлим површинама, што чини да портрет добија већу материјализацију и кретњу светлости. Очигледно је на материји капута горњи слој сликан бојом која се брже осушила од подсликане боје, те су стога тако обрабне површине испуцале.

Цртеж у слици није изразито видљив. Портрет одн. глава схваћени су као јединствена маса осветљена светлошћу која није изричито потенцирана, у шта се утапа и коректан цртеж.

По обради светлости која се уједначено распростире по лицу, бровима и бради, по сенци у којој такође има топлих црвенкастих боја,

<sup>29</sup> Аноним [V.], *Са уметничке изложбе*, Нови покрет, Београд, 1906. IV 9.

<sup>30</sup> Божидар С. Николајевић [Корећо], *Књижевно-уметничка хроника*, Видело, Београд, 1906. IV 10.

<sup>31</sup> Аноним [M.], *Прва изложба уметничке групе „Лада“*, Дело, Београд, XXXIX, 1906, 134.

<sup>32</sup> Богдан Поповић [Б. П.], *Изложба српске „Ладе“*, Српски књижевни гласник, Београд, XVI, 1906, 627.

<sup>33</sup> Сматрајући да би било од значаја да се зна и ко је представљен на том портрету, предузели смо истраживања у овом правцу. Чињенице: да се портрет рађен у Москви налази у нашој земљи и да је за њега посебно израђен оквир у дуборезу у Скопљу 1938, као што се то види на репродукцији (в. нап. 1), упућују на закључак да је реч о неком нашем човеку, културном или јавном раднику, који је крајем XIX века боравио у Русији а доцније живео у Скопљу. Др Слободан А. Јовановић, коме смо се обратили по овом питању, одмах је познао на портрету лик Петра Ж. Илића, дугогодишњег наставника музике у Скопској гимназији пре и после I светског рата и хоровође тадашњег певачког друштва *Вардар* у Скопљу. Овим се утврђује: (1) да је Трифуновићев *Портрет мушкарца* у Народном музеју *Портрет Петра Ж. Илића*; (2) да име П. Ж. ИЛИЋ на оквиру не представља сигнатуру дуборесца, већ име личности која је на овоме портрету приказана.

и начину како је то третирано, слика даје утисак карактеристичног портрета руске школе тога времена.

Имајући у виду обраду и композицију — начин на који је постављена фигура, портрет је реалистички са ненаглашеним али ипак присутним психолошким изразом, што нас уверава у аутентичност карактера сликане личности.

Сви ови елементи чине да портрет стоји на завидном ступњу ликовног стваралаштва. И сведочи о изузетној обдарености сликара. Утолико аутентичније када се зна да он у време израде портрета није имао ни пуних двадесет година.

Данас ми можемо само зажалити што је Трифуновић тако пре-рано отишао из нашег уметничког живота. И зажелети да буде пронађен још који његов рад попут *Портрета Петра Ж. Илића*. Јер то би, сумње нема, обогатило нашу ликовну уметност.

## LE PEINTRE DJORDJE TRIFUNOVIĆ

LJUBOMIR NIKIĆ

Cet ouvrage est consacré au peintre Đorđe Trifunović, au sujet duquel peu de choses étaient connues jusqu'à présent. Ses données biographiques n'avaient pas été étudiées et jusqu'à naguère l'on ne savait même pas si au moins une de ses oeuvres avait été conservée.

Trifunović est né le 23 mars 1877 à Bela Crkva, dans le Banat. Il travailla, encore comme lycéen, dans l'atelier du peintre Živko Jugović, à Belgrade. Il a acquis sa formation en Russie: pendant quatre ans il a suivi les cours de l'école des Beaux Arts de Moscou et pendant deux ans ceux de sculpture, terminant ses études, primé de trois médailles d'argent. A la même école il avait commencé aussi des études d'architecture qu'il dut abandonner à la suite d'une maladie. De même que d'autres artistes serbes de cette époque, il dut s'engager comme professeur de dessin dans une école secondaire. Son service l'appela d'abord à Leskovac (1903—1904) puis à Belgrade (1905—1906) — où il collaborait aussi au Musée Ethnographique. Il est mort à Belgrade, le 28 mars 1906.

Immédiatement après sa mort trois de ses oeuvres furent exposées à une exposition commémorative de la société artistique Lada, à Belgrade, en avril 1906. La critique a jugé très favorablement ces travaux en insistant sur le talent de l'artiste et sur sa solide formation artistique.

Récemment l'une de ces oeuvres a fait son apparition au Musée National de Belgrade. C'est le *Portrait d'un homme*, peint à Moscou, en 1896. Il est exécuté dans l'esprit de l'école russe de peinture de l'époque, mais le portrait, tant par son traitement que par sa composition, atteint un niveau supérieur de création artistique et témoigne du talent exceptionnel de Trifunović, talent d'autant plus visible, qu'il n'avait même pas l'âge de vingt ans au moment de peindre ce portrait.





Борке Трифуновић (1877—1906), *Портрет Петра Ж. Илића*, 1896, уље на платну, 53 × 45 см, Народни музеј, Београд

(Фотографија: Народни музеј, Београд)

Corina Nicolescu (1923 — 1977)

Потресла нас је вест о изненадном губитку драгог пријатеља и поштованог сарадника нашег часописа др Корине Николеску. Жалимо што је живот и стваралачки рад неуморног прегаоца као што је била Корина Николеску прекинут у време пуне животне и стручне зрелости. Припадала је најзначајнијим истраживачима у области проучавања материјалне културе и уметности румунског народа. Широко поље њене стручне делатности и успеси на њему проистичу из неуморног истраживачког духа и велике ерудације. Повремено обрађује теме везане за монументалне споменике културе, али се првенствено везује за предмете примењене уметности обрађујући њене поједине гране. Најомиљеније подручје рада било јој је проучавање румунског средњовековног костима, што је постало и тема њене успешно одбрањене и публиковане докторске дисертације — *Istoria costumului de curte in Țările Romane (secolele XIV—XVIII)*, București 1970. Претходно је низ радова из те области као и изложба — Дворски костим Румуније од XVI—XVIII века, одржана у Музеју примењене уметности у Београду 1969. Поред чланака тематски везаних најчешће за предмете примењене уметности, посебно црквеног веза и тканина, објављених у најистакнутијим стручним часописима у Румунији и ван ње, аутор је низа посебних публикација од којих наводимо само неке — *Argintaria laica și religioasă din Țările Romane (sec. XIV—XIX)*, București 1968, *Moștenirea artei bizantine în România*, București 1971, *Rumänische Ikonen*, Berlin 1973, *Die Edelschmiede-kunst in Rumänien*, București 1973, а у заједници са Паулом Петрескуом (Petrescu) — *Ceramica românească tradițională*, București 1974.

Највећи део живота провела је као музејски радник у сталном контакту са уметничким предметима и на теренским истраживањима. 361 Руководила је одељењем средњовековне румунске уметности (secția

feodala) у Уметничком музеју (Muzeul de Arta al RPR) у Букурешту. Водила га је успешно примењујући савремене научне методе и проверене музеолошке принципе. Аутор је низа успешних студијских изложби одржаних у Румунији и ван ње. Последње године живота и рада проводи као педагог у Институту ликовних уметности (Institutul de Arte plastice Nicolae Grigorescu), преносећи студентима своје дугогодишње музеолошко искуство. Тада објављује и књигу из области музеологије — *Muzeologie generala*, București 1975. Др Корина Николеску учествовала је многим рефератима на међународним конгресима и симпозијумима достојно репрезентујући своју земљу. Као проверени стручњак из области текстила и костима, била је члан Савета дирекције СИЕТА (Међународног центра за проучавање старог текстила) са седиштем у Лиону, у чијем је Билтену такође сарађивала.

Нагли нестанак ове заиста изузетне личности представља велик губитак не само за истраживачки и научни рад на пољу материјалне културе и уметности НР Румуније, већ захвата и шире, јер се њена делатност успешно развијала и на међународном плану.

*Добрила Стојановић*