ISSN 0352-6844 / UDK 7 (5)

Matica srpska journal for fine arts

44

Editorial board

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

KOKAN GRČEV
(Eastern Mediterranean University of Famagusta – Department of Architecture)
MIODRAG MARKOVIĆ
(University of Belgrade – Faculty of Philosophy)
LIDIJA MERENIK
(University of Belgrade – Faculty of Philosophy)
NENAD MAKULJEVIĆ
(University of Belgrade – Faculty of Philosophy)
IVAN STEVOVIĆ
(University of Belgrade – Faculty of Philosophy)
RUDOLF KLEIN
(Szent István University, Budapest)
BISSERA PENTCHEVA
(Stanford University, USA)
ALEKSANDAR IGNJATOVIĆ
(University of Belgrade – Faculty of Architecture)
SRĐAN MARKOVIĆ
(University of Nish – Faculty of Arts)
DRAGAN DAMJANOVIĆ
(University of Zagreb – Faculty of Philosophy)

NOVI SAD
2016

ISSN 0352-6844 / UDK 7 (5)

Зборник Матице српске за ликовне уметности

44

Уредништво

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

КОКАН ГРЧЕВ
(Источномедитерански универзитет Фамагуста – Одељење архитектуре)
МИОДРАГ МАРКОВИЋ
(Универзитет у Београду – Филозофски факултет)
ЛИДИЈА МЕРЕНИК
(Универзитет у Београду – Филозофски факултет)
НЕНАД МАКУЉЕВИЋ
(Универзитет у Београду – Филозофски факултет)
ИВАН СТЕВОВИЋ
(Универзитет у Београду – Филозофски факултет)
РУДОЛФ КЛАЈН
(Универзитет Сент Иштван, Будимпешта)
БИСЕРА ПЕНЧЕВА
(Универзитет Стенфорд, САД)
АЛЕКСАНДАР ИГЊАТОВИЋ
(Универзитет у Београду – Архитектонски факултет)
СРЂАН МАРКОВИЋ
(Универзитет у Нишу – Факултет уметности)
ДРАГАН ДАМЈАНОВИЋ
(Свеучилиште у Загребу – Филозофски факултет)

НОВИ САД
2016

МАТИЦА СРПСКА
Одељење за ликовне уметности

MATICA SRPSKA
Department of Fine Arts

Copyright © Матица српска, Нови Сад, 2016

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

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

Излажење часописа финансијски помажу Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије и Покрајински секретаријат за културу и информисање Аутономне Покрајине Војводине. Индексиран је на ЕРИХПЛУС и ЕСЦИ Томпсон Рojтерс листама међународних научних часописа.

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

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

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

The Journal is financialy supported by the Ministery of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia and Provincial Secretariat of Culture and Information of the Autonomous Province of Vojvodina. The publication of the journal is financially supported by the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia and the Provincial Secretariat for Culture and Public Information of the Autonomous Province of Vojvodina. It is indexed in ERIHPLUS and ESCI Thompson Reuters lists of international scientific journals.

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

САДРЖАЈ — CONTENTS

ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ, ПРИЛОЗИ
ARTICLES, TREATISES, CONTRIBUTIONS

1. Branka Č. Vranešević, CONSTRUCTING THE IMAGE OF PARADISE ON FLOOR MOSAICS OF THE TRICONCHAL CHURCH IN CARIČIN GRAD
Бранка Ч. Вранешевић, КОНСТРУИСАЊЕ СЛИКЕ РАЈА НА ПОДНИМ МОЗАИЦИМА ТРИКОНХАЛНЕ ЦРКВЕ У ЦАРИЧИНОМ ГРАДУ 13
2. Смиљка А. Габелић, СВЕТА ПЕТКА – ДВОЈНИ ПОРТРЕТ
Smiljka A. Gabelić, SAINT PARASKEVI – DOUBLE PORTRAIT 25
3. Иван Д. Стевовић, ПРВЕ СРПСКЕ ЕПИСКОПСКЕ ЦРКВЕ. ЗАПАЖАЊА О ИСТОРИЈИ И АРХИТЕКТУРИ
Ivan D. Stevović, THE EARLIEST SERBIAN BISHOPRIC CHURCHES. OBSERVATIONS ABOUT THE HISTORY AND ARCHITECTURE 41
4. Jelena B. Erdeljan, A NOTE ON THE KTETORSHIP AND CONTRIBUTION OF WOMEN FROM THE BRANKOVIĆ DYNASTY TO CROSS-CULTURAL CONNECTIONS IN LATE MEDIEVAL AND EARLY MODERN BALKANS
Јелена Б. Ердељан, КТИТОРСКА ДЕЛАТНОСТ ЖЕНА ИЗ ДИНАСТИЈЕ БРАНКОВИЋА У XVI ВЕКУ У СРЕМУ И ВЛАШКОЈ КНЕЖЕВИНИ 61
5. Barbara G. Tramelli, ART AND GROTESQUE, ART WITH GROTESQUES: THE CASE OF PIRRO VISCONTI BORROMEO'S VILLA IN LAINATE
Барбара Ђ. Трамели, УМЕТНОСТ И ГРОТЕСКА, УМЕТНОСТ СА ГРОТЕСКНИМ: СЛУЧАЈ ВИЛЕ ПИРА ВИСКОНТИЈА БОРОМЕЈСКОГ У ЛАИНАТЕУ 73
6. Саша М. Брајовић, Игор Б. Борозан, РЕПРЕЗЕНТАЦИЈА МОЋИ У МАЛОМ ФОРМАТУ: КОЊАНИЧКА СКУЛПТУРА ЛУЈА XIV ИЗ ДРЖАВНЕ УМЕТНИЧКЕ КОЛЕКЦИЈЕ ДВОРСКОГ КОМПЛЕКСА У БЕОГРАДУ
Saša M. Brajović, Igor B. Borozan, REPRESENTATION OF POWER IN A SMALL FORMAT: THE EQUESTRIAN SCULPTURE OF KING LOUIS XIV FROM THE STATE ART COLLECTION IN THE ROYAL COMPOUND IN BELGRADE 85
7. Богдан М. Јањушевић, ПРИЛОГ ПРОУЧАВАЊУ СТАМБЕНЕ АРХИТЕКТУРЕ БАРОКНЕ ЕПОХЕ У ВОЈВОДИНИ
Bogdan M. Janjušević, CONTRIBUTION TO THE STUDY OF BAROQUE RESIDENTAL ARCHITECTURE IN VOJVODINA 99

8. Александра С. Человски, ПОЛИТИКА РЕПРЕЗЕНТАТИВНОСТИ И ПОРТРЕТ АНДРЕЈЕ АНДРЕЈЕВИЋА ИЗ ВЕЛИКЕ РЕМЕТЕ
Aleksandra S. Čelovski, POLITICS OF REPRESENTATIVENESS AND THE PORTRAIT OF ANDREJA ANDREJEVIĆ FROM VELIKA REMETA 115

9. Бранко М. Чоловић, ПРВОБИТНА ЦРКВА УСПЕЊА ПРЕСВЕТЕ БОГОРОДИЦЕ У ДРНИШУ
Branko M. Čolović, THE ORIGINAL CHURCH OF THE ASSUMPTION OF THE BLESSED VIRGIN IN DRNIŠ 131

10. Дубравка М. Прерадовић, НЕПОЗНАТИ ДОКУМЕНТИ О ОБНОВАМА ВРАЋЕВШНИЦЕ У XIX ВЕКУ: ПРИЛОГ ПОЗНАВАЊУ ПРВОБИТНОГ ИЗГЛЕДА ЦРКВЕ СВЕТОГ ЂОРЂА
Dubravka M. Preradović, UNKNOWN DOCUMENTS ABOUT THE RENOVATIONS OF VRAĆEVŠNICA IN THE XIX CENTURY: A CONTRIBUTION TO THE KNOWLEDGE OF THE ORIGINAL APPEARANCE OF THE CHURCH OF ST. GEORGE 147

11. Ana Šeparović, MIŠE PREMA DOBROVIĆU: ULOGA PETRA DOBROVIĆA U FORMIRANJU KOLORISTIČKOGA IZRAZA JEROLIMA MIŠE
Ana Šeparović, MIŠE IN RELATION TO DOBROVIĆ: THE ROLE OF PETAR DOBROVIĆ IN ESTABLISHING THE COLORISTIC EXPRESSION OF JEROLIM MIŠE 177

12. Драган Д. Чихорић, МЛАДА БЕОГРАДСКА КРИТИКА И ИЗЛОЖБА ГРУПЕ СЛИКАРА ИЗ БОСНЕ (1939)
Dragan D. Čihorić, YOUNG BELGRADE CRITICISM AND EXHIBITION OF THE GROUP OF ARTISTS FROM BOSNIA (1939) 199

13. Бојана В. Поповић, ГРАФИЧКИ ДИЗАЈН МИЛОША БАБИЋА
Bojana V. Popović, GRAPHIC DESIGN OF MILOŠ BABIĆ 211

14. Весна Л. Круљац, ПОЛЕМИЧКИ КАРАКТЕР И РЕЦЕПЦИЈА БЕОГРАДСКОГ ЕНФОРМЕЛА У СРПСКОЈ КУЛТУРИ ШЕЗДЕСЕТИХ ГОДИНА XX ВЕКА
Vesna L. Kruljac, POLEMICAL FEATURES AND RECEPTION OF BELGRADE ART INFORMEL IN SERBIAN CULTURE DURING THE 1960s 225

15. Maria C. Bremer, Ana M. Bogdanović, EXPANDING THE FIELD OF ART HISTORY: ENTANGLEMENTS WITH EXHIBITION HISTORY
Марија К. Бремер, Ана М. Богдановић, ШИРЕЊЕ ПОЉА ИСТОРИЈЕ УМЕТНОСТИ: ПРЕПЛИТАЊА ЗА ИСТОРИЈОМ ИЗЛОЖБИ 249

16. Срђан Д. Марковић, ТРАНСПОЗИЦИЈА ПЕЈСАЖА У СВЕТ СЛИКЕ, ДОДИРИВАЊЕ СА ОНИРИЧКИМ. СЛИКАРСТВО ЂУРА РАДОЊИЋА
Srđan D. Marković, TRANSPOSITION OF LANDSCAPE INTO THE WORLD OF IMAGES: IN CONTACT WITH THE ONEIRIC. PAINTING OF ĐURA RADONJIĆ 261

17. Тамара С. Биљман, ЈУГОСЛОВЕНСКИ ПАВИЉОН НА СВЕТСКОЈ ИЗЛОЖБИ У ПАРИЗУ 1937. ГОДИНЕ. ЕНТЕРИЈЕР НАЦИОНАЛНОГ ПАВИЉОНА И БОСАНСКЕ КУЋЕ КАО ИНСТРУМЕНТ ПРОПАГАНДЕ
Tamara S. Biljman, PAVILION OF THE KINGDOM OF YUGOSLAVIA'S THE 1937 PARIS INTERNATIONAL EXPOSITION – INTERIOR OF NATIONAL PAVILION AND BOSNIAN HOUSE AS AN INSTRUMENT OF PROPAGANDA 273

18. Горица Б. Љубенов, Весна М. Цветковић, УМЕТНИЧКО-ЗАНАТСКИ ИЗРАЗ ТРАДИЦИОНАЛНЕ НАРОДНЕ АРХИТЕКТУРЕ У РЕГИОНУ СТАРЕ ПЛАНИНЕ
Gorica Ljubenov, Vesna M. Cvetković, ARTS AND CRAFTS OF THE TRADITIONAL VERNACULAR ARCHITECTURE IN THE STARA PLANINA REGION 291

19. Patrícia Gomes da Silveira, *SERTÃO* AND COAST: PATH AND DETOURS IN THE COLONIAL BRAZIL

Патрисија Гомес да Силвеира, *SERTÃO* И ОБАЛА: ПУТ И СТРАНПУТИЦЕ КОЛОНИЈАЛНОГ БРАЗИЛА 305

20. Milica B. Mađanović, ARCHITECTURAL SHAPING OF BELGRADE UNIVERSITY CENTER (1921–1931)
Милица Б. Мађановић, АРХИТЕКТОНСКО ФОРМИРАЊЕ БЕОГРАДСКОГ УНИВЕРЗИТЕТСКОГ ЦЕНТРА (1921–1931) 317

21. Милена Р. Недељковић, СОКОЛСКИ ДОМ – ДОМ ПАЛИХ ХЕРОЈА У ОБРЕНОВЦУ
Milena R. Nedeljković, SOKOLSKI DOM – THE FALLEN HEROES HOME IN OBRENOVAC . 333

22. Милан П. Миловановић, Иван Р. Марковић, ПРИЛОГ ПРОУЧАВАЊУ ОПУСА АРХИТЕКТЕ ДРАГИШЕ БРАШОВАНА (1887–1965) – новооткривени пројекти, реализације и документи
Milan P. Milovanović, Ivan R. Marković, A CONTRIBUTION TO THE STUDY OF THE OPUS OF ARCHITECT DRAGIŠA BRAŠOVAN (1887–1965) – newly found projects, accomplishments, and documents 347

23. Aleksandar Đ. Kadijević, Bojan S. Kovačević, DEGRADATIVE URBANISTIC AND ARCHITECTURAL ASPECTS OF THE PROJECT "BELGRADE WATERFRONT" (2012–2016)
Александар Ђ. Кадијевић, Бојан С. Ковачевић, ДЕГРАДАТИВНИ УРБАНИСТИЧКО-АРХИТЕКТОНСКИ АСПЕКТИ ПРОЈЕКТА „БЕОГРАД НА ВОДИ" (2012–2016) 367

ПРИКАЗИ
REVIEWS

1. Олга З. Шпехар, *Jelena Erdeljan: Mediteran i drugi svetovi. Pitanja vizuelne kulture, XI–XIII vek* . 381
2. Ирина М. Суботић, *Жене Штурма – авангардне уметнице у Берлину 1910–1932. Зенит на изложби у Kunsthalle Schirn у Франкфурту* 384
3. Iva S. Glišić, *Andy Warhol / Ai Weiwei, The National Gallery of Victoria, Melbourne, 11 December 2015—24 April 2016* 387
4. Срђан Д. Марковић, *Mileta Prodanović: Perica Donkov: Slika kao sklonište* 390
5. Александра Д. Илијевски, *Богдан М. Јањушевић: Настанак и развој стамбених палата и вила у Војводини обликованих у стилу сецесије крајем XIX и почетком XX века* 392
6. Небојша М. Антешевић, *Ljiljana Blagojević: Itinereri: Moderna i Mediteran – Tragom arhitekata Nikole Dobrovića i Milana Zlokovića* 395
7. Александар Ђ. Кадијевић, *Kulturna transformacija grada (ur. B. Mickov i D. Ilić)* 398
8. Ана Ракић, *Међународна размена музејских програма: „Колекција Павла Бељанског: бисери модерне" у Умјетничком павиљону у Загребу и „Мирослав Краљевић и следбеници" у Спомен-збирци Павла Бељанског у Новом Саду* 401
9. Игор Б. Борозан, *Saša M. Brajović: Njegoševo veliko putovanje. Meditacije o vizuelnoj kulturi Italije* 404

ИМЕНСКИ РЕГИСТАР 407

ГЕОГРАФСКИ РЕГИСТАР 421

УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ 427

РЕЦЕНЗЕНТИ 435

ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ, ПРИЛОЗИ
ARTICLES, TREATISES, CONTRIBUTIONS

UDC 75.046.3(497.11 Caričin grad)
75.033(497.11 Caričin grad)

BRANKA Č. VRANEŠEVIĆ
University of Belgrade, Faculty of Philosophy – Department of Art History*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

Constructing the image of paradise on floor mosaics of the triconchal church in Caričin Grad**

ABSTRACT: This paper focuses on the analysis and possible interpretation of the images on floor mosaics excavated in the Triconchal Church in Caričin Grad, a city believed to be built by emperor Justinian I. Representations of geometrical motifs, vases with grapes, peacocks, eagles, fruit and birds all indicate the presentation of paradisiacal idea of eternal life after death in heaven. As catechumens proceeded towards the altar of the church passing through the narthex and nave, they literally entered the paradisiacal world culminating in the Eucharist itself. Pictorial design facilitated the *locus* of a new Eden for catechumens to receive their first Eucharist and therefore helped them redeem primordial sin.
KEY WORDS: floor mosaics, image of paradise, Caričin Grad, triconchal church, Early Byzantine art.

The prominence of Illyricum, as the strategic Balkan prefecture in the Roman Empire, encouraged building of churches, baptisteries and residential structures there during the early Christian period.[1] Monumental complexes such as palaces and sacral spaces with large scale floor mosaics were constructed at major sites like Sirmium, Mediana, Caričin Grad (Iustiniana Prima?) and Ulpiana (Iustiniana Secunda) (Cvetković-Tomašević 1994: 145–150; Цветковић--Томашевић 1978; 1983: 67–94; 1990: 21–28; Паровић-Пешикан 1981/1982: 57–74, T. I–VIII; Кондић, Поповић 1977; Duval 1984: 399–481; Duval, Popović 2010: 101–199; Баван, Иванишевић 2003; 2006; Bavant, Ivanišević 2007: 108–129; Мано-Зиси 1952–1953: 127–168; Шпехар 2012: 13, 158–160; Vasić 2005: 167–176; Петровић 1994; Поповић 1971: 119–148;

* bvranese@f.bg.ac.rs
** The research was carried out within the project *Serbian Medieval Art and Its European Context* of the Ministry of Education, Science and Technological Development no. 177036.
[1] The issue of terminology related to the period from the 4th to the 7th century AD and its corresponding visual culture is still open to discussion. In historiography one can find different terms – late Roman or late antique, early Christian and early Byzantine art, all of which correspond to the same period in time. Since this paper focuses on the study of the visual culture of the first (early) Christians, terminological entry 'early Christian art' imposes itself. Also, we must bear in mind that Christian art is a natural continuation of the Greco-Roman art that is – ancient tradition and culture, we choose, following the example of most recent scholar's research in the last decade's, common and prevalent term – early Christianity. Using 'Byzantine art', therefore, we focus to the period following the death of Emperor Justinian I.

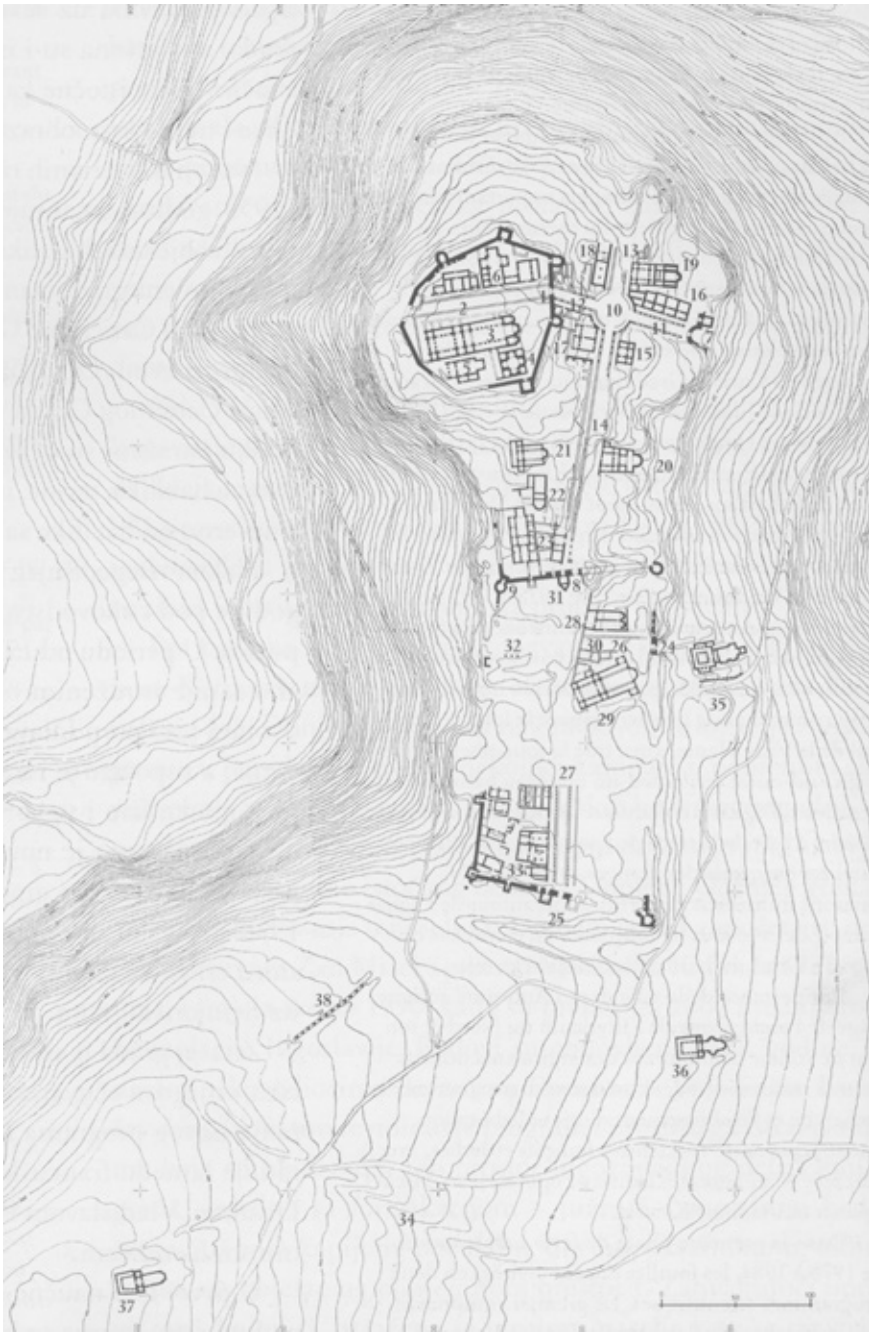
2003a: 201–237; 2003b: 265–278; 2003c: 239–258; Popović 2007: 17–32; Popović, Čerškov 1958: 319–327). The specific iconographic programs of floor mosaics in the sacred space of a church show their strong dogmatic purpose embodied in the image of paradise as the key teaching of the Christian church. With the analysis of a single monument of outstanding importance, the triconchal church in Caričin Grad, we can reconstruct the entire program and supporting ideas of Early Christian art on the territory of the Roman prefecture of Illyricum which overlaps with the area of present-day Serbia as a whole.

The above mentioned cities, where floor mosaics have been excavated, provide many insights into the contemporary artistic and social cultures. Once Christianity became legal, with the Edict of Milan in 313, and with the fall of Rome in 476, the eastern parts of the Roman Empire experienced great flourishing in visual arts. The lack of an extensive previous tradition in floor mosaics in this region as well as the location of these provinces along the dividing line between the eastern and western halves of the Roman Empire make the mosaics all the more significant. Floor mosaics on the territory of present-day Serbia are quite often the most representative or at times the only preserved part of all Christian monuments built between 4th and 7th century that can provide evidence of the overall Christian culture of the era (Цветковић-Томашевић 1978; Вранешевић 2014). Moreover, if we take into consideration that the center of the Empire moved east, to Constantinople, the examination of floor mosaics produced in the Balkans during this period offers insight into valuable material that by today has been left unexamined (Ibid).

Focusing specifically on the territory of present-day Serbia, the floor mosaics of Caričin Grad or Iustiniana Prima, a city that is believed to be the First Justiniana, are the finest in respect to artistic quality and number of *in-situ* preserved examples (Зелер 2005; Баван, Иванишевић 2006) (Fig. 1). The city is situated in the south of Serbia, in vicinity of contemporary towns of Leskovac and Lebane. It is believed that the city was built by Emperor Justinian close to his birth town Taurision. The Novella XI dated to 535 mentions that the Emperor raised the city to the rank of capital of prefecture Illyricum (Зелер 2005). The beginning of decline began with the death of Justinian and culminated in the conquests of Avars and Slavs of the first decades of the 7th century (Ibid). Excavations that began in 1912 (and are still underway) uncovered chuches and residential structures, some with preserved floor mosaics. Among them are the Episcopal basilica with baptistery and Episcopal palace found on the Acropolis and the basilica standing to the northeast of the main, circularly shaped forum, as well as the basilica and triconchal church lying on the outskirts of the city walls, to the south.[2]

The triconchal church consists of an atrium, narthex and a nave (Кондић, Поповић 1977: 135; Bavant, Ivanišević 2007: 37). Along the north and south wall of the narthex is an annex (the south one had a small apse on its eastern wall). In the southern conch of the nave a bricked tomb was excavated which led to the belief that the church was actually a mausoleum (Кондић, Поповић 1977: 139). Judging by the remains of overall decoration (tesserae, paint) of the walls of the atrium, nave and narthex we can conclude that the floors were covered with mosaics, marble revetment and maybe fresco paintings, out of which some are still *in situ* (Шпехар 2012: 171).

[2] It must be noted that attempts to obtain additional photographs of the mosaics have been unsuccessful, but in spite of these handicaps the study has not been abandoned because the published accounts and illustrations inadequate as they are permit certain conclusions which are of sufficient importance to warrant an exposition.



Acropolis
1. Eastern gate
2. Street
3. Episcopal basilica
4. Baptistery
5. Consignatorium
6. Episcopal palace

Upper Town
7. Eastern gate
8. Southern gate
9. Water tower
10. Circularly shaped forum
11. Eastern street
12. Western street
13. Northern street
14. Southern street
15. Building southeast of the forum
16. Building northeast of the forum
17. Building southwest of the forum
18. Building northwest of the forum
19. Basilica with crypt
20. Cruciform basilica
21. Basilica at the foot of Acropolis
22. Villa urbana
23. Principia

Lower Town
24. Eastern gate
25. Southern gate
26. Eastern street
27. Southern street
28. Double basilica
29. Basilica with transcept
30. Building north of the basilica with transcept
31. Thermae
32. Cistern
33. Residential area

Outside the walls
34. Defensive trench
35. Thermae
36. Triconchal churh
37. Single-naved church
38. Aqueduct

Fig. 1. Photo after: Bavant, Ivanišević 2003: 13.

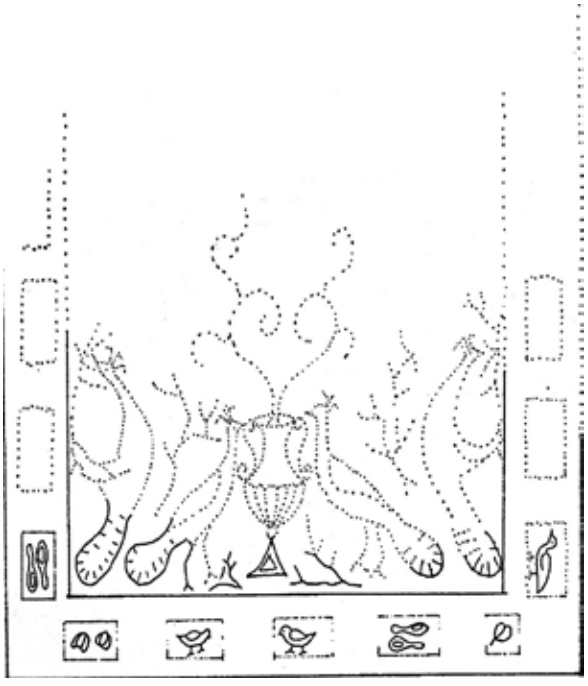


Fig. 2. Photo after: Цветковић-Томашевић 1978: 16, fig. 9.

Fig. 3. Photo after: Цветковић-Томашевић 1978: 17, fig. 11.

The remains of the entire composition of floor mosaics are preserved in the western part of the nave of the triconchal church (Цветковић-Томашевић 1978: 17). It belongs to the symmetrical image in a square and in a series of rectangular fields combined with a meander. Vase with grapes between two peacocks form a symmetrical image, and the birds and fruits are arranged in alternating fields. Narthex has in one rectangular zone two peacocks, while frameworks are made in form of strands of rope and in between are crosses (Fig. 2). North annex has the image of four eagles with their wings spread in triangle fields while the middle (today ruined) probably consisted of another identical image (Fig. 3).[3] Since the church is situated outside the city walls and has in its nave a tomb, as a mausoleum it had to have decoration according to its function, therefore floor mosaics, fresco-paintings as well as the entire church furnishing symbolized paradise.

Over the past two millennia the word 'paradise' has indicated the paradise described in the Christian Bible (Scafi 2006: 12). The biblical narrative opens with the description of one

[3] We have to make a note that all the above mentioned floor mosaics in the Triconchal church were analyzed according to drawings found in the book of Г. Цветковић-Томашевић *Рановизантијски подни мозаици*, who was, at the time, a supervisor of the excavations. Since, unfortunately, we were unable to get hold of the photographs of the floor mosaics we must accentuate that we considered only the drawings of what was exavated, not possible reconstructions made by the same author (such as the image of an eagle in the middle of the composition in the north annex of the church).

paradise, the Garden of Eden (Genesis 2.8–14) and closes with the description of another, which, in effect, issued from the Garden of Eden, that of Heavenly Jerusalem (Revelation 21.1–3; 22.1–2) (Ibid). The Garden of Eden is presented as an enchanting place where the first human couple, Adam and Eve, lived in a blissful state of perfection. The Heavenly Jerusalem, however, is the final perfection that is to be established by God at the end of human history. The link between paradise lost and paradise regained, that is the Garden of Eden and Heavenly Jerusalem, is embodied in Christ as the New Adam and the Holy Cross as *lignum vitae* (Baert 2004). As Guy G. Stroumsa noted: 'the central human experience of paradise, it seems, is double: that of nostalgia for an irretrievable lost, and that of the unquenchable expectation for regaining it; that one could call the tension toward paradise, the *epektasis* of paradise' (Stroumsa 1999: 1). The image of paradise is above all a very complex and stratified mental construct that was developed in the Old and New Testament teachings, apocrypha, early Christian debates, exegesis, philosophical writings and as such is at the very core of Christian liturgy and visual art (Вранешевић 2014).

In early Christian visual art the concept of paradise is based on a very specific symbol of pleasure garden, a place of eternal bliss that is based on, primarily, different biblical and non-biblical narratives of salvation. The idea itself was gradually formed in the Early Christian period as a result of interaction and interpretation of the pagan idea of Elysium and refrigerium. Namely, the Christian writers' conception of paradise owes much to ancient descriptions of Elysium (Elysian fields) as we can find in Homer's description: 'The easiest kind of living comes to humans, where with no snow, no hard winter, and no storms of rain, the clear blowing winds of Zephyr are sent from ocean to refresh men' (Murray 1966: 4.560–565). On the other hand, it is most fundamentally grounded in Old Testament and rabbinical ideas of *paradeisos*, a walled garden, as well as New Testament teachings of baptism, seen as a pledge for salvation and eternal life in Christ given to man through the Holy Cross as the Life giving tree that annulled death and helped redeem primordial sin.

In defining and understanding early Christian concept of paradise and works of art, namely floor mosaics, we must consider patristic writings who pointed out literal and allegorical interpretation of paradise as well as both in combination. Starting with Origen (184/5–253/4) who denied physical presence of paradise (Maguire 1987a: 363; 2000; 2002: 23–35; 2012; Stroumsa 1999: 11; Norris 2000: 1005–1026; Wiles, Santer 1975: 95; Trigg 1983; 2009: 83–104; Origen 1998; Hanson 1959), Epiphanius of Salamis (310/20–403) who argued that earthly paradise is to be understood literally (Scafi 2006: 39–40), Ambrose, archbishop of Milan (340–397), who in his commentary *De Paradiso*, played an important role in transmitting to the West the ideas of eastern writers and finally his successor Augustine who found both interpretations valid and true (Ibid; Maguire 1987a). The three types of interpretation that we have pointed out, that is, the literal, the allegorical, and the two in combination, were also represented in the works of art produced between 4th and 7th century.

Most pictorial allusions to Eden of the period in question, however, occur outside the context of Genesis manuscripts or the detailed illustration of the whole story. Freed from even the relative constraints of textual illustration and narrative sequence and seen through the filter of changing contemporary interests, the compelling myth was constantly reformulated, juxtaposed with other material and adapted to a wide variety of contexts. Also, considering

the fact that floor mosaics are usually the only preserved segment of the church and its furnishings as a whole, a more detailed examination of the image of paradise presented by this visual medium can significantly contribute to a better understanding of the developement of visual culture of the Early Christian period.

The above mentioned patristic and exegetic teachings contributed to the construction of not only the mental image of paradise but also influenced the emergence of the idea of a church as a microcosm.[4] Floor mosaics seen in the overall concept of the sacred space, make the basis for liturgical activities by literally paving the way to paradise, not just in its position but in its program. The floor is the *imago* of heaven on earth, a place of eternal bliss. Therefore all motifs whether aniconic or figural on the floors hold profound etymological and visual symbolism based on re-contextualized and reinterpreted late antique legacy.

Andre Grabar was among the first scholars who suggested, using iconographical analysis, that there is a strong bond between Graeco-Roman and Early Christian art (Grabar 1968).[5] In this field of study that is by now not well researched at least we may hope to be able eventually to follow step by step the process of evolution which led to the first great flowering of Byzantine art starting with the age of Justinian. The iconography and style of the pavements on the territory of present-day Serbia (and wider the whole Roman Empire) raise problems which can be answered only within the framework of those larger inquiries to which due to the complexity and volume of the subject will not be presented here.

Therefore, in the triconchal church in Caričin Grad, the image of peacock was among the most popular Roman and Byzantine symbols, known from Persian culture that used to adorn rich gardens (not to mention that the idea of gardens and the word itself *paradeisos*, meaning walled garden, influenced latter culture).[6] The peacock carried multiple connotations that date from antiquity and mainly indicate paradisiacal gardens, renewal, spring, and immortality and as such found its place in the earliest Christian funerary art (Вранешевић 2014: 180). Also, it can carry imperial connotations since in antiquity peacocks were considered Juno's/Hera's birds, and they also bore empresses' souls to their apotheosis. In our case the peacock corresponds to the the name of the city Caričin Grad (Empresse's city) and to the church itself, where the peacock is presented. Therefore, regarding the floor mosaics the pea-

[4] Eliade 1961; Belting 2001; Pentcheva 2004: 225–238; Kitzinger 1976: 62; Св. Максим Исповедник (превод епископ рашко-призренски Артемије) 1997: 169–189; Doncel-Voûte 1988: 485–488. It is also believed that mosaic floor decoration carries certain symbolism, so images that are in the nave and aisles symbolize the earth while the area around the eastern part of the church stands for paradise. A particular emphasis on earth as heaven we can find with Eusebius of Caesarea, see Doig 2008: 27–28; Becker 2004: 186.

[5] A similar methodological approach is applied on history of early Christian architecture see: Grabar 1968: 46.

[6] According to Ovid, peacocks were honored in ancient Greece and were closely connected to the goddess Hera and her temple at Samos because of the stars on his tail that symbolize Argus's eyes. It was probably for that reason that in the Roman Empire the peacock was a symbol of the underworld, apotheosis, and a symbol of the empress (ruler). Early Christians also used images of peacocks placing them next to fountains in order to represent paradise. Therefore they were associated to immortality and eternal life, see. Bleiberg 2006: 38. Gregory of Nazianzus believed that the peacock, because of its beauty, was created within the first six days of Creation and is for that the ultimate God's creation. St Augustine stated that its flesh was imperishable and he had the ability to renew his feathers in spring, see Maguire 1987: 39. In early Christian art the peacock was presented in the catacombs and in churches. He was associated with the imperial iconography, and so in today's lost golden medallion from Caesarea emperor Justinian was depicted wearing helmet decorated with peacock feathers. On animals see Grant 1999: 111, 158. About animals in Greek, Roman and Christian culture see Gilhus 2006.

cock not only that had clear indication towards paradise but also to imperial and bishopric town/church. From the fourth century peacocks were accorded specific symbolic meanings, and in the fifth century they flanked imperial triumphal symbols in order to create Christian imperial imagery of eternal triumph in heaven (Kessler 2007: 116–117; Maguire 1987b: 7).[7] Therefore, associating the peacock with heavenly paradise was an extension of the Byzantine vision of earthly paradise. This idea is supported by the iconography of peacocks flanking the *cantharos* with vine grapes that was also common in Byzantine art and culture, in some occasions adding springs of water (fountain) that flows from the cantharos.[8] A floor mosaic from Stobi in the Episcopal Basilica shows peacocks, deer and quails arranged around fountains spouting from *cantharos* (Kitzinger 1946: 81–161). Further, two peacocks flanking a drinking bowl were used as an allegory for the Eucharist (Kolarik 1980: 445–479; Littlewood 1992: 132, 135–136; Maguire 2012: 109; Вранешевић 2014).

Variety of birds, fruits and sea creatures that are around the peacocks are metaphors of Christian souls in paradise. We also must bear in mind that once God created the world with animals, and as Holy Scriptures says nothing about land animals, early Christians associated them with prophets: fish with baptism and birds with saints and martyrs since they take flight to heaven (Baxter 2000: 29–41; Gilhus 2006). Hesychius, a preacher in Jerusalem in the fifth century identified doves (birds) with those who live on high and devote their time to contemplation. For Anastasios the birds represent the saints of the gentiles in Paradise (Ασημακοπουλου-Atzaka 1989: 625–641).

Actually, the meanings of any given image, such as the fish, bird or eagle, could be nuanced or altered according to the context provided not just by a work of art but by the entire space within which it existed and functioned, such as the sacral space of the church or baptistery or, indeed, of the urban structure of the entire city. The literature of early Christian fathers provide bountiful interpretations for the majority of images that Byzantine artists used and we are always faced with the problem in determining which particular meaning an artist or patron had in mind at that particular time. Moreover, primary historical sources, such as possible inscriptions, whether on the floor mosaics or on any other part of the building of which they are a part, offer evidence of the specific function of a given floor mosaic.

Thus, in interpreting the imagery found on the floor of the Triconchal church in Caričin Grad the basic source is found in biblical texts. Therefore, visualising John 15:1, the image of a scrolling vine, which grows from a central *cantharos*, as the most widespread motif in early Christian art, that originated from Hellenistic and Roman art, is a clear and well known indication of Christ as the true vine (Ibid: 47–76). When it comes to symbolism the vine also signifies the wine of the communion service, so together with the peacocks it clearly carries funeral connotations as well as commemorative (Kessler 2007: 138).

---

[7] Images of peacocks one can find in catacombs (St. Sebastian, Rome), the sarcophagi (Ravenna, bishops, San Apolinare in Classe), and the floor mosaics like in Chersonesos, North Africa, the Balkans – Butrint baptistery, see. Grabar 1966; Мирковић 1974; Цветковић-Томашевић 1987.

[8] A center, *umbiculus mundi,* from which the four rivers of paradise flow, is usually marked with a fountain or with a hill, that is identified with Mount Zion. It also bears a profound symbolical meaning. In almost every culture the center of the world, is a place of timelessness and eternity where higher living beings dwell, see. Roscher 1913; Mcintosh 2005: 5–6.

Such an Early Christian iconographic solution, fomulated in the fifth or sixth century and based on appropriation and Christian reinterpretation of the ancient Near Eastern motif of the Tree of Life, is repeated throughout the later, medieval period as a stiking signum of the redeeming power of baptism and the eucharist, liturgically reanacting the salvific mission and passion of Christ. One of the most striking examples is found on the 12th century apsidal mosaic in the Roman basilica of San Clemente, that is actually a copy of a sixth century mosaic (O'Reilly 1992: 171–174). The cross, in this instance with the crucified body of Christ, is a powerful image of the Thee of Life which spans heaven and earth, enveloped in vine-like acanthus scrolls. The sacrament of baptism is shown by the water of life issuing from the base of the tree/cross in the form of the four rivers of paradise which flowed out of Eden. Similarly, the 10th century Harbaville triptych[9] also shows the cross in a paradisal setting and flanked by two small identical trees, with the additional significant detail that each tree is wreathed with grape-bearing vines on which birds feed (O'Reilly 1992: 176; Schiller 1996: PL. 550; Maguire 2012: 94–96). Therefore, confronted peacocks and birds that browse on the vegetation stemming from it, preserve clearer reminiscences of the early Christian Tree of Life iconography. The concept of the antithetical relationship of the Tree of Life and the Tree of the Knowledge of Good and Evil, and of their inextricable connection within the divinely ordered plan of salvation, was familiar from exegesis, liturgy and the Holy Cross hymns. The Tree of Life which was a religious and mythical symbol of the first importance in the civilization of antiquity in the Near East and in late antiquity it was revived carrying special meaning in Christian art. The Tree of Life as a symbol and in particular as an eschatological symbol of paradise must therefore have reached early Christendom in a different way-doubtless through Jewish sepulchral art of late Hellenistic times (Kister 2013: 138–155). We may assume that the association of the Tree of Life with the Messianic paradise of the future, established in the times of the prophets, became a religious eschatological symbol.

Eagle with the outspread wings also can carry a variety of meanings in early Christian art and culture. Not only that it symbolizes Christ who cares for the church as the eagle cares for its nest but also Christ who takes Christians to heaven as an eagle carries its prey (Maguire 2000: 189–205). Also, an eagle could be a reminder of the Resurrection and immortality; it could represent the faithful at communion who gather at the body of Christ and most importantly the image of an eagle with its wings spread (as on the mosaic) could be a symbol of cross (Цветковић-Томашевић 1978; Maguire 2000: 22; Baert 2004). All of these meanings can be found in early Christian texts (Mathew 24. 28; Luke 17. 37). Besides all of these connotations an eagle also carries a very strong imperial association not only as a king of birds, as Martial called it, but it was also associated with the ancient god Jupiter, the supreme deity, with the apotheosis of emperors and imperial victory. Therefore, the idea of the donor or *ktetor* was to refer both to Christ (meaning his Resurrection) and imperial victory, just like other images in the church carried more than one meaning (peacock, birds, vine scroll).

In the Eastern churches in the early Christian centuries, this Tree of Life was readily identified with the cross, and therefore with Christ himself, and the life-giving fruits with the

[9] Habarville tryptich is a Byzantine ivory tryptich made in the middle of the 10th century in Constantinople. All sides are fully carved with images of Christ crowning presumably Emperor Romanos II or Romanos IV surrounded with saints on one side and on the other with the image of the Tree of Life.

Eucharist. Patristic exegesis on the Tree of Life 'in the midst of the garden' (Gen. 2.9) was expanded by apocryphal and legendary materials. Jewish Scripture and legend joined the common Near Eastern myth of the cosmic, life-giving tree to the messianic hope of a return to paradise. These ideas were taken up by the writer of the Apocalypse in his culminating vision of the New Jerusalem, the heavenly paradise, where the Tree of Life, bearing healing fruits, stands eternally beside the water of life proceeding out of the throne of God and the Lamb (Rev. 22.1–2). Christian exegesis of Ps. 73.12: 'For God is my king of old, working salvation in the midst of the earth', also helped form the tradition in which Jerusalem (with its Holy Places), in commemorating the site of Christ's crucifixion, burial and resurrection, becomes the very centre of the earth (Ameisenowa, Mainland 1939: 327; Parpola 1993: 172; Lanfer 2009: 97).

Using different iconographical schemes like aniconic and geometrical motives, images of birds, vessels, vines, cross as the tree of life, the image is artistically different but always with the same meaning. With the analysis of floor mosaics we can see that the predominant motif is a familiar one not only in the Balkans but in the entire Roman Empire: an all-over pattern of squares or circles filled with animals, birds, plants, or fruit each carrying symbolic meaning that derived from ancient art and culture. Both figural and geometrical concept relies on the concrete symbol of pleasant garden, enclosed place of eternal bliss and as such is presented with numerous iconographical schemes that, like kaleidoscope, form an image that is always different but with the same meaning (Stroumsa 1999: 1–14).

This is just one segment of the overall corpus of floor mosaics on the territory of present-day Serbia, not to mention the Balkans. Considering the decoration of the floors (with the variety of iconographical schemes) we can interpret it as the image of paradise since it was the basic idea of the entire Christian ecumene, the one that we literally and allegorically walk on.

BIBLIOGRAPHY

Ameisenowa, Zofja, W. F. Mainland. "The Tree of Life in Jewish Iconography." *Journal of the Warburg Institute* Vol. 2, no. 4 (1939): 326–345.

Ασημακοπουλου-Atzaka, Παναγιώτα. "Πουλί και κλουβί. Ενα θέμα παλαιοχριστιανκό ψηφιδωτό της Μαρώνειας. Εικονογραικές παρατηρήσεις." *Αρχαιολογικό έργο στη Μακεδονία και Θράκη* 3 (1989): 625–641.

Ασημακοπουλου-Atzaka, Παναγιώτα. *Τρύγος και ληνός στα ψηφιδωτά της ύστεης αρχαιότητας. Μαρτυρίες παραστάσεων και πηγών*. Οίνον Ιστορώ IV, σ. 47–76.

Baert, Barbara. *A Heritage of Holy Wood. The Legend of the True Cross in Text and Image*. Leiden–Boston, 2004.

Bavan, Bernard, Vujadin Ivanišević. *Caričin Grad – Iustiniana Prima.* Beograd, 2003.

Бавах, Бернард, Вујадин Иванишевић. *Iustiniana Prima – Царичин Град.* Лесковац (Bavan, Bernard, Vujadin Ivanišević. *Iustiniana Prima – Caričin Grad*. Leskovac), 2006.

Bavant, Bernard, Vujadin Ivanišević. *Iustiniana Prima (Caričin Grad) – eine spätantike Stadt vom Reissbrett*. Roms Erbe auf dem Balkan: Spätantike Kaiservillen und Stadtanlagen in Serbien. Hrsg. U. Brandl und M. Vasić. Mainz am Rhein, 2007.

Baxter, Ron. "Learning from Nature: Lessons in Virtue and Vice in the Psysiologus and Beastiaties." in: Hourihane, C. (ed.). *Virtue and Vice*, *The Personifications in the Index of Christian Art*. Princeton, 2000, 29–41.

Becker, Adam H. "Bringing the Heavenly Academy Down to Earth: Approaches to the Imagery of Divine Pedagogy in the East Syrian Tradition'." in: Boustan, R. S., A. Y. Reed (ed.). *Heavenly Realms and Earthly Realities in Late Antique Religions*. Cambridge, 2004, 174–194.

Belting, Hans. *Bild-Anthropologie*: *Entwürfe für eine Bildwissenshaft.* Münich, 2001.

Bleiberg, Edward. *Tree of Paradise.* Brooklyn Museum, 2006.

Цветковић-Томашевић, Гордана. *Рановизантијски подни мозаици.* Београд (Cvetković-Tomašević, Gordana. *Ranovizantijski podni mozaici*. Beograd), 1978.

Цветковић-Томашевић, Гордана. „Улпијана. Археолошка ископавања у средишту и јужном делу античког града.“ *Саопштења* (Cvetković-Tomašević, Gordana. „Ulpijana. Arheološka iskopavanja u središtu i južnom delu antičkoga grada.“ *Saopštenja*) 15 (1983): 67–94.

Цветковић-Томашевић, Гордана. „Подни мозаици откривени у Улпијани 1982. године и група мозаика из IV века. Упоредно испитивање, датовање, тумачење.“ у: Исаковић, Антоније (ур.). *Косовско-метохијски зборник 1.* Београд (Cvetković-Tomašević, Gordana. „Podni mozaici otkriveni u Ulpijani 1982. godine i grupa mozaika IV veka. Uporedno ispitivanje, datovanje, tumačenje.“ in: Isaković, Antonije (ed.). *Kosovsko-metohijski zbornik 1.* Beograd), 1990, 21–280.

Cvetković-Tomašević, Gordana. “Mosaïques découvertes à Ulpiana en 1982 et un groupe de mosaïques du IVe siècle. Essai de datation et d’interprétation.” in: *La mosaïque gréco-romaine IV.* Tréves 8–14 août 1984. Paris, 1994, 145–150, Pl. LXVIII–LXXV.

Doig, Allan. *Liturgy and Architecture, From the Early Church to the Middle Ages.* Ashgate, 2008.

Donceel-Voûte, Pauline. *Les pavements des églises Byzantines de Syrie et du Liban, décor, archeology et liturgie.* Département d’Archéologie et d’histoire de l’art Université Catholique de Louvain, 1988, 485–488.

Duval, Noël. *L’architecture religieuse de Tsaritchin Grad dans le cadre de l’Illuricum oriental au VIe siècle. Villes et pauplement dans l’Illuricum protobyzantin. Actes du colloque de Rome* (12–14 mai 1982). Rome, 1984, 399–481.

Duval, Noël, Vladislav Popović (ed.). *La cathédrale. Caričin Grad III: L’Acropole et ses monuments (cathédrale, baptistère et bâtiments annexes).* Rome–Belgrade, 2010, 101–199, 201–263.

Eliade, Mircea. *Images and Symbolism: Studies in Religious Symbolism*. Princeton, 1961.

Grabar, Andre. *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l’art chrétien antique II.* Paris, 1946.

Grabar, Andre. *Le premier art chretien*. Paris, 1966.

Grabar, Andre. *Christian Iconography. A Study of its Origins.* Princeton, 1968.

Grant, Robert M. *Early Christians and Animals.* Routledge, 1999.

Gilhus, Ingvild Saelid. *Animas, Gods and Humans. Changing Attitudes to Animals in Greek, Roman and Early Christian Ideas.* Routledge, 2006.

Hanson, Richard Patrick Crosland. *Allegory and Event: A Study of the Sources and Significance of Origen’s Interpretation of Scripture.* Richmond, 1959.

Kessler, Herbert. “Bright Gardens of Paradise.” in: Spier, J. (ed.). *Picturing the Bible: The Earliest Christian Art*. New Haven, 2007, 110–139.

Kister, Menahem. “The Tree of Life and the tuning sward: Jewish biblical interpretations, symbols, and theological patterns and their Christian counterparts.” in: Bockmuehl, M., G. G. Stroumsa (eds.). *Paradise in Antiquity. Jewish and Christian Views*. Cambridge, 2013, 138–155.

Kitzinger, Ernst. “A Survey of the Early Christian Town of Stobi.” *DOP* 3 (1946): 81–161.

Kitzinger, Ernst. “Mosaic Pavements in the Greek East and the Question of a ‘Renaissance’ under Justinian.” in: Kleinbauer, Eugene W. (ed.). *The Art of Byzantium and the Medieval West*, *Selected Studies*. Indiana, 1976, 49–63.

Kolarik, Ruth E. “The Floor Mosaics of Eastern Illyricum, Eisēgēseis ton Dekatou Diethnous Synedriou Christianikes Archaiologias.” *Hellēnika* XXVI (1980): 445–479.

Кондић, Владимир, Владислав Поповић. *Царичин Град: утврђено насеље у византијском Илирику.* Београд (Kondić, Vladimir, Vladislav Popović. *Caričin Grad: utvrđeno naselje u vizantijskom Iliriku*. Beograd), 1977.

Lanfer, Peter T. “Allusion to and Expansion of the Tree of Life and Garden of Eden in Biblical and Pseudepigraphal Literature.” in: Evans, C. A., D. Zacharias (ed.). *Early Christian Literature and Intertextuality.* Vol. 1, London, 2009, 96–108.

Littlewood, Antony R. “Gardens of Byzantium.” *Journal of Garden History* 12 (1992).

Маho-Зиси, Ђорђе. „Ископавања на Царичину Граду 1949–1952. године.“ *Старинар* (Mano-Zisi, Đorđe. „Iskopavanja na Caričinu Gradu 1949–1952. godine.“ *Starinar*) III–IV (1952–1953): 127–168.

Maguire, Henry. “Adam and the Animals.” *DOP* 41 (1987a): 363–373.

Maguire, Henry. *Earth and Ocean. The Terrestrial World in Early Byzantine Art.* London 1987b.

Maguire, Henry. "Profane Icons: The Significance of Animal Violence in Byzantine Art." *Anthropology and Aesthetics* no. 38 (2000): 189–205.

Maguire, Henry. "Paradise Withdrawn." in: Littlewood, A., H. Maguire, J. Wolschke-Bulmahn (ed.). *Byzantine Garden Culture.* Dumbarton Oaks, 2002, 23–35.

Maguire, Henry. *Nature and Illusion. Nature in Byzantine Art and Literature.* Oxford, 2012.

Mcintosh, Christopher. *Gardens of the Gods. Myth, Magic and Meaning.* London – New York, 2005.

Мирковић, Лазар. *Иконографске студије*. Нови Сад (Mirković, Lazar. *Ikonografske* studije. Novi Sad), 1974.

Murray, A. T. *Homer, The Odyssey with an English Translation.* Perseus Digital Library Project, Cambridge, 1966.

Norris, Fred. "Origen." in: Esler, P. F. (ed.). *The Early Christian World*. 2. vols., London, 2000, 1005–1026.

Origen. *Early Church Fathers Series*. Ed. J. W. Trigg, New York, 1998.

O'Reilly, Jennifer. "The Trees of Eden in Medieval Iconograhy." in: Morris, P., D. Sawyer (eds.). *A Walk in the Garden: Biblical, Iconographical and Literary Images of Eden*. Sheffield, 1992, 167–204.

Паровић-Пешикан, Маја. „Античка Улпијана према досадашњим истраживањима." *Старинар* (Parović-Pešikan, Maja. „Antička Ulpijana prema dosadašnjim istraživanjima." *Starinar*) 32 (1981/1982): 57–74, T. I–VIII.

Parpola, Simo. "The Assyrian Tree of Life: Tracing the Origins of Jewish Monotheism and Greek Philosophy." *Journal of Near Eastern Studies* Vol. 52, no. 3 (1993): 161–208.

Pentcheva, Bissera. "Visual Textuality: The 'Logos' as Pregnant Body and Building." *Anthropology and Aesthetics* no. 45 (2004): 225–238.

Петровић, Петар. *Медијана, резиденција римских царева.* Београд (Petrović, Petar. *Medijana, rezidencija rimskih careva.* Beograd), 1994.

Поповић, Владислав. „Преглед топографије и градске структуре Сирмијума у доба касног царства." у: Бошковић, Ђ. (ур.). *Sirmium* I. Београд (Popović, Vladislav. „Pregled topografije i gradske strukture Sirmijuma u doba kasnog carstva." in: Bošković, Đ. (ed.). *Sirmium* I. Beograd), 1971, 119–148.

Поповић, Владислав. „Јужнодунавске провинције у касној антици од краја 4. до средине 5. века." у: Познановић, Д. (ур.). *Sirmium: град царева и мученика*. Сремска Митровица (Popović, Vladislav. „Južnodunavske provincije u kasnoj antici od kraja 4. do sredine 5. veka." in: Poznanović, D. (ed.). *Sirmium: grad careva i mučenika*. Sremska Mitrovica), 2003a, 201–237.

Поповић, Владислав. „Последњи епископ Сирмијума." у: Познановић, Д. (ур.). *Sirmium: град царева и мученика*. Сремска Митровица (Popović, Vladislav. „Poslednji episkop Sirmijuma." in: Poznanović, D. (ed.). *Sirmium: grad careva i mučenika*. Sremska Mitrovica), 2003b, 265–278.

Поповић, Владислав. „Дезинтеграција и рурализација града у источном Илирику од 5. до 7. века н.е.." у: Познановић, Д. (ур.). *Sirmium: град царева и мученика*. Сремска Митровица (Popović, Vladislav. „Dezintegracija i ruralizacija grada u istočnom Iliriku od 5. do 7. veka n.e.." in: Poznanović, D. (ed.). *Sirmium: grad careva i mučenika*. Sremska Mitrovica), 2003c, 239–258.

Popović, Ivana. "Sirmium (Sremska Mitrovica) – Residenzstadt der römischen Kaiser und Stätte der frühen Christen." in: Brandl, U., M. Vasić (hrsg.). *Roms Erbe auf dem Balkan: Spätantike Kaiservillen und Stadtanlagen in Serbien.* Mainz am Rhein 2007, 17–32.

Popović, Ljuba, Emil Čerškov. „Ulpiana. Prethodni izveštaj o arheološkim istraživanjima od 1954. do 1956. god." *Glasnik Muzeja Kosova i Metohije* I (1958): 319–327.

Roscher, Wilhelm Heinrich. "Omphalos. Eine philologisch-archäologisch-volkskundliche Abhandlung über die Vorstellung der Griechen und ander Völker von 'Nabel der Erde'." in: *ASGW philologisch-historische Klasse*. Vol. 29. Leipzig, 1913.

Scafi, Alessandro. *Mapping Paradise. A History of Heaven on Earth.* Chicago, 2006.

Schiller, Gertrud. *Iconographie der Christichen Kunst III.* Gütersloh, 1996.

Stroumsa, Guy G. "Introduction: the paradise chronotope." in: Luttikhuizzen, G. P. (ed.). *Paradise Interpreted, Representations of Biblical Paradise in Judaism and Antiquity.* Leiden–Boston–Köln, 1999.

Свети Максим Исповедник. *Мистагогија. Изабрана дела*. Превод епископ рашко-призренски Артемије. Призрен (Sveti Maksim Ispovednik. *Mistagogija. Izabrana dela*. Prevod episkop raško-prizrenski Artemije, Prizren), 1997.

Шпехар, Олга. *Настанак хришћанске сакралне топографије централног Балкана: од Миланског едикта до почетка 7. века*, Београд (непубликована докторска дисертација) (Špehar, Olga. *Nastanak hrišćanske sakralne topografije centralnog Balkana: od Milanskog edikta do početka 7. veka*, Beograd (nepublikovana doktorska disertacija)), 2012.

Trigg, Joseph W. *Origen: Bible and Philosophy in the Third Century.* Atlanta, 1983.
Trigg, Joseph W. "Knowing God in the Theological Orations of Gregory Nazianzus: the Heritage of Origen." in: McGowan, A. B., B. E. Daley S. J., T. J. Gaden (ed.). *God in Early Christian Thought*. Leiden: 2009, 83–104.
Vasić, Miloje. „Mediana – domaine impérial ou bien privé?" in: Mirković, M. (Hrsg.). *Römische Städte und Festungen an der Donau.* Akten der regionalen Konferenz. Organisiert von A. von Humboldt-Stiftung, Beograd 16–19 Oktober 2003. Beograd, 2005, 167–176.
Вранешевић, Бранка. *Слика раја на ранохришћанским подним мозаицима на Балкану: од 4. до 7. века.* Београд (непубликована докторска дисертација) (Vranešević, Branka. *Slika raja na ranohrišćanskim podnim mozaicima na Balkanu: od 4. do 7. veka*. Beograd, (nepublikovana doktorska disertacija)), 2014.
Wiles, Maurice F., Mark Santer (ed.). *Documents in Early Christian Thought*. Cambridge University Press, 1975.
Зелер, Жак. *Почеци хришћанства на Балкану.* Подгорица (Zeler, Žak. *Počeci hrišćanstva na Balkanu*. Podgorica), 2005.

Бранка Ч. Вранешевић

КОНСТРУИСАЊЕ СЛИКЕ РАЈА НА ПОДНИМ МОЗАИЦИМА ТРИКОНХАЛНЕ ЦРКВЕ У ЦАРИЧИНОМ ГРАДУ

Резиме

Триконхална црква у Царичином граду (*Iustiniana Prima*?) налази се на југу Србије, у близини данашњег Лесковца, и подигнута је, највероватније, у VI веку у време владавине цара Јустинијана I. Подни мозаици ове грађевине, који су сачувани *in situ*, убрајају се међу најбоље сачуване примере рановизантијских подних мозаика, како по квалитету и очуваности тако и по посебном иконографском програму сачињеног у сврху конструисања слике раја у овом сакралном простору.

Триконхална црква састоји се од атријума, нартекса и главног брода. Дуж северног и јужног зида нартекса налази се анекс (јужни је имао мању апсиду на источном зиду). Јужна конха главног брода садржи озидану гробницу, што наводи на закључак да је црква највероватније била маузолеј. Од целокупног корпуса подних мозаика, зидног сликарства и мермерне инкрустрације (чији делови се могу наћи разрушени на подовима ове цркве) сачували су се делови подних мозаика и то: на западном крају главног брода који се састоји од симетричне правоугаоне слике са низом правоугаоних поља повезаних меандром, а у чијем се средишту налази представа вазе са лозом између које су два пауна, потом у нартексу где су представљене правоугаоне зоне са паром петлова и једног поља у виду ужета између којег су струкови украшени крстовима и, на крају, северном анексу чија се композиција састоји од четири симетричне слике орлова постављених у квадратно поље које је по дијагонали окренуто и уписано у спољни квадрат.

Представе геометријских мотива, ваза са виновом лозом, птица, цвећа, паунова, орлова и др. сагледаване и тумачене заједно али и појединачно, указују на идеју рајског врта и вечног живота након смрти. Наиме, како су катихумени прилазили олтарском простору, притом прелазећи пут од нартекса, преко главног брода до крајњег, источног дела храма, они су дословно улазили у рајски свет који је имао врхунац у евхаристији и причешћу. Ликовни језик, са пажњом биран и који има своје порекло у паганској култури елизијума и рефригеријума, указивао је на место новог Едена који је вернику, преко евхаристије, обезбеђивао искупљење греха.

Кључне речи: подни мозаици, слика раја, Царичин град, триконхална црква, рановизантијска уметност.

Уредништво је примило рад 18. X 2015. и одобрило га за штампу 2. II 2016.

UDC 7.04(497.7 Čelopek)
271.2-526(497.7 Čelopek)

СМИЉКА А. ГАБЕЛИЋ
Институт за историју уметности, Филозофски факултет Универзитета у Београду*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

Света Петка – двојни портрет

САЖЕТАК: У разгранатој иконографији Св. Петке/Параскеве – сразмерно слабије истраживаној од самог култа ове светитељке – појављују се, у новијем раздобљу, и њени удвојени портрети, међусобно готово једнаког изгледа. У раду се разматра касни иконографски пут ове светитељке до пред крај XIX века – саткане од хагиографских компоненти више светитељки истог имена, симболичког значења и различитих датума празновања – који је обогаћен појавом њеног композитног, двоструког портрета.
КЉУЧНЕ РЕЧИ: Петка/Параскева, светитељке, византијска и поствизантијска иконографија, XIX век, Челопек, Македонија.

Средњовековна црква Св. Николе у селу Челопеку код Тетова, пострадала током векова, архитектонски је обновљена и преуређена у првој половини XIX века. У том раздобљу, највероватније око 1830. године – када су насликане престоне иконе за дрвени иконостас – добила је и ново зидно сликарство, рађено темпером и уљаним бојама.[1] У току истраживања програма млађег слоја сликарства овог храма, раније непубликованог, један иконографски пар светитељки-монахиња изазвао је одређене недоумице. На једној од те две програмски повезане фигуре требало је протумачити значење и прикладност атрибута и установити да ли је реч о повременом или стандардном иконографском детаљу (бројанице), а на другој – услед сасвим необичног изгледа њеног лица на коме је насликана дугачка брада – искрсло је питање идентификације.

Од две светитељке готово идентичног изгледа, уоквирене посебним сликаним рамовима, једна је са сачуваним натписом, друга је без сигнатуре и необичног лика. Обе су приказане у облику стојећих фигура и носе монашку одећу схимонахиња. На јужној страни је *Св. Петка*, **СТѦѦ ПЄТКѦ**, која у подигнутој десној руци држи крст

* sgabelic@f.bg.ac.rs
[1] Истраживање овог споменика обављено је уз финансијску подршку пројекта Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије бр. 177036 *Српска средњовековна уметност и њен европски контекст*. Раздвајање слојева зидног сликарства Св. Николе у Челопеку, који потичу из два хронолошки удаљена раздобља, и одређивање времена њиховог настанка – напоредо са анализом иконописних и архитектонских одлика храма – изнели смо у монографској обради ове цркве: Габелић, *Челопек. Црква Светог Николе (XIV и XIX век)* – у штампи. Иконе са челопечког иконостаса – од којих су престоне радови Христе Зографа из Дебра и носе годину 1830. – објављене су засебно у Gabelić 2013: 251–266, сл. 1–4. Прве извештаје о овој челопечкој цркви, без дескрипције живописа из XIX века, објавили су Миљковић-Пепек, Николовски 1975: 83–92; Миљковић-Пепек 1980: 455–476.

Сл. 1. Челопек, Св. Петка

Сл. 3. Челопек, Св. Петка, део фигуре

а у левој, спуштеној, бројанице, формиране од низа крупних тамносмеђих чланака. Њен кукул има бели крст над челом, такође и на раменима (сл. 1, 3). Друга *светитељка* носи мантију с кукулом и држи рукама повећи крст. На њеном лицу, сасвим необично, види се дугачка седа брада, настала или услед неке технолошке промене на слици, што је мање вероватно, или пак интервенције сликара (сл. 2, 4). Уколико детаљ браде припада истом слоју сликарства – а чини се да је тако – сликар је или намеравао да ту прикаже фигуру неког старог великосхимника, од чега је током рада одустао али је светитељева брада остала видљива, или је случај управо обрнут и браду је, заправо, додао.

По смештају се препознаје да ове светитељке чине програмско-иконографски пар (сл. 5). Св. Петка (Параскева) из Епивата, једна од три најугледније светитељке с овим истим именом, неоспорно долази у ред изузетно много поштованих светитељки на просторима Балкана почев од краја XIV – почетка XV века, када јој је, поред других писаних састава, састављено и словенско житије.[2] Рођена је у тракијском месту Епивату између Селимврије и Цариграда, у другој половини X века. Њени животопис и аспекти култа

[2] За основне податке о Св. Петки-Параскеви (14. X): Мирковић 1961: 69–73; о литерарној продукцији посвећеној овој светитељки и житијним целинама: Bakalova 1978: 175–209; Рогов 1982: 160–181.

Сл. 2. Челопек, Св. Параскева (?)

Сл. 4. Челопек, Св. Параскева (?), део фигуре

веома су разгранати. Нарочита моћ приписивана је исцелитељским својствима њених моштију, чије су честе транслације по Балкану свакако увећеле њену популарност. Уз остало, тело јој је крајем XIV века из Трнова пренето у Видин, убрзо затим у Крушевац, па почетком XV века у Београд, одакле је 1521. године однето у Цариград и најзад у Молдавију.[3] Напоредо са другим, сложеним видовима култа, Св. Петка Трновска је посебно штована у женској популацији, као заштитница од специфично женских, породичних и свакодневних невоља (Зарић-Ћировић 2010: 309–310). У Челопеку, приликом одређивања места сликања, свакако је пресудила околност што се две светитељке, насликане на луку, налазе пред очима верница док стоје на галерији, тзв. женској цркви

[3] О Св. Петки (Параскеви) из Епивата – називаној такође Млађом, Трновском, Београдском, Српском и Балканском – и истоменим светитељкама (из Рима и из Иконије) – и списима који се односе на три светитељке с овим именом, као и о најстаријим ликовним представама и наративним циклусима: Суботић 1971: 89–104; о циклусима Св. Петке поствизантијског раздобља: Шево 2010: 104–105; Bakalova 1978: 175–209. Циклус илустрација посвећених римској Св. Петки и истоименој светитељки из Иконијума, у монументалној уметности присутан од XIV века надаље, издвојио је и истраживао Кукијарис 1994. Почев од позног средњег века, цркве су јој често посвећиване, премда, без других индиција осим имена, није увек лако разлучити на коју се Св. Петку посвета односи или коју од ових светитељки ликовна дела приказују. Римска светитељка односи превласт у ликовној уметности средњег века. Већи број примера сакупљен је код: Радовановић 1979: 127–129.

Сл. 5. Челопек, сликарство на западној страни поткуполног простора (око 1830)

(сл. 6). У хагиографској литератури – од нарочитог је значаја – ова светитељка је пример женског пустињачког монашења, живота, подобног – како се наводи – пророку Илији и Св. Јовану Крститељу, а према њеној писаној служби она је и ходочастила у Свету земљу.[4] Поменуте хагиографске околности довеле су до устаљеног сликања њене фигуре у монашкој одори и, чини се, до приказивања бројаница у руци. Детаљ бројаница, хронолошки производ постсредњовековне иконографије, симболише поклонство, у неком манастиру или у Јерусалиму.[5] Може се наћи и на другим сликама Св. Петке из средине XIX века, на пример, на иконама Вено Зографа из 1868, Дичо Крстевича из 1852. и 1861. године (сл. 7), као и Петра Дебранца из 1867. године.[6] Обично су беле боје а држе се у руци или пребачене преко зглавка шаке. Срећу се изгледа још у XVII, учесталије од средине

[4] О слојевитости култа Св. Петке и динамици његовог развоја, истакавши пустињачки аспект Петкиног култа: Поповић 2006: 271–293, посебно 274, 281. Уп. Магловски 2007: 117–150, нарочито 147–148, где се, поред осталог, подвлаче тешкоће узроковане укрштањем и преклапањима култа светитељки под именом Петка/Параскева.

[5] Мавродинов 1957: 205, обр. 182, 185, 186, 193, 194, 197; за примере бројанице на световним, женским и мушким портретима из средине XIX века такође: Божков 1978: сл. 22, 23, 30; Васиљев 1987: обр. 218; Николовски 2010: 230.

[6] Davidov Temerinski 2003: no. 28, 30; Тимотијевић, Макуљевић и др. 2005: 110 (Милановић); Поповска-Коробар 2004: 192, 197, 202.

Сл. 6. Челопек, поглед са спратне галерије према истоку

XVIII века и то на портретима лаичких и црквених лица, било ктитора или манастирских старешина, који су поклонством у одређеном манастиру или путовањем на хаџилук заслужили овакав иконографски детаљ (црт. 1).[7] Честе су и на приказима монаха с репутацијом строгих подвижника. На широј територији Балкана, у зидном и иконописном сликарству од средине XVIII до пред крај XIX века, бројанице као додатни атрибут могу да држе Св. Симеон Српски, на једном од најранијих примера, [8] Св. Јован Дамаскин,[9] столпници Симеон и Алимпије,[10] Св. Сава Освећени, Св. Наум,[11] понекад и Св. Стилијан.[12]

[7] На портретима игумана и других чланова манастирског братства бројанице су чест детаљ у сликарству XVIII и поготово XIX века, на пример код игумана из једне од цркава на Острву у Јањини, 1757. (Garidis, Paliouras 1993: 468); такође манастира Слепче, 1673. (Расолокоска-Николовска 2004: 310, сл. 6) као и манастира Св. Јована Бигорског, 1829–1837, Трескавца, 1854, и других (Николовски 2010: 98, 185, 341, 344; Тричковска 1994: 141–174, сл. 1, 10, 16–18, црт. 4, 6, 13, 14); уп. такође: Мавродинов 1957: обр. 53, 202; Василиев 1987, обр. 119, 235, 289.

[8] Давидов 1978: 393, сл. 338 (Србљак, 1761).

[9] Тимотијевић 1996: сл. 114 (1767).

[10] Машник 2012: 322, 324, сл. 10, 16 (из 1859. и 1863).

[11] Tourta 2006: No. 58, 61 (око 1760–1780, 1800); Грозданов 1990: 163, црт. 35 (Св. Наум, око 1800).

[12] Поповска-Коробар 2004: 326, 329, бр. 186, 193 (иконе св. Кузме и Дамјана са светитељима из прве половине XIX века и Богородице са Христом и светитељима од Диче Зографа).

Сл. 7. Икона Св. Параскеве Диче Зографа (1852) /према В. Поповска Коробар/

Црт. 1. Бигорски манастир, архимандрит хаџи Серафим, јеромонах Теодосије, Св. Теодосије и Св. Атанасије Атонски (прва половина XIX века) /према Ј. Тричковска/

Посебно су, чини се, уобичајене код најистакнутијих светих монаха Антонија Великог, Арсенија, Јевтимија и других пустиножитеља, тако и код јужнословенских анахорета Гаврила Лесновског, Прохора Пчињског и Јоакима Осоговског.[13] Занимљиво је у овом контексту поменути и налаз дрвених бројаница из Петрове цркве код Новог Пазара које чине гробни прилог једног свештеног лица, претпостављено је рашког митрополита Григорија

[13] За примере: Tourta 2006: No. 61; Цветковски 2011: 79, 93, 94, 96; Василиев 1987: сл. 54, 74, 81, 82, 85, 107; Николовски 2010: 331 (Св. Антоније); Грозданов 1990: 163–164, сл. 69, крт. 35–37 (већи број примера). Бројанице су веома честе и на бројним монашким фигурама у живопису Богородичиног храма манастира Лешка (непубликовано).

из XVIII века.[14] У публикованим сликарским приручницима не проналазе се детаљнији описи изгледа Св. Параскеве, њене одоре нити бројаница као атрибута, једино што се у Ерминији Захарија Петровича из XIX века одређује да ликом треба да буде сликана слично Богородици и да држи крст.[15] Током прве половине XIX века прикази Св. Петке (Параскеве) Трновске, као уосталом и раније, не одступају од њене схимничке одоре.

Узевши у најширем смислу, Св. Петка (Параскева), уз уобичајено присутни крст и, повремено, бројанице – што је, видели смо, хронолошки млађи додатак, који међу светитељкама није искључиво њен симбол, мада се на њеној представи појављује сразмерно најчешће – као иконографске атрибуте у рукама је могла да носи још и књигу, свитак, палмову гранчицу и своју одсечену главу, њене хагиографске симболе и ознаке мучеништва,[16] а у руском сликарству такође и посуду са лековитим средством.[17] Постоје, затим, и теолошки сложенији знаци везани за симболичко представљање њене фигуре у целини, тумачене као симбола дана Христове жртве и смрти (пети дан недеље) или њеног рођења; у таквим случајевима она држи копље и сунђер, оруђа Христовог страдања (већ у рукопису Хомилија Григорија Назијанског париске Националне библиотеке gr. 510, из IX века) или медаљон с попрсјем мртвог Христа, задобивши улогу заступнице мртвих.[18] Крст је, дакако, општа ознака, те на фигури светитељке монахиње која је у Челопеку постављена наспрам Св. Петке, на којој је то и једини симбол, није од помоћи у откривању идентитета. Могла би то бити Св. Марина, као рецимо у цркви Вазнесења у Лесковцу, 1461/2. (Расолкоска-Николовска 2004: 483–516, посебно 488, црт. 3) или, још пре, Св. Недеља са којом се Св. Петка најчешће слика у пару, тако на фрескама из цркава Св. Петке у Побужју код Скопља из XV века (Суботић 1980: 98, црт. 78), Св. Николе у Враништи код Струге (1868)[19] и Крупишту недалеко од Штипа (1880)[20] или на иконама из околине Мелника са краја XVIII века, Пловдива из XV или XVI века и Штипа из XVI–XVII века.[21] Међутим, Св. Недеља обично носи круну на глави и световну одећу, што није случај са „другом“ челопечком светитељком, која је у монашкој одори. По свој прилици из покушаја

[14] Ђоровић-Љубинковић 1964: 301–302, сл. 26 (бројанице су са малим крстом и сребрном кићанком).

[15] Василиев 1976: 193; cf. Медић II, 2002: 674; III, 2005: 509 (под 26. јулом).

[16] Најранији очувани пример Св. Петке која носи своју одсечену главу, у иконографском смислу сврстане у категорију кефалофора, налази се у цркви Св. Илије у Долгаецу близу Прилепа (1545/5): Walter 1995: 753–757; такође са мање познатим примерима из раздобља XV–XVII века из земаља источне Европе, на којима Параскева (Римска) и Параскева (Епиватска), обе приказане у монашкој одећи, држе једнак атрибут, крст, и могу имати круну (венац) на глави. За Долгаец вид. Суботић 1980: 55, црт. 33.

[17] Онаш 1967: 360, бр. 47. Икона Св. Параскеве Пјатнице новгородске школе из Третјатовске галерије у Москви, из XV века, приказане са крстом у десној руци и флашицом у левој, односи се на трећу Св. Петку, из Иконије. Она је уживала велику популарност у Русији и Пољској, поред осталог – уз Св. Анастазију – као заштитница трговаца и ткалаца (Лазарев 1983: 21, 55, 57, 75–76, бр. 41, 71–72).

[18] Посебно о Св. Петки као персонификацији Христовог страдања и надгробном аспекту њеног култа: Суботић 1971: 102–104; Onaš 1967: 347, сл. 7 (gr. 510); Papageorghiou 1965: 6, 35, pl. XLV/2 (икона из око 1400. године). За бројне примере одговарајуће иконографије у монументалној уметности Кипра уп. наше н. 25–26. На великој житијној икони Св. Петке, која је 1728. године поклоњена Пећкој патријаршији, осим крста светитељка држи и дугачку свећу, детаљ који вероватно припада овом кругу симбола (Ђуриć, Ћирковиć, Кораć 1990: 323, сл. 207).

[19] Цветковски 2011: 65 (Враништа – Петка са крстом, Недеља и са књигом као и круном).

[20] Расолкоска-Николовска 2004: 568, сл. 3, црт. 11 (Петка са крстом, Недеља са крстом, гранчицом и круном на глави).

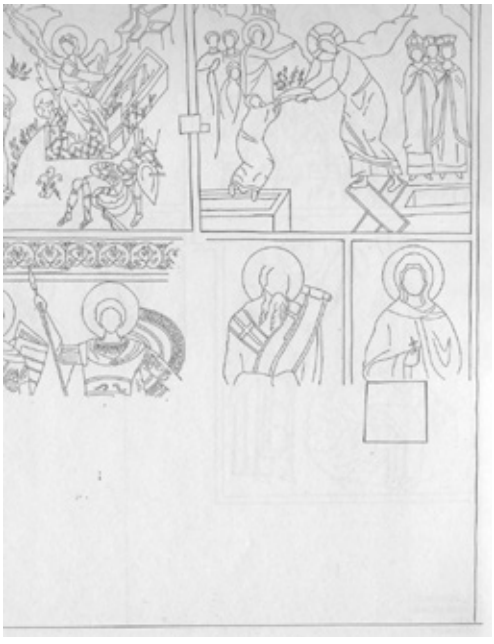
[21] Gerov 2007: 158–159 (обе светитељке са крстом и бројаницама); Пандурски 1977: бр. 51 (пловдивска икона); Балабанов 1988: бр. 1. Уп. Василиев 1987: 102/103–105, сл. 64–71; Поповска-Коробар 2002: 155.

Сл. 8. Лешак, Богородичина црква, Св. Параскева, Св. Текла и Св. Теодора (1879)

препознавања ове личности треба такође искључити и Св. Ангелину, са којом се Св. Параскева појављује заједно у *Стематографији* Христифора Жефаровића или и на зидним сликама Николајевске цркве у Земуну (1848).[22] Поштовање замонашене деспотице Ангелине из куће Бранковића распламсало се нарочито у првој половини XIX века формирањем њеног снажног верско-националног култа. Но сасвим је неизвесно колико је пропагирање њеног култа и њене посебне улоге заштитнице институције породице, везано превасходно за области Кнежевине Србије, имало исто значење код локалног становништва Челопека и поручиоца овог сликарства. Осим тога, немајући свог сталног иконографског парњака, Св. Петка се, уз поменуте, приказивала и поред других светих жена, што отежава доношење поузданијих закључака. На икони из Св. Димитрија у Битоли, на пример, насликана је поред Варваре и Катарине (око 1750) (Поповска-Коробар 2004: 125), а у Богородичиној цркви у Лешку код Тетова (1879) уз Теклу и Теодору (сл. 8). У сваком

[22] Тимотијевић 2002: 125–135, посебно 132–134; Зариħ-Ћировић 2010: 306–311, сл. 4, 5 (Петка са крстом, гранчицом, књигом и бројаницама, Ангелина са крстом, гранчицом и бројаницама); Божков 1978: 189, обр. 92 (Параскева са крстом и гранчицом, Ангелина са крстом, на гравири из *Стематографије* Х. Жефаровића, 1741).

Црт. 2. Матка, Богородичина црква, Св. Петка поред деизиса на северном зиду (1496/7) /према Г. Суботић/

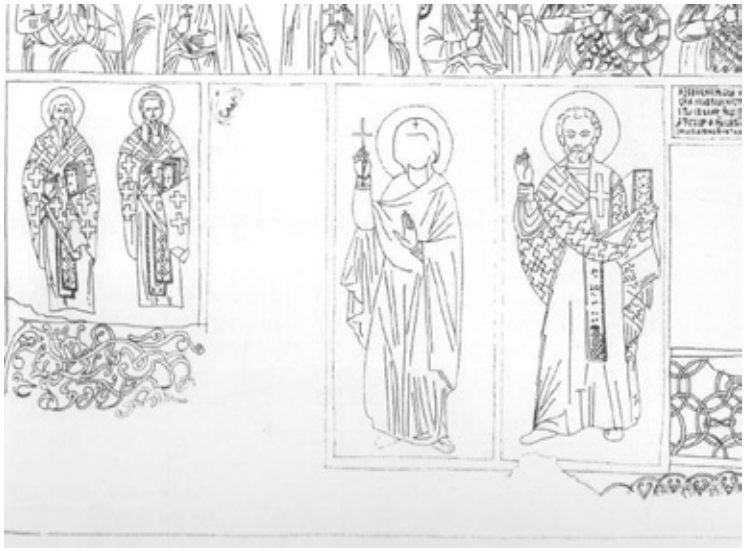


Црт. 3. Велестово, Црква Успења Богородице, фреске на источном делу северног зида (1444) /према Г. Суботић/

случају, у односу на програмско окружење и поставку, може се уочити да је у поствизантијском периоду у црквеном зидном сликарству, у односу на остале светитељке, управо њена представа задобијала наглашен значај постепеним премештањем према источном делу храма. Истина, очувани примери нису бројни. У Богородичиној цркви Манастира Матке код Скопља са живописом из 1496/7. године, где се и иначе доста одступало од стандардније иконографије, Св. Петка је постављена у близини иконостаса и стоји поред Богородице из деизиса а испред Св. Варваре (црт. 2). Још одређеније, у цркви Успења Богородице у Велестову близу Охрида, на слоју из 1444. године, фреска Св. Петке налази се унутар олтарског простора, између фигура архијереја (црт. 3).[23] Програмска решења којима је Св. Петка сасвим приближена или формално и стоји унутар низа служећих архијереја, постављена притом фронтално, сједињавало је и баштинило уважавање Св. Петке из старије уметности и њене симболичке улоге евоцирања обреда Христове жртве, што ју у олтару обављају црквени оци.[24] Слично као у Велестову, Св. Петка је насликана поред двојице литургичара чеоног става а непосредно изван иконостаса и испред Св. Николе на јужном зиду централног дела цркве Св. Петке у Побужју, на слоју живописа

[23] Суботић 1980: 146, црт. 114 (Матка); 68–69, црт. 43 (Велестово).

[24] Директно евоцирајући литургијску жртву, Параскева-Петка је као оличење Великог петка приказана поред главних византијских литургичара, Св. Григорија, Јована Златоустог и Василија Великог, већ на икони XIV века из Снетогорског манастира код Пскова (Onaš 1967: 367, бр. 66; Суботић 1971: 102).



Црт. 4. Побужје, Црква Св. Петке, представа Св. Петке на јужном зиду наоса (XV век) /према З. Расолкоска Николовска/

Сл. 9. Бигорски манастир, Св. Параскева и Св. Петка (XVIII век) /према Ј. Тричковска/

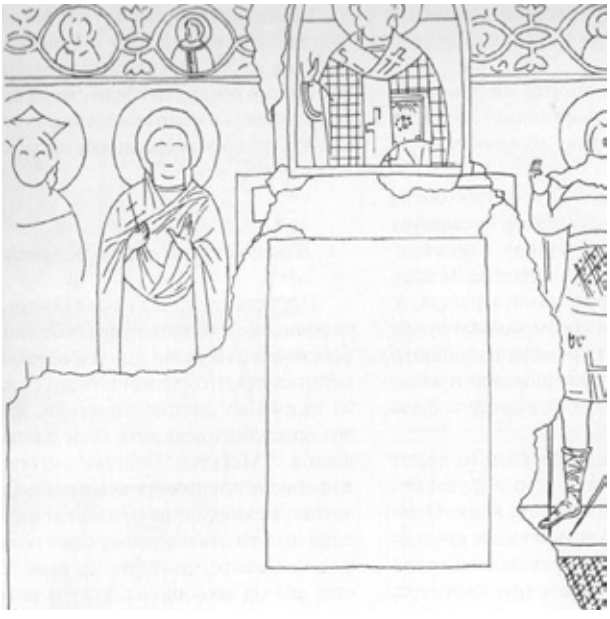
из касног XV века (црт. 4) (Расолкоска-Николовска 2004: 488, црт. 5). Ту је такође готово укључена у литургијски обред и, премда патронка храма, схваћена изразито симболички.

Из до сада наведених разлога који се односе на иконографију и програмско окружење, питање идентификације друге челопечке светитељке, просторног пандана Св. Петке, изгледа отворено и нејасно. Међутим, једна икона из Бигорског манастира у западној Македонији, датована у другу половину XVIII века, на којој је дошло до двојног представљања ове светитељке – „свете првомученице Параскеве и … преподобне Петке“ (Тричковска 1994: 175–190, 189, сл. 15) – показује да управо у таквој формули лежи објашњење и за појаву челопечких, излази, удвојених зидних слика ове светитељке, Петке-Параскеве. Две светитељке на икони носе готово сасвим једнаке схимничке одоре, хитоне са мафорионима и аналавима. Првомученица Параскева, на левој страни, уздиже десном руком крст а у другој, са које висе бројанице, држи одсечену главу положену на посуду. На десној страни стоји преподобна Петка, која у рукама придигнутим пред грудима истиче крст и отворени длан леве руке (сл. 9). Сазнање да у богатој и разуђеној иконографији Св. Петке постоји, у новијем периоду, и њен композитни, удвојени приказ дозвољава нам да закључимо да је и у Челопеку могла бити примењена једна варијанта таквог решења. Тиме се проблем браде на лицу „друге“ челопечке светитељке може сагледавати из тог угла. Изгледа наиме да удвостручени, други пут насликани лик Св. Петке из одређених идеолошких разлога није био прикладан и да је живописац – чији је поступак у основи имао иконографске претходнике – убрзо по настанку ове слике, највероватније по налогу црквеног ауторитета, додао дугачку браду да би се лик светитељке, заправо, прикрио. Шта је изазвало незадовољство поручиоца живописа не можемо просудити, будући да је – упркос

Сл. 10. Драгалевски манастир, представе Св. Петке у наосу и на северној фасади (XV) век /снимци: И. Ванев/

историјској заснованости – реч о светитељки наглашено алегоријског „карактера“, уз то врло разгранатих, у новијем раздобљу и сасвим народско-популистичких облика штовања. У усменој књижевности балканских народа постоје чак и веровања у којима се Св. Петка јавља као мушки лик – Петко (Детелић 2001: 123–135; Попов 2001: 137–148, посебно 142). Уколико се Петка насликана у Челопеку са јужне стране лука, и тим именом означена, протумачи као најстарија светитељка овог имена, наиме римска („летња“), требало би да светитељка са северне стране означава епиватску, млађу монахињу истог имена (Параскеву), уз које је обично стајао епитет „Преподобна“. Покушај замагљивања лика ипак није потпуно успео, јер се не чини да је челопечка „друга“ светитељка задобила изглед мушкарца. На портретима старих монаха дуга брада редовно оставља видљива само уста, док је на њеном доњи део лица, односно сама брада испод усана, остао непокривен. Чини се, такође, да је том приликом могао бити уклоњен и натпис од кога се данас не могу распознати никакви трагови.

Двојни (удвојени) портрет Св. Петке-Параскеве у поткуполном простору Челопека – од којих је један, претпоставили смо, ревидиран убрзо по настанку – у новијем раздобљу не би, у суштини, био сасвим непознат нити усамљен случај. Најпоузданији, експлицитан показатељ аналогног поимања и одговарајућег иконографског уобличења јесте поменута икона Петке и Параскеве из Бигорског манастира, при чему зачетници ове идеје сежу у старије раздобље. Два лика ове светитељке у једном храму, једнаких иконографских карактеристика и имена, запажена су у Богородичиној цркви у Драгалевцима код Софије, из 1475. године, тако што је један насликан у наосу, у медаљону друге зоне, а други на северној фасади, у виду попрсја над фигуром монаха Калиста (сл. 10) (Суботић 1980: 118, 127). Две Петкине засебне представе има такође и помињана побушка црква посвећена Св. Петки, током XV столећа живописана у два наврата. Патронка храма је



Црт. 5. Побужје, Црква Св. Петке, представа Св. Петке на јужној фасади (XV век) /према З. Расолкоска Николовска/

овде, већ смо видели, постављена између двојице архијереја и Св. Николе на јужном зиду, по изричитој жељи поручиоца и ктиторовог сина Петка, наиме непосредно уз некадашњи иконостас, а други пут је приказана на јужној фасади цркве која је делимично обухваћена каснијом доградњом, у првој зони (црт. 5) и поред Св. Недеље (?).[25] У овом истом храму, на бочним деловима нове олтарске преграде, налазе се и две засебне иконе Св. Петке и Св. Параскеве. Просторно раздвојене, постављене су једна наспрам друге на бочним страницама иконостаса из 1880. године, а као део низа престоних икона, који – уз уобичајене ликове Богородице, Христа, Јована Крститеља – садржи, уз две Петкине иконе, и икону Св. Николе. Две истоимене светитељке су приказане допојасно. „Св. Петка“, на јужној страни, држи у рукама крст и своју одсечену главу, док „св. преподобна мученица Параскева“, на северној, само је са крстом у руци.[26] За шире разумевање иконографске појаве за нашу тему од непосредног је значаја, најзад, и приказивање Св. Параскеве са медаљоном мртвог Христа у рукама као персонификације Великог петка, што је нарочито често у монументалном сликарству на Кипру почев од срењовизантијског доба (Асину, Калопанајотис, Пелендри и другде), а где су, у манастиру Кикос, чуване њене реликвије.[27] Крајњи домет такве иконографије представља икона ове светитељке касног XV или XVI века из цркве Св. Илије у селу Агридији. На њој Св. Петка/Параскева, поред крста у руци, на грудима има насликан и свој (властити) други допојасни приказ на коме је представљена како држи икону мртвог Христа (Sophocleous 1994: 98, no 42). Два лика светитељке овде су у дословном смислу стопљена у један.

[25] Фреска Св. Петке у наосу данас је заклоњена деловима новијег иконостаса, док је она на јужној фасади доста избледела и са оштећењима на лицу. Слојеве живописа је раздвојила и датовала Расолкоска-Николовска 2004: 486–501, посебно 486, 490, црт. 3, 5.

[26] Нови дрвени иконостас у цркви Св. Петке у Побужју – који својим бочним крилима што се шире према унутрашњости храма прекрива старији живопис, па и лик патронке храма на јужном зиду – колико знам није публикован. На његовим латералним деловима налазе се три иконе међусобно једнаке величине, Св. Параскеве (на северној страни) а Петке и Николе (на јужној), које уједно величином одговарају осталим престоним иконама. О историји ове цркве и њеном старијем зидном сликарству: Расолкоска-Николовска 2004: 483–516. Храм је проширен 1855. године, а нови слој зидног живописа добио је 1873. године: Васиљевић 1930: 413.

[27] Weyl Carr, Nikolaides 2012: 173–174, fig. 5/28, 5/36 (Kalopissi-Verti); Stylianou, Stylianou 1985: 86, 298, 304, 321; за примере од XV до средине XVIII века: Hein, Jakovljević, Kleidt 1998: 85, 89, 185, fig. 68, 73.

У дугој историји култа Св. Петке/Параскеве – изузетно сложеног појмовног схватања, великог поштовања и најчешће међусобно неразлучиве иконографије, она је могла бити протумачена двоструко, као историјски лик засебне хагиографије и као персонификација Христовог страдања. Напоредо са засебним датумима празновања истоимених светитељки различитог географског порекла и периода живота, та гледишта довела су у веома позној византијској уметности, претпостављамо и у Челопеку, до иконографског удвајање ове фигуре.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Божков, Атанас. *Българската историческа живопис*. 2. София: Български художник (Božkov, Atanas. *B'lgarskata istoričeska živopis*. 2. Sofia: B'lgarski hudožnik), 1978.

Bakalova, Elka. "La vie de sainte Parascève de Trnovo dans l'art balkanique du Bas Moyen âge." *Byzantinobulgarica* V (1978): 175–209.

Балабанов, Коста. *Галерија на икони*. Штип: Завод за заштита на споменициите на култура – Народни музеј (Balabanov, Kosta. *Galerija na ikoni*. Štip: Zavod za zaštita na spomenicite na kultura – Narodni muzej), 1988.

Василиев, Асен. *Български възрожденски майстори. Живописци. Резбари. Строители*. София: Наука и изкуство (Vasiliev, Asen. *B'lgarski v'zroždenski majstori. Živopisci. Rezbari. Stroiteli*. Sofia: Nauka i izkustvo), 1965.

Василиев, Асен. *Ермини, технология и иконография*. София: „Септември" (Vasiliev, Asen. *Erminii, tehnologia i ikonografia*. Sofia: „Septemvri"), 1976.

Василиев, Асен. *Български светци в изобразителното изкуство*. София: ДИ „Септември" (Vasiliev, Asen. *Blgarski svetsci v izobrazitelnoto izkustvo*. Sofia: „Septemvri"), 1987.

Васиљевић, Јован Х. *Скопље и његова околина*. Београд: „Св. Сава" (Vasiljević, Jovan H. *Skoplje i njegova okolina*. Beograd: „Sv. Sava"), 1930.

Gabelić, Smiljka. „Ikonostas crkve Sv. Nikole u Čelopeku." *Patrimonium. mk* 11 (2013): 251–266.

Габелић, Смиљка. *Челопек. Црква Светог Николе (XIV и XIX век)*, у штампи (Gabelić, Smiljka. *Čelopek. Crkva Svetog Nikole (XIV i XIX vek)*, u štampi).

Garidis, Miltos, Athanasios Paliouras. *Monasteries of the Island of Ioannina. Paintings*. Ioannina: The Ioannina Island Monasteries, 1993.

Gerov, Georgi. *Icons from Melnik and the Melnik Region*. Sofia: Pensoft and Ars Millenniums MMM, 2007.

Грозданов, Цветан. „Живопис на гробниот параклис на Свети Наум Охридски." у: *Студии за охридскиот живопис*. Скопје: Републички завод за заштита на спомениците на културата (Grozdanov, Cvetan. „Živopis na nadgrobniot paraklis na Sveti Naum Ohridski." u: *Studii za ohridskiot živopis*, Skopje: Republički zavod za zaštita na spomenicite na kulturata), 1990, 159–176.

Давидов, Динко. *Српска графика XVIII века*. Нови Сад: Завод за уџбенике и наставна средства (Davidov, Dinko. *Srpska grafika XVIII veka*. Novi Sad: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva), 1978.

Davidov Temerinski, Aleksandra. *Byzance encore vivante. La palette d'or de Dičo Zograf. Les Icones de l'église cathédrale de Vranje*. Paris–Belgrade: Centre Culturel Yougoslave – Institut pour la protection des monuments historiques de Serbie, 2003.

Детелић, Мирјана. „Света Петка у сивој зони усмене књижевности." у: *Култ светих на Балкану*. Крагујевац: Центар за научна истраживања Српске академије наука и уметности и Универзитета (Detelić, Mirjana. „Sveta Petka u sivoj zoni usmene književnosti." u: *Kult svetih na Balkanu*. Kragujevac: Centar za naučna istraživanja Srpske akademije nauka i umetnosti i Univerziteta), 2001, 123–135.

Ђурић, Војислав Ј., Сима Ћирковић, Војислав Кораћ. *Пећка патријаршија*. Београд: Југословенска ревија; Приштина: Јединство (Đurić, Vojislav J., Sima Ćirković, Vojislav Korać. *Pećka patrijaršija*. Beograd: Jugoslovenska revija; Priština: Jedinstvo), 1990.

Зариħ-Ћировић, Ирена. „Женска припрата Николајевске цркве у Земуну." *Саопштења* (Zarić-Ćirović, Irena. „Ženska priprata Nikolajevske crkve u Zemunu." *Saopštenja*) XLII (2010): 299–318.

Koukiaris, Σιλας. *Ο κυκλος του βιου της αγιας Παρασκευης της Ρωμαιας και της εζ Ικονιου στη χριστιανικη τεχνη*. Αθηναι (Koukiaris, Silas. *The Cycle of Saint Paraskevi the Roman and of Iconium in Christian Art*. Athens), 1994.

Лазарев, Виктор Н. *Русская иконопись от истоков до начала XVI века*. Москва: „Искусство“ (Lazarev, Viktor N. *Russkaya ikonopsi' ot istokov do nachala XVI veka*. Moskva: „Iskusstvo“), 1983.

Мавродинов, Никола. *Изкуството на Българското Възраждане*. София: Наука и изкуство (Mavrodinov, Nikola. *Izkustvoto na B'lgarskoto V'zraždane*. Sofia: Nauka i izkustvo), 1957.

Магловски, Јанко. „О београдском култу свете Петке Српске и манастиру Фенеку.“ *Зборник Народног музеја* (Maglovski, Janko. „O beogradskom kultu svete Petke Srpske i manastiru Feneku“. *Zbornik Narodnog muzeja*) XVIII/2 (2007): 117–150.

Машник, Мирјана М. „Галерија на икони во црквата Св. Кирил и Методиј во Тетово.“ *Патримонијум. мк* 10 (Mašnić, Mirjana M. „Galerija na ikoni vo crkvata Sv. Kiril i Metodij vo Tetovo.“ *Patrimonium. mk* 10) (2012): 317–331.

Медић, Милорад. *Стари сликарски приручници*. II–III. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе (Medić, Milorad. *Stari slikarski priručnici*. II–III. Beograd: Republički zavod za zaštitu spomenika kulture), 2002; 2005.

Миљковић-Пепек, Петар, Антоније Николовски. „Состојбата и валоризацијата на црковните споменици на културата од XIV век до днес на територијата на Собранието на општина Тетово.“ *Културно наследство* (Miljković-Pepek, Petar, Antonije Nikolovski. „Sostojbata i valorizacijata na crkovnite spomenici na kulturata od XIV vek do dnes na teritorijata na Sobranieto na opština Tetovo.“ *Kulturno nasledstvo*) VI (1975): 83–92.

Миљковић-Пепек, Петар. „Преглед на црковните споменици во Тетовска област од XI до XIX век.“ *Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија* (Miljković-Pepek, Petar. „Pregled na crkovnite spomenici vo Tetovska oblast od XI do XIX vek.“ *Spomenici za srednovekovnata i ponovata istorija na Makedonija*) III (1980): 455–476.

Мирковић, Лазар. *Хеортологија*. Београд: Архијерејски синод Српске православне цркве (Mirković, Lazar. *Heortologija*. Beograd: Arhijerejski sinod Srpske pravoslavne crkve), 1961.

Николовски, Антоније. „Григорij Пецанов и другите струмички зографи.“ у: *Студии за доцновизантискиот и период на препородба (XIX век) во уметноста на Македонија*. Скопје: Каламус (Nikolovski, Antonije. „Grigorij Pecanov i drugite strumički zografi.“ u: *Studii za docnovizantiskiot i period na preporodba (XIX vek) vo umetnosta na Makedonija*, Skopje: Kalamus), 2010.

Николовски, Антоније. *Студии за доцновизантискиот и период на препородба (XIX век) во уметноста на Македонија*, Скопје: Каламус (Nikolovski, Antonije. *Studii za docnovizantiskiot i period na preporodba (XIX vek) vo umetnosta na Makedonija*, Skopje: Kalamus), 2010.

Onaš, Konrad. *Ruske ikone*. Beograd: Prosveta, 1967.

Пандурски, Васил. *Паметници на изкуството в Църковния историко-археологически музей, София*. София: Български художник (Pandurski, Vasil. *Pametnici na izkustvoto v C'rkovnia istoriko-arheologičeski muzej Sofia*. Sofia: B'lgarski hudožnik), 1977.

Papageorgiou, Athanasios. *Masterpieces of the Byzantine Art of Cyprus*. Nicosia: Deaparment of Antiquities, 1965.

Попов, Рачко. „Многобројна лица свете Петке Трновске.“ у: *Култ светих на Балкану*. Крагујевац: Центар за научна истраживања Српске академије наука и уметности и Универзитета (Popov, Račko. „Mnogobrojna lica svete Petke Trnovske.“ u: *Kult svetih na Balkanu*. Kragujevac: Centar za naučna istraživanja Srpske akademije nauka i umetnosti i Univerziteta), 2001, 137–148.

Поповић, Даница. *Под окриљем светости. Култ светих владара и реликвија у средњовековној Србији*. Београд: САНУ – Балканолошки институт (Popović, Danica. *Pod okriljem svetosti. Kult svetih vladara i relikvija u srednjovekovnoj Srbiji*. Beograd: SANU – Balkanološki institut), 2006.

Поповска-Коробар, Викторија. *Икони од Музејот на Македонија*. Скопје: Музеј на Македонија (Popovska-Korobar, Viktorija. *Ikoni od Muzejot na Makedonija*. Skopje: Muzej na Makedonija), 2004.

Радовановић, Јанко. „Невесте Христове у живопису Богородице Љевишке у Призрену.“ *Зборник Матице српске за ликовне уметности* (Radovanović, Janko. „Neveste Hristove u živopisu Bogorodice Ljeviške u Prizrenu.“ *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti*) (1979): 115–134.

Расолкоска-Николовска, Загорка. „Ктиторски портрет во сидното сликарство во Македонија.“ у: *Средновековната уметност во Македонија*. Скопје: Центар за културно и духовно наследство Каламус (Rasolkoska-Nikolovska, Zagorka. „Ktitorski portret vo sidnoto slikarstvo vo Makedonija.“ u: *Srednovekovnata umetnost vo Makedonija*. Skopje: Centar za kulturno i duhovno nasledstvo Kalamus), 2004, 291–310.

Расолкоска-Николовска, Загорка. „Црквата Св. Никола во Крупиште.“ у: *Средновековната уметност во Македонија*. Скопје: Центар за културно и духовно наследство Каламус (Rasolkoska-Nikolovska, Zagorka. „Ktitorski portret vo sidnoto slikartvo vo Makedonija.“ u: *Srednovekovnata umetnost vo Makedonija*. Skopje: Centar za kulturno i duhovno nasledstvo Kalamus), 2004, 565–592.

Расолкоска-Николовска, Загорка. „Црквата Света Петка во Побужје.“ у: *Средновековната уметност во Македонија*. Скопје: Центар за културно и духовно наследство Каламус (Rasolkoska-Nikolovska, Zagorka. „Ktitorski portret vo sidnoto slikartvo vo Makedonija.“ u: *Srednovekovnata umetnost vo Makedonija*. Skopje: Centar za kulturno i duhovno nasledstvo Kalamus), 2004, 483–516.

Расолкоска-Николовска, Загорка. *Средновековната уметност во Македонија*. Скопје: Центар за културно и духовно наследство Каламус (Rasolkoska-Nikolovska, Zagorka. *Srednovekovnata umetnost vo Makedonija*. Skopje: Centar za kulturno i duhovno nasledstvo Kalamus), 2004.

Рогов, А. И. „Петка Тырновская в восточнославяанской письменности и искусстве.” у: *Руско-балкански културни връзки през средневековието*. София: БАН Институт за балканистика Л. Живкова, Академия на науките СССР. Институт по славянознание и балканистика (Rogov, A. I. „Petka T'urnovskaya v vostočnoslavianskoi pis'mennosti i iskusstve.“ u: *Rusko-balkanski kulturni vr'zki prez srednevekovieto*. Sofia: BAN Institut za balkanistika L. Živkova, Akademia na naukite SSSR. Institut po slavianoznanie i balkanistika), 1982, 160–181.

Sophocleous, Sophocles. *Icons of Cyprus. 7th–20th Century*. Nicosia: Center of Cultural Heritage. Museum Publications, 1994.

Stylianou, Andreas, Judith A. Stylianou. *The Painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art*. London: Trigraph London for the A. G. Leventis Foundation, 1985.

Суботић, Гојко. *Св. Констан̄тин и Јелена у Охриду*. Београд: Филозофски факултет у Београду – Институт за историју уметности (Subotić, Gojko. *Sv. Konstantin i Jelena u Ohridu*. Beograd: Filozofski fakultet u Beogradu – Institut za istoriju umetnosti), 1971.

Суботић, Гојко. *Охридска сликарска ш̲кола у XV веку*. Београд: Филозофски факултет у Београду – Институт за историју уметности – Завод за заштита на спомениците на културата – Народен музеј Охрид (Subotić, Gojko. *Ohridska slikarska škola u XV veku*. Beograd: Filozofski fakultet u Beogradu – Institut za istoriju umetnosti – Zavod za zaštita na spomenicite na kulturata – Naroden muzej Ohrid), 1980.

Тимотијевић, Мирослав. *Срп̄ско барокно сликарст̄во*. Нови Сад: Матица српска (Timotijević, Miroslav. *Srpsko barokno slikarstvo*. Novi Sad: Matica srpska), 1996.

Тимотијевић, Мирослав. „Од светитеља до историјских хероја. Култ светих Деспота Бранковића у XIX веку.“ у: Детелић, Мирјана (ур.). *Кул̄т свет̄их на Балкану*. II. Крагујевац: Центар за научна истраживања Српске академије наука и уметности и Универзитета (Timotijević, Miroslav. „Od svetitelja do istorijskih heroja. Kult svetih Despota Brankovića u XIX veku.“ u: Detelić, Mirjana (ur.). *Kult svetih na Balkanu*. II. Kragujevac: Centar za naučna istraživanja Srpske akademije nauka i umetnosti i Univerziteta), 2002, 125–135.

Тимотијевић, Мирослав, Ненад Макуљевић и др. *Иконоп̄ис Врањске еп̄архије*. Београд: Филозофски факултет; Врање: Епархија врањске Православне цркве (Timotijević, Miroslav, Nenad Makuljević i dr. *Ikonopis Vranjske eparhije*. Beograd: Filozofski fakultet; Vranje: Eparhija vranjske Pravoslavne crkve), 2005.

Tourta, Anastasia (ed.), *Icons from the Orthodox Communities of Albania. Collection of the National Museum of Medieval Art, Korce*. Thessaloniki: European Centre for Byzantine and Post-Byzantine Monuments, 2006.

Тричковска, Јулија. „Иконописот во Бигорскиот манастир во времето пред обновувањето во 1800 година.“ у: Илиевски, Петар Хр., Крум Томовски, Цветан Грозданов. *Манастир Свети Јован Бигорски*. Скопје: Републички завод за заштита на спомениците на културата – Епархија Дебарско-кичевска (Tričkovska, Julija. „Ikonopisot vo Bigorskio manastir vo vremeto pred obnovuvanjeto vo 1800 godina.“ u: Ilievski, Petar Hr., Krum Tomovski, Cvetan Grozdanov. *Manastir Sveti Jovan Bigorski*. Skopje: Republički zavod za zaštita na spomenicite na kulturata – Eparhija Debarsko-kičevska), 1994, 175–190.

Тричковска, Јулија. „Тематика на живописот на машката трпезарија во манастирот Св. Јован Бигорски.“ у: Илиевски, Петар Хр., Крум Томовски, Цветан Грозданов. *Манастир Свети Јован Бигорски*. Скопје: Републички завод за заштита на спомениците на културата – Епархија Дебарско-кичевска (Tričkovska, Julija. „Tematika na živopisot na maškata trpezarija vo manastirot Sv. Jovan Bigorski.“ u: Ilievski, Petar Hr., Krum Tomovski, Cvetan Grozdanov. *Manastir Sveti Jovan Bigorski*. Skopje: Republički zavod za zaštita na spomenicite na kulturata – Eparhija Debarsko-kičevska), 1994, 141–174.

Ћоровић-Љубинковић, Мирјана. „Архијерејско одејаније непознатог рашког митрополита.“ *Зборник Народног музеја* (Ćorović-Ljubinković, Mirjana. „Arhijerejsko odejanije nepoznatog raškog mitropolita.“ *Zbornik Narodnog muzeja* IV) (1964): 289–306.
Hein, Ewald, Andrija Jakovljević, Brigitte Kleidt. *Cyprus. Byzantine Churches and Monasteries. Mosaics and Frescoes*. Ratingen: Melina Verllag, 1998.
Цветковски, Сашо. *Аврам Дичов*. Струга: НУ Музеј Др. Никола Незлобински (Cvetkovski, Sašo. *Avram Dičov*. Struga: NU Muzej Dr. Nikola Nezlobinski), 2011.
Шево, Љиљана. *Српско зидно сликарство 18. вијека у византијској традицији*. Бања Лука: Art print (Ševo, Ljiljana. *Zidno slikarstvo 18. vijeka u vizantijskoj tradiciji*. Banja Luka, Art Print), 2010.
Walter, Christopher. “The Portrait of Saint Paraskeve.” *ΣΤΕΦΑΝΟΣ. Studia byzantina ac slavica* (1995): 753–757.
Weyl Carr, Annemarie, Andreas Nicolaides (ed.). *Asinou across time. Studies in the architecture and murals of the Panagia Phorbiotissa*. Cyprus, Washington: DO Studies XLIII, 2012.

Smiljka A. Gabelić

SAINT PARASKEVI – DOUBLE PORTRAIT

Summary

Two saints in monastic habits, painted on the sides of the western arch under blind dome, belong to so far unpublished newer layer of painting in the church of St. Nicholas in Čelopek near Tetovo, dated to around 1830 (note 1). St. Petka (St. Paraskevi) holds a cross in one hand, and rosary beads in the other. The other saint, who is without the signature, holds a cross with both hands, and a long white beard can be noticed on her face.

St. Paraskevi from Epivates, known also as Paraskevi of Tirnovo, Paraskevi the Young, Paraskevi the New, Paraskevi the Serbian, Paraskevi of Belgrade, and Paraskevi of the Balkans, is a very much venerated saint in the Balkans (notes 2–4). In hagiographic literature she is typically presented as an example of female hermitage monasticism (note 5). It is assumed that these circumstances caused the displaying of rosary beads in her hand, which is a symbol of pilgrimage. This detail appeared in painting in the 17th century, but has been used more frequently since the mid-18th century on the portraits of laymen and clergy and sometimes some other female saints, and especially often on the figures of holy hermit monks (notes 9–14). Along with the usual cross and, very often, rosary beads (note 7), St. Petka can also hold some other attributes in her hands (notes 17–19). She is usually depicted beside St. Nedelja, Marina, Angelina or other female saints, making it difficult to identify the “other” saint from Čelopek (notes 20-26).

In the post-Byzantine fresco painting St. Petka is depicted nearer the altar (Matka, Velestovo) – (notes 27–29). Particularly suggestive are monuments in which she is shown twice – Dragalevci, 1475 (fig. 10), the frescoes from the 15th century and unpublished icons of the iconostasis from 1880 in the temple of St. Petka in Pobužje (fig. 4–5) and, in particular, a double icon of St. Paraskevi and St. Petka from the Monastery of St. Jovan Bigorski, dated to the second half of the 18th century (fig. 9). The knowledge that in the rich iconography of St. Petka exists, in recent period, her composite, double portrait allows us to conclude that in Čelopek precisely that variant was applied. Therefore, the problem of beard on the face of the “other” Čelopek saint is considered from this aspect. It seems that, in fact, the double image, the second figure of St. Petka – Paraskevi, a saint of Rome and Epivates, was not appropriate for some reason and that the painter, shortly after the creation of this figure, added a long beard to the figure, by the order of the customer, actually to cover it up. The reasons must have been ideological in nature.

Уредништво је рад примило 16. X 2015. и одобрило га за штампу 2. II 2016.

UDC 726.54(497.11)
726.54(=163.41)"12"

ИВАН Д. СТЕВОВИЋ
Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

Прве српске епископске цркве. Запажања о историји и архитектури**

САЖЕТАК: Рад је посвећен упоредном разматрању историјских околности и архитектонских остварења који су обележили период након што је српска црква стекла статус архиепископије. На основу података из писаних извора и претходних анализа градитељских својстава храмова који су у годинама после 1220. постали седишта појединих епископија, уочено је да је овај посебно важан чин пратила и својеврсна реартикулација старије српске прошлости, програмски спроведена путем образовања нове сакралне мапе на простору Србије. Био је то процес који је за циљ имао како афирмацију новоуспостављеног статуса црквене организације у екуменским оквирима, тако и дефинитивно устоличење власти искључиво непосредних наследника Стефана Немање.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: средњи век, српска црква, Свети Сава, аутокефалност, епископске цркве, архитектура, епархија.

Колико год да су освећење Спасове цркве у Жичи и хиротонија првих епископа били догађаји од неупоредивог значаја за целокупно устројство средњовековне Србије, конституисање српске аутокефалне цркве несумњиво је представљало процес дужег трајања, чије су претпоставке постепено стваране у околностима које су претходиле и следиле чину из 1220. године (Радојчић 1938; Ћирковић 1969: 35–51 [= Ћирковић 1997: 197–213]; Калић 1979: 27–52 [= Калић 2006: 113–152]; 2009: 129–137; Богдановић 1981: 315–327; Јанковић 1985: 17–60; Благојевић 2011: 159–180; Коматина 2013: 221–272; Чанак-Медић, Поповић, Војводић 2014: 21–82). Стицање црквене независности у доба након првог пада Цариграда спадало је у ред најважнијих државних питања. Његово решавање, самим тим, имало је вишеструке стратуме, неминовно резултирајући како суштинским променама према окружењу, првенствено у односу са ромејском црквеном организацијом

* istevovi@f.bg.ac.rs
** Рад је произишао из истраживања у оквиру пројеката *Српска средњовековна уметност и њен европски контекст* (бр. 177036) и *Хришћанска култура на Балкану у средњем веку: Византијско царство, Срби и Бугари од IX до XV века* (бр. 177015) Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

односно Охридском архиепископијом (Ферјанчић, Максимовић 1998: 13–26; Ћирковић 1998: 27–37; Maksimović 2005: 269–282; 2011: 121–132; Станковић 2012: 111–118), тако и значајним преструктурирањем дотадашњег унутрашњег политичко-религиозног и друштвеног уређења, установљавањем нових односа и нове равнотеже између цркве и носилаца највише државне власти (Благојевић 2011: 146–158, 166–171, 181–189). Појава нове институције, неприкосновене по својој природи, управо је њима, на идеалном плану, дала прерогативе ауторитета чија је специфична тежина умела озбиљно да варира у турбулентним приликама с краја XII и почетком XIII века (Ћирковић 1981: 263–272; Благојевић 2011: 141–145).[1] Заузврат, српска црква која више није имала само недугу прошлост утемељену на деловању и култу Светог Симеона (Калић 1981: 251–262; Марјановић-Душанић 1997: 100–117; Ферјанчић 2000: 31–46; Поповић 2006: 41–74; Благојевић 2011: 104–140; Чанак-Медић, Поповић, Војводић 2014: 13–20) већ и признање у ширим оквирима источнохришћанског света, с правом је своју позицију тражила и у поретку амбијента чијем је изнова уређеном идентитету пресудно била допринела. Његова се физиономија, у релацији са хришћанским екуменским устројством, више није могла искључиво ослањати на повремене коалиције политичких првака са василевсом или охридским поглаваром (Калић 2006б: 197–208; Пириватрић 2011а: 89–118; Стевовић 2011: 73–92), на савезе са лојалним византијским прелатима (Калић 1990: 21–30 [= Калић 2006: 173–184]; 2009: 129–137; Благојевић 2011: 129–136), или на политички инициране па следствено томе перманентно неизвесне односе са католичким средиштима у Приморју или на дунавским странама (Бубало 2011: 79–94; Коматина 2013: 221–271; Стевовић 2014: 45–58). Јасно распознатљив профил архиепископије инхерентно је захтевао деликатно и практичном искуству примерено деловање на преуређењу дотадашње српске сакралне мапе, што је подразумевало како њену појаву на новијим култним местима тако и утискивање печата институције на старим. И у једном и у другом случају архитектура је, као најексплицитније отелотворење категорије поретка, имала пресудну улогу у постепеној афирмацији овог процеса.

Продубљенији увид у водећа начела српског црквенополитичког усмерења у доба конституисања аутокефалности, у чијим је стратумима у више наврата препозната својеврсна обнова односно „рестаурација праоснова“ ранохришћанских аксиома (Богдановић 1988: 5–29 [= Богдановић 1997: 98–127, посебно 111]), води констатацији да само привидно зачуђујуће делује околност што је од Жиче, са изузетком пећких Св. Апостола и можда још само једног или два од укупно десет епископских храмова, до изградње прве праве српске „монументалне“ катедрале, Цркве Св. Ахилија у Ариљу, протекло више од пет деценија. Другим речима, сасвим у складу са општијим судовима Сергеја Троицког и Димитрија Богдановића,[2] архитектонска „монументалност“ сакралног здања током XIII века свакако није представљала оруђе којим је архиепископија остваривала своје

[1] Историографија посвећена различитим проблемима формативног раздобља државе Немањића и стицања црквене независности изузетно је обимна. Стога је приликом навођења у тексту морао бити начињен избор најважнијих дела, у којима се по правилу налази и одговарајућа, додатна старија литература.

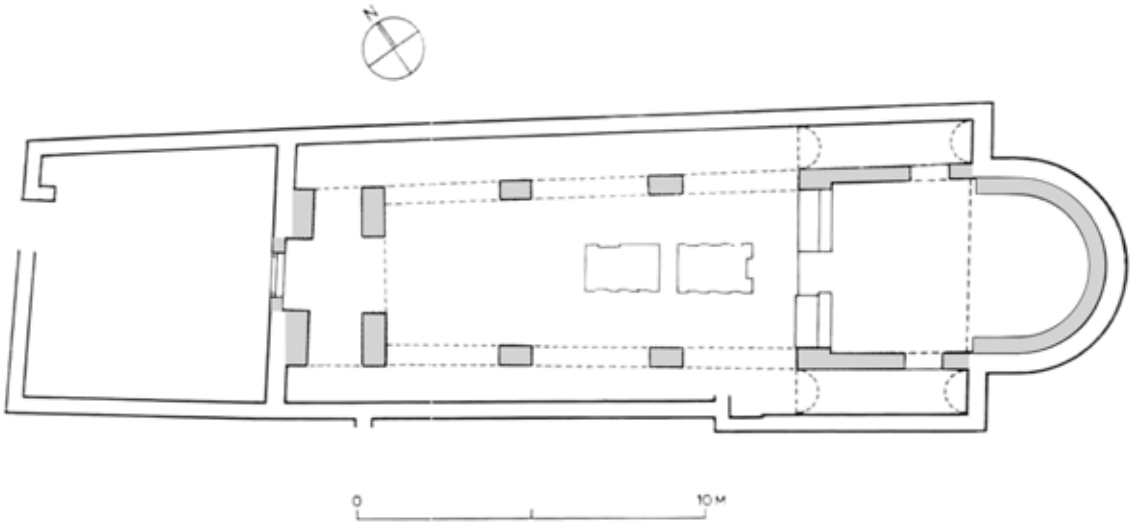
[2] У наведеној, изузетно важној студији Д. Богдановића, која је са методолошког становишта свакако остала недовољно искоришћена у каснијој историографији, наведен је и низ написа С. Троицког у којима су претходно изнети слични закључци. Импликације Савиног програмског опредељења ка оживљавању ранохришћанских идеја у архитектури, односно оновременог поимања концепције простора средишта српске архиепископије, изнете су у раду: Стевовић 2014: 45–58.

циљеве. Они су превасходно бивали постизани апропријацијом традиционалних светилишта и превођењем њихових посебних семантичких/сакралних садржаја у нови координатни систем, сагласан са полугама српске политичке власти али не безрезервно и са свим српским политичким првацима. То је разлог због којег се архитектура епископских цркава најпре мора сагледати из перспективе релације са њиховим ктиторима припадницима самог врха друштвене лествице *претходног* раздобља.

Иако су рекапитулација археолошко-конзерваторских открића, као и истраживања архитектуре, својевремено указали на постојање појединих програмских обележја својствених првим српским епископским катедрама или већини њих, међу којима су најважнија она да су биле образоване на старијим култним местима и, поглавито, у оквиру манастирских комплекса (Popović 2002: 171–184), у разматрању архитектуре као особеног огледала историје ниједно од ових својстава не треба посматрати линеарно, односно изван сасвим одређених, посебних околности које су их предодредиле. Континуитет је, наиме, од области до области, начелно имао различите појавне облике који су, следствено приликама, иза себе оставили и различит обим градитељске делатности (Шупут 1997: 155–162). Судећи према расположивим знањима, што значи с примереном резервом, стоно место Рашке епископије у тренутку њеног званичног преласка у српске руке није било подвргнуто никаквим подухватима ове врсте (Поповић 2000: 209–232; Popović 2002: 175–176). У седиштима преостале две дијецезе издвојене од Охрида, Призренске (Ненадовић 1963: 51) и Липљанске, били су предузети само невелики архитектонски захвати, у случају ове потоње толико скромни да на том месту има основа питању је ли минијатурна једнобродна црква откривена у супструктури Грачанице (Мијовић 1978: 134–138; Ћурчић 1988: 43) уистину представљала њену катедралу, или је први тамошњи српски епископ ипак столовао у неком другом храму у близини античке Улпијане (Шпехар 2013: 144–147).[3] Још мање је података који би поузданије осветлили историјски контекст настанка цркава две приморске дијецезе (Кораћ 1998: 85–92; Popović 2002: 172–174). Реконструисана само на основу трагова зида апсиде образоване у источном делу старије базилике, Зетска катедрала (Кораћ 2002: 135–170) услед помањкања извора и материјалних остатака није могла бити довољно истражена (Калић 1979: 27–52 [= Калић 2006: 113–152]; Јанковић 1985: 163–170; 2007: 96–104; Кораћ 2002: 135–170, посебно 143–144; Црнчевић 2013: 153–171; Marasović 2013: 407–412; Митровић 2013: 239–248; Коматина 2013: 167–202), али је наглашено да је њено образовање стајало у вези не само са византијском управом над градом до Немањиног времена, већ и са чињеницом да је ареал Превлаке, односно област Грбља, простор који је дуго унатраг интензивно био насељен православним монасима и становништвом (Кораћ 1998: 88; 2002: 135–170).[4] С друге стране, Хумска епископија

[3] Током 2015. г. у археолошким истраживањима која се спроводе под руководством Универзитета „Мимар Синан“ из Истанбула на простору Улпијане откривен је нови велики комплекс базилике са крстионицом и остацима мозаика. Сумарни подаци доступни су на адреси http://www.radiokim.net/vesti/kultura/ulpijana-otkriveni-mozaici-u-crkvi-iz-4-veka.html (прегледано 12. 02. 2016. г.). У случају липљанске катедрале додатна недоумица произлази из чињенице да споменута црквица по свој прилици није имала функцију катедре претходног, византијског епископа.

[4] Када је реч о Превлаци, мора се имати у виду чињеница да је рад публикован 2002. настао на основу теренских бележака и скица добијених током истраживања 1956–1957. г. Од тада до данас археолошка ситуација на Превлаци показала се неупоредиво сложенијом и компликованијом: на локалитету који још увек није до краја просторно дефинисан, поуздано је идентификовано најмање пет културних слојева. Ова и сличне појединости

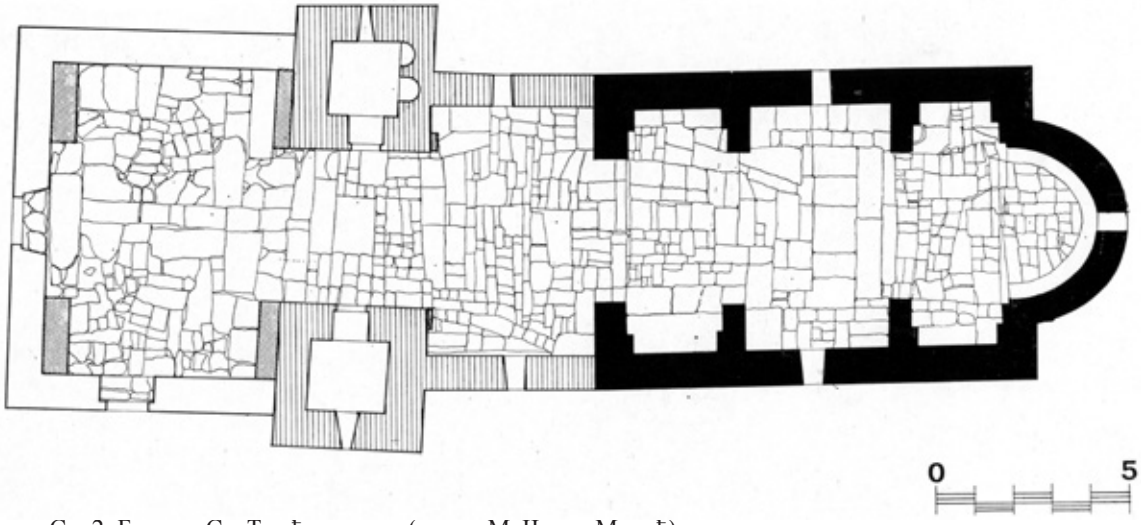


Сл. 1. Стон, Св. Марија на Горици (данас Св. Магдалена/„Мандаљена“), основа са обележеним накнадним средњовековним доградњама (према И. Фисковићу, цртеж арх. Г. Толић)

остала је загонетна чак и када је реч о локацији њеног сакралног средишта, особито ако се у виду има околност да је историографија, деценијама га углавном препознајући у храму Богородице од Лужина (Кораћ 1965: 52–57; 1998: 85–92), превидела чињеницу да су на касноантичкој или раносредњовековној Цркви Св. Марије на Горици код Стона (данас Св. Магдалена/„Мандаљена“), пре око тридесет година констатоване средњовековне адаптације очитоване узиђивањем полукружне конструкције у старији олтарски простор и образовањем куле звоника на западном прочељу (сл. 1) (Fisković 1988: 197–198; Regan 2006: 759–761). Биле су то интервенције које су и на неким другим старијим споменицима представљале својеврсне градитељске симболе њихове нове, катедралне намене. Са изузетком вести да се Стон неколико деценија раније налазио под влашћу кнеза Мирослава, односно да је и Сава у једном тренутку управљао Хумом (Мишић 1996: 48–51; Калић 2001: 189–197 [= Калић 2006: 217–224]), што су могли бити додатни подстицаји оснивању епископије, ктитори првих катедрала подигнутих или адаптираних на граничним областима Србије било према Византији било према католичким центрима у Поморју, нису познати. Самим тим не постоје ни подробнији подаци о практичним видовима устројства и, у

свакако се морају имати у виду приликом будућих проучавања како Превлаке тако и свих других сакралних средишта на јужном делу источне јадранске обале. Истраживања су настављена тек током деведесетих година прошлог столећа. За податке о Превлаци захвалност изражавам колегама археолозима Милету Баковићу и мр Младену Загарчанину.

Неопходно је такође напоменути да се у столећима пре настанка катедре Зетске епископије на овом простору тешко може говорити о дистинкцији популације на „православну“ и „католичку“ у најстриктнијем значењу ових одредница. У региону вишевековног преплитања и прожимања политичких интереса Запада, Цариграда, Нормана па чак и Арабљана са Сицилије и из Барија, једнако као и римске и цариградске цркве, разноврсни утицаји створили су особен синкретички религиозни и културни амбијент, како и сам Војислав Кораћ наводи, сасвим сличан јужноиталијанском, који се може пратити од раног до позног средњовековног раздобља. Уп. Ђурић 1996: 9–54; 1997: 255–267; Стевовић 1998–1999: 23–32.



Сл. 2. Беране, Св. Ђорђе, основа (према М. Чанак Медић)

Сл. 3. Беране, Св. Ђорђе, изглед са југозападне стране (фотографија у јавној употреби)

овим случајевима, суживота прелата и следбеника српске цркве са суседима. Садржајнији, мада често не мање загонетни, подаци очували су се у изворима о преосталим епископским храмовима архиепископије, средиштима епископија образованих уз Рашку на матичним српским просторима. Заједно са резултатима истраживања њихових градитељских организама, они понегде засигурно а понегде хипотетично, творе документованију представу о разноликим променама које су, испољене архитектуром, у религиозно-политичком амбијенту уследиле након прокламације самосталне цркве.

Прворазредно илустративан пример начина на који је архиепископија потезима из домена хијерархијског устројства, који су нужно повлачили градитељске интервенције, деловала на рекреирању претходне српске историје у сврху истицања нове и непоречиве симфоније црквене и државне власти, или прецизније искључиве власти Стефана Првовенчаног и његових наследника, остао је сачуван у етапама настанка храма Св. Ђорђа у Будимљи (сл. 2–3). Дуго времена

преовлађујуће мишљење да је реч о задужбини Стефана Првослава у скорашњој историографији с пуно разлога потиснуто је у корист претпоставке да је први ктитор цркве заправо био његов отац, Немањин брат Тихомир (Пириватриħ 2011б: 53–67). О времену подизања најстаријег слоја цркве нема изворних података, али се о том питању сада утемељено може размишљати на основу резултата произишлих из подробне анализе познате епизоде Немањиног церемонијалног сусрета са Манојлом Комнином, којима је показано да су том чину заправо морала присуствовати сва четири брата, а да је царско даривање између осталог подразумевало и обнову односно „подизање задужбина, снабдевање истих типиком и имањима, издавање одговарајућих исправа“, што су све била „царска тј. владарска права једног удеоног господара“ (Пириватриħ 2011а: 101). Ако су она припала најмлађем брату, свакако су их понели и његови старији сродници, а поготово онај коме је недуго након овог догађаја по начелу сениората закратко припао српски престо. Сусрет византијског василевса и српских великаша оквирно је датован око 1163. г. (Калиħ 2007: 204; Пириватриħ 2011а: 110), а додатну потпору не само овом датуму већ и тренутном градитељском замаху који су сва четворица предузела, недавно је пружило и ново читање натписа у лунети Мирослављеве цркве Св. Петра у Бијелом Пољу, на основу којег је установљено да је она била изграђена до 1161–62. године (Марковиħ 2012: 21–46). Наведеним подацима чини се да је дефинитивно отклоњена могућност сумње у то да је и Тихомир у исто време приступио подизању једнобродног здања са куполом. Кратки прекид који је констатован између изградње главног дела цркве и припрате са две бочне куле (Чанак-Медиħ 1989: 88; 2011: 109–123, посебно 110) чини се да није тешко објаснити – тако устројено западно постројење највероватније је, као обележје врховне власти, било призидано након што је Тихомиру званично било признато достојанство великог жупана. У потоњим збивањима, на која нема потребе детаљније подсећати, за ову прилику значајно је нагласити да је након окончања сукоба Немања наставио да сарађује с преживелом браћом (Калиħ 1981: 251–262). Белешка из Доментијановог *Житија Светог Симеона*, у којој је наведено да се преживели са Пантина, „бивши побеђени, и сами међу собом учинивши борбу, са стидом и безделни будући враћаху се свако својој кући” (1988: 252), врло вероватно се односила и на Тихомировог сина. У сваком случају, након смрти Стефана Првослава уследила је нова градитељска етапа, по свом карактеру јединствена спрам свих других храмова који су до тада имали истоветно решена прочеља (Ђурђеви ступови, Св. Петар у Бијелом Пољу, Моравски Градац) (Чанак-Медиħ, Бошковиħ 1986; Чанак-Медиħ 1989). У њој је постројење са две куле замењено једном, без сумње по узору на Жичу, а храм је постао седиште епископа (Радујко 2011). Сахрана Стефана Првослава у репрезентативном аркосолијуму и оснивање Будимљанске епископије у Св. Ђорђу били су одраз настојања на брисању законопреступних братских размирица из агенде оне српске прошлости чији су потомци још увек били живи, али и чин којим је тамошњи епископ истовремено постао и будни надзиратељ прилика у језгру опозиције родоначелнику актуалне власти.

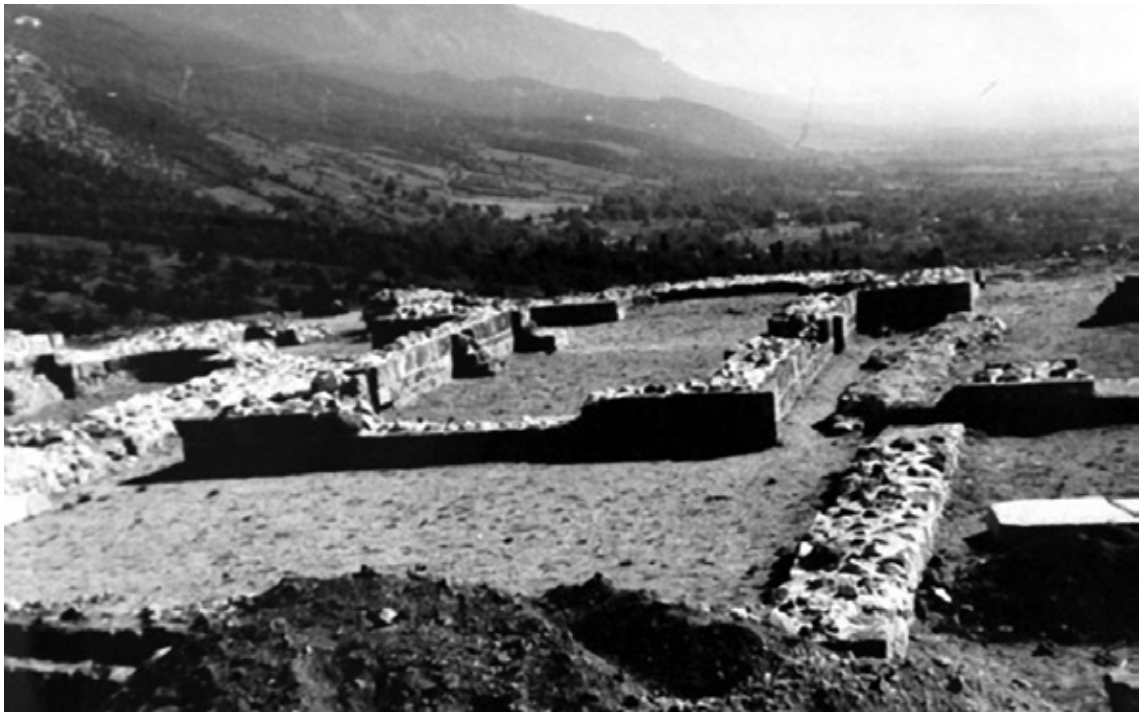
Слично се, како изгледа, поступало и са владарским светилиштима, у архитектонском смислу активним и непосредно пре проглашења аутокефалности, која су међутим, према изворима, била повод сукобима из Немањиног доба. Реч је, у првом реду, о Цркви Св. Николе код Куршумлије, уз чију је западну фасаду по свој прилици током друге

Сл. 4. Топлица, Куршумлија, Св. Никола, изглед са јужне стране (фотографија И. Стевовић)

деценије XIII века Стефан Првовенчани такође доградио две куле, као обележје континуитета власти и сопствене супремације стечене вољом оца (сл. 4) (Стевовић 2011: 73–92). Ипак, храм је без икаквих потоњих градитељских интервенција промовисан у седиште топличких епископа. Тиме је смисаоно тежиште овог сакралног места недуге традиције, заједно са начином на које је описано у *Житију Светог Симеона* Стефана Првовенчаног (1988: 66–68) и нарочито Доментијана (1988: 241–243), из домена неку деценију старијих политичких збивања с намером преведено у оквире регистра више, сакралне историје. Јер чак и ако се по страни остави јака традиција о Св. Николи као првом замишљеном маузолеју Стефановог оца (Шупут 2000: 171–180, посебно 177; Mihaljević 2010: 112–124), његова архитектонска својства с правом су формирала став да је храм представљао својеврсни Манојлов поклон Немањи (Седов 2009: 40), поклон више у односу на права дата његовој браћи, стечен било посредовањем охридског архиепископа Адријана Комнина, било неким другим путем. То не би било неуобичајено ако се у виду има околност да је Цариград Немању препознавао као свог намесника у Србији (Максимовић 2000: 61; Пириватриć 2011a: 110–113), а тај ракурс ромејски двор свакако није био стекао на основу једног искуства (Калић 2007: 204–207). Али, градитељски дар такве специфичне тежине ван сваке сумње морао се налазити изван, или прецизније, изнад номенклатуре како црквене

организације на тлу Србије, чији се обриси тешко распознају у раздобљу настанка храма Св. Николе, тако и ван њених друштвених, превасходно економских релација и унутрашњег односа снага, што је највероватније и довело до потоњих догађаја. Речју, манастир Св. Николе иницијално је по свему судећи припадао категорији оних светилишта византијских савезника која су на одређени начин стајала у најтешњој вези са институцијом самог василевса – њихов досије сабрао је Владимир Седов (2009: 40–42), а Спирос Тројанос управо их је међу манастирима XII века недавно препознао обједињене епитетом *василикес* (Troianos 2012: 173), у погледу ктиторских ингеренција значајно привилегованије од знатно чешћих монашких обитељи ставропигијалног ранга. О таквом првобитном статусу Немањине задужбине на први поглед сведочило би и сразмерно високо треће место које је игуману Св. Николе припадало при избору студеничког старешине. Но чини се ипак да је већ тада, у годинама с почетка XIII столећа, његова хијерархијска позиција заправо указивала на то да је на законопреступном унутарпородичном сукобу саздан ауторитет манастира постепено тонуо у други план – на челу споменуте листе достојанственика били су игумани Ђурђевих ступова у Расу и Страцимирове Богородичине цркве (Петровић 1998: 48–49). За разлику од храма Св. Николе, ова потоња је међу краљевским храмовима поново забележена и у тексту друге жичке повеље (Стефан Првовенчани 1988: 112), што је поуздани показатељ да се већ одраније налазила у рукама највише државне власти, у које је највероватније и доспела управо „разменом“ за другу Немањину топличку цркву.[5] Укратко, *да се хтело* да Св. Никола настави да живи на традицији на коју је Стефан Првовенчани, практично упоредо са подизањем Жиче, подсећао својом доградњом, седиште Топличке епископије без данас уочљивих тешкоћа могла је постати недалека стара и угледна базилика Св. Прокопија у Прокупљу (Милошевић, Ђуриć 1987: 83–109). Но Савин приступ тековинама прошлости средине која се током две генерације исцрпљивала унутрашњим сукобима био је далеко изнијансиранији. Нови поредак утемељен на аутокефалној цркви настојао је да и на овај начин у држави успостави мир на који поновно експонирање Св. Николе у рангу владарских манастира свакако не би асоцирало. Коначно, упркос скромном фонду вести и недовољно јасној стратиграфији архитектуре, који допуштају сасвим уздржано тумачење, није искључено да је сличним путем дошло и до тога да и Студеница Хвостанска постане катедрала. И ту се одраније такође налазила рановизантијска базилика, но сакрални ауторитет места чини се да је пре почивао на оном слоју који је постојао у тренутку обреда преноса Симеонових моштију из Хиландара (Кораћ 1976; Чанак-Медић 1995: 183–196). Иако најстриктније узев у изворима нема податка који би недвосмислено сведочио у прилог томе да се чин светитељевог адвентуса у српску земљу догодио управо у овом манастиру (Поповић 2006: 233–253, посебно 237), транслација је представљала пут ка помирењу Савине браће, међу којом је старији неколико година владао не само Хвосном већ и добрим делом српских земаља у целини (Томовић 1997: 26; Бубало 2011: 79–93). Стога је тешко помислити да иза себе није оставио властиту задужбину. У прилог Вукановој улози у једном од, како изгледа, више градитељских захвата изведених пре образовања седишта епископије (Кораћ 1976: 19–31, посебно

[5] У прилог оваквом поретку збивања највећу потврду представља околност да кнез Страцимир, према досадашњим знањима, није имао потомака који би, попут Стефана Првослава, наследили његов храм. О личности Страцимира вид. Калић 1993: 47–56 [= 2006: 197–206].

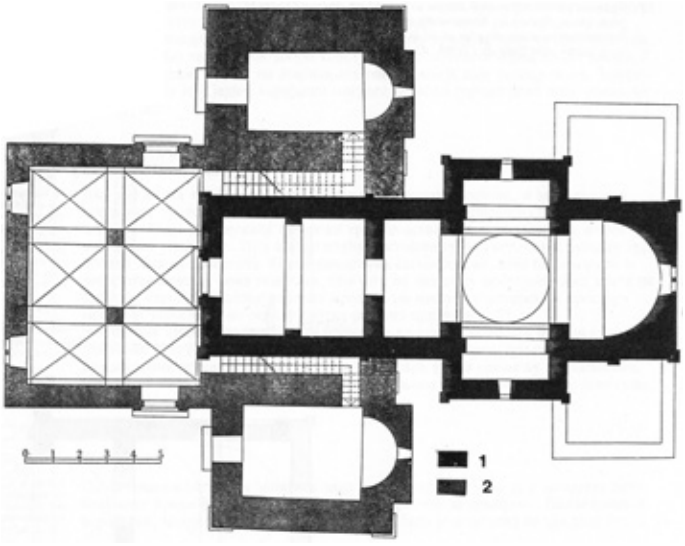


Сл. 5. Студеница Хвостанска, остаци комплекса након конзервације (фотографија у јавној употреби)

21–27, 126 и цртеж 62), могли би да сведоче поједини налази и остаци њених облика и начина зидања,[6] начелно сродни градитељској пракси мајстора који су потицали са јужног дела источне јадранске обале, можда из Котора у којем је Вукан неко време био признаван за краља. Без обзира на околности које су крајем XII и током првих година XIII века Србију учиниле поприштем сукоба Немањиних наследника, измирење је по свој прилици било искрено а Вуканова потоња лојалност недвосмислено потврђена његовим учешћем у осликавању Студенице и, готово извесно, сахраном непосредно уз саркофаг светог родоначелника династије (Поповић 1992: 44–46). Две бочне куле, које би требало да потичу из времена након проглашења архиепископије (Кораћ 1976: 109–126; Чанак-Медић 1995: 190–191), могле су, уколико је та стратиграфска ситуација уистину правилно протумачена (сл. 5–6),[7] представљати топличком решењу истоветан симбол некадашњег

[6] У крајње компликованој стратиграфији Студенице Хвостанске на коју се наишло током систематских истраживања 1965–1970. г., међу открићима која сугеришу поступно образовање каснијег епископског храма издвајају се зидана гробница у углу између јужног крака трансепта и јужног зида наоса, једновремена и „вероватно припремљена за гроб личности која је била у некој вези са подизањем цркве“, северна црква у оквиру комплекса за коју је претпостављено да је била обновљена и активна у време оснивања Охридске архиепископије, чињеница да су обе бочне капеле заједно са спољном припратом засигурно накнадно дозидане на неуобичајеном растојању од западог дела главног средњовековног храма, као и у српској градитељској пракси непознат а у приморској веома чест споља правоугаони а изнутра полукружни облик апсиде.

[7] Имајући у виду археолошку ситуацију Студенице Хвостанске, неопходно је нагласити да би, према својевременим истраживањима, она била једина српска епископска црква којој су *после* стицања аутокефалности



Сл. 6. Студеница Хвостанска, основа (према В. Корађу/ М. Чанак Медић)

владарског патроната над манастиром, симбол на који они који нису били директни Немањини потомци, попут Стефана Првослава, нису имали право.

Сагледан из угла сакралне архитектуре у ужем смислу, досије расположивих знања о првим српским епископским храмовима додатно проширује на почетку наведен закључак о њиховој градитељској природи констатацијом да стицање аутокефалности често ни у појединостима није било праћено подухватима обимнијих размера, до мере да у Топличкој, Дабарској, Хвостанској и Моравичкој столици нису откривени чак ни трагови каменог мобилијара одговарајућег њиховој функцији (Пејић 2006: 131–132). Комплексни просторни ансамбл Жиче у крупним плановима свој израженији одраз добио је, верујући историографији, само у Зетској и Хвостанској катедрали, али упутно је још једном нагласити да су то били вишеслојни, у потпуности порушени, па стога и крајње хипотетично реконструисани споменици. С друге стране, маркантни и симболиком прожети појединачни архитектонски мотиви српске Велике цркве, попут куле на западном прочељу чије порекло, упоредо са програмом живописа уз камено сапрестоље (Радујко 2002–2003: 93–118), по свој прилици треба тражити у крсташким обновама највећих светилишта Јерусалима односно у српском повезивању са апостолском традицијом града,[8] поуздано се за сада могу препознати још само у Будимљи, а вероватно у Хуму. Изузимајући од Охрида преузета средишта, култна места уистину дугог трајања преведена су у катедре у Моравичкој (Благојевић 1996: 13–24) и вероватно у Дабарској епископији. Идентификовани остаци прве, у оквиру којих је препозната посебна сепулкрална одаја намењена поштовању култа Св. Ахилија (Чанак-Медић 2002: 65–73), морфолошки

призидане две бочне куле. Таква хронологија градитељских подухвата на храму стога се мора прихватити с великом опрезношћу. За жаљење је што се она на терену више ни на који начин не може проверити. Из описаног историјског контекста као знатно логичније следило би да су куле, као обележје првобитно владарске задужбине, у неком виду постојале и пре 1220. године, а да су потом, евентуално, биле само обновљене.

[8] Проблематика односа Жиче и светилишта на Сиону као идејног симбола целокупног Јерусалима више пута је разматрана у историографији, са закључцима оквирно изложеним у најновијој монографији о манастиру, уп. Чанак-Медић, Поповић, Војводић 2014: 74–76 (са старијом литературом). Извесно је да тема није исцрпљена, односно да се и даље може истраживати како са аспекта подражавања физичких структура грађевине које су имале функцију евокације „Мајке цркава“, тако и из угла концепта „преношења светости“, феномена који у средњем веку чине јединствену смисаону целину (стр. 76). Будући да је реч о посебно сложеној теми, овде је могуће навести још само додатну релевантну литературу, cf. Meyer 2009: 7–22; Ćurčić 2009: 1–38; Ердељан 2013.

и функционално могли би се повезати са сличном просторном структуром и позицијом гробнице сачуване у јужном одељењу Св. Романа код Ђуниса, неистраженог старог светилишта чији су узори препознати у охридским црквама X–XI столећа. С друге стране, проучавања архитектуре најстаријег слоја дабарске катедрале презентована пре неколико година (Пејић 2009: 15–40), покрећу читав низ нових питања и недоумица који захтева даља преиспитивања. Насупрот њима, Будимљански, вероватно Хвостански а извесно и Топлички храм, свој ауторитет темељили су на збивањима тек коју деценију старијим од тренутка оснивања архиепископије – њихов сакрални континуитет у својем је идејном нуклеусу почивао на негацији или афирмисању унутардинастичког континуитета.

Па ипак, фонд утврђених података о архитектонском замаху који је уследио непосредно након 1220. истовремено открива и размере непознаница пред којима се налазимо, будући да Доментијанове речи „да је Сава у свима изабраним местима утврђивао старе и заснивао нове цркве, а тамо где није то стигао подизао је крст ради прослављања имена Божијег“ (Доментијан 1988: 124; Чанак-Медић, Поповић, Војводић 2014: 24), допуњене Теодосијевим наводом о малим и великим, каменим и дрвеним црквама којима је први српски архиепископ заједно са својим изабраницима био ктитор (Теодосије 1988: 173; Чанак-Медић, Поповић, Војводић 2014: 24), свакако нису представљале само реторичке исказе примерене његовом достојанству. У сваком погледу, а нарочито путем подизања сакралних здања и обележавања светих места, ширење православља у средини оптерећеној бременом јереси чинило је истинску програмску окосницу Савиног, али и свег потњег деловања Архиепископије. Стога се од класичних радова Радослава Грујића (1923; 1932: 93–164) до најновијих истраживања Станоја Бојанина (2004: 246–279; 2005: 1–233; 2013: 1013–1024), Марије Копривице (2012) и Иване Коматине (2013: 221–271), *ūрак-ūични* видови образовања и испољавања унутрашње хијерархије, структуре и свакодневног сакралног/просторног понашања у ареалу парохије као категорије, појављују као тематски оквир од посебног значаја за истинско разумевање живота српске црквене организације, па самим тим и перцепције и практичног односа спрам локалних или свима познатих култних средишта збирно споменутих у делима средњовековних писаца. Истовремено, и једнако значајно у оквирима овог ракурса проучавања, иако је ту тему у домаћој историографији одавно отворио Светозар Радојчић (2008: 5–12),[9] дуго је било потребно да разматрање *идеје* града и његовог сакралног окружења, било да је реч о секуларном урбаном средишту или о манастиру, у домаћој историографији недавно добије нови замах (Калић 2013: 436–448) и дâ тренутни подстицај за даља разматрања. Поуздан ослонац свакако им се може наћи у начину на који се истоветним феноменима приступило у „правој“ византолошкој историографији (Kourelis 2003; Kalopissi-Verti 2007: 333–340; 2012: 125–140; Gerstel, Talbot 2008: 79–100; Gerstel 2013: 335–370; 2015), а треба приметити и да ново читање појединих помало заборављених домашаја домаће научне делатности тек из ове перспективе рефлектује свој пуни потенцијал (Петровић, Влаховић 1984; Ерцеговић-Павловић, Костић 1988; Ердељан 1996; Милошевић 1997; Мишић 2007: 297–302). Речју, компаративно проучавање свих видова друштвених интеракција форми-

[9] Наведени напис Светозара Радојчића настао је почетком седамдесетих година прошлог столећа. Стицајем околности у писаном виду остао је непознат научној јавности све до 2008. г.

раних унутар концентричних кругова просторних јединица у чијим су се средиштима налазиле епископске, парохијске или старе сеоске цркве, што уз нову анализу археолошког и историјскоуметничког материјала значи и истраживање топономастике, микротопографије и комуникација, култова и свих места практичног испољавања вере, неминовно се намеће као задатак будућности. Рад на том пољу пружиће далеко документованију слику о аутентичном контексту читавог једног хоризонта архитектуре о којем још увек знамо изузетно мало, а који је Савину просветитељску мисију у великој мери превео у реалност потоњих времена средњовековне Србије.

ЛИТЕРАТУРА

Благојевић, Милош. „Жупа Моравица и земље Моравице.“ у: Пејић, Светлана, Радојка Зарић (ур.). *Свети Ахилије у Ариљу. Историја, уметност*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе (Blagojević, Miloš. “Joupa de Moravica et pays de Moravice.” in: Pejić, Svetlana, Radojka Zarić (ur.). *Sveti Ahilije u Arilju. Istorija, umetnost*. Beograd: Republički zavod za zaštitu spomenika kulture), 1996, 13–24.

Благојевић, Милош. *Српска државност у средњем веку.* Београд: Српска књижевна задруга (Blagojević, Miloš. *Srpska državnost u srednjem veku*. Beograd: Srpska književna zadruga), 2011.

Богдановић, Димитрије. „Преображај српске цркве.“ у: Ћирковић, Сима (ур.). *Историја српског народа I.* Београд: Српска књижевна задруга (Bogdanović, Dimitrije. „Preobražaj srpske crkve.“ in: Ćirković, Sima (ur.). *Istorija srpskog naroda I.* Beograd: Srpska književna zadruga), 1981, 315–327.

Богдановић, Димитрије. „Политичка философија средњовековне Србије.“ *Филозофске студије* (Bogdanović, Dimitrije. „Politička filosofija srednjovekovne Srbije.“ *Filozofske studije*), XVI (1988): 5–29 [= Богдановић. Димитрије. *Студије из српске средњовековне књижевности.* Београд: Српска књижевна задруга, 1997, 98–127].

Бојанин, Станоје. „Средњовековна светковина између приватног и јавног.“ у: Марјановић-Душанић, Смиља, Даница Поповић (пр.). *Приватни живот у српским земљама средњег века.* Београд: Clio (Bojanin, Stanoje. „Srednjovekovna svetkovina između privatnog i javnog.“ in: Marjanović-Dušanić, Smilja, Danica Popović (pr.). *Privatni život u srpskim zemljama srednjeg veka.* Beograd: Clio), 2004, 246–279.

Бојанин, Станоје. *Забаве и светковине у средњовековној Србији од краја XII до краја XV века.* Београд: Историјски институт (Bojanin, Stanoje. *Entertainment and Festivities in Medieval Serbia from the end of 12th to the end of 15th Century.* Belgrade: Institute of History), 2005.

Bojanin, Stanoje. “Sacred and profane topography in medieval Serbian parish – an outline.” *Recueil des travaux de'l Institut d'Études Byzantines* (Бојанин, Станоје. „Сакрална и профана топографија у парохији средњовековне Србије – скица за једно истраживање.“ *Зборник радова Византолошког института*) 50/2 (Mélanges Ljubomir Maksimović) (2013): 1013–1024.

Бубало, Ђорђе. „Титуле Вукана Немањића и традиција Дукљанског краљевства.“ у: Тодић, Бранислав (ур.). *Ђурђеви Стубови и Будимљанска епархија.* Беране–Београд: Епископија Будимљанско-Никшићка: Филозофски факултет у Београду: Институт за историју уметности: ЈП Службени гласник: Православни богословски факултет: Институт за теолошка истраживања: Полимски институт Беране (Bubalo, Djordje. “The Titles of Vukan Nemanjić and the Tradition of the Kingdom of Duklja (Doclea).” in: Todić, Branislav (ed.). *Djurdjevi Stupovi and the Eparchy of Budimlja.* Berane–Belgrade: Bishopric of Budimlja and Nikšić: Faculty of Philosophy, Belgrade: Institute of Art History: Public Enterprise Službeni Glasnik: Faculty of Orthodox Theology: Institute for Theological Research: Museum of Polimlje, Berane), 2011, 79–94.

Gerstel, Sharon E. J., Alice-Mary Talbot. “The culture of lay piety in medieval Byzantium 1054–1453.” in: Angold, Michael (ed.). *The Cambridge History of Christianity vol. 5. Eastern Christianity*, Cambridge University Press 2005, 79–100.

Gerstel, Sharon E. J. “Mapping the Boundaries of Church and Village. Ecclesiastical and Rural Landscapes in the Late Byzantine Peloponnese.” in: Gerstel, Sharon E. J. (ed.). *Viewing the Morea. Land and People in the*

Late Byzantine Peloponnese. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, DC 2013, 335–370.

Gerstel, Sharon E. J. *Rural Lives and Landscapes in Late Byzantium*. Cambridge University Press, 2015.

Грујић, Радослав. *Средњовековно српско парохијско свештенство.* Скопље: Штампарија и књиговезница „Стара Србија“ (Grujić, Radoslav. *Srednjovekovno srpsko parohijsko sveštenstvo.* Skoplje: Štamparija i knjigoveznica „Stara Srbija“), 1923.

Грујић, Радослав. „Епархијска властелинства у средњовековној Србији.“ *Богословље* (Grujić, Radoslav. „Eparhijska vlastelinstva u srednjovekovnoj Srbiji.“ *Bogoslovlje*) 2–3 (1932): 93–164.

Доментијан. *Живот Светога Саве и Живот Светога Симеона.* Приредила Р. Маринковић. Превод Л. Мирковић. Београд: Просвета: Српска књижевна задруга (Domentijan. *Život Svetoga Save i Život Svetoga Simeona*. Priredila R. Marinković. Prevod L. Mirković. Beograd: Prosveta, Srpska književna zadruga), 1988.

Ђурић, Војислав Ј. „У сенци фирентинске уније: црква Св. Госпође у Мржепу (Бока Которска).“ *Зборник радова Византолошког института* (Djurić, Vojislav J. “Dans l’ombre de l’union de Florence: l’eglise de la Sainte-Vierge à Mržep (Bouches de Kotor).” *Recueil des travaux de’l Institut d’Études Byzantines*) 35 (1996): 9–56.

Ђурић, Војислав Ј. „Језици и писмена на средњовековним фреско-натписима у Боки Которској: значај за културу и уметност.“ у: Корać, Војислав (ур.). *Црква Светог Луке кроз вјекове*. Котор: Српска православна црквена општина (Djurić, Vojislav J. “Les langues et les écritures dans les inscriptions des fresques médiévales dans les Bouches de Kotor: role culturel et artistique.” in: Korać, Vojislav (ed.). *L’ église de Saint-Luc à travers les siècles.* Kotor: La communauté de l’église orthodoxe Serbe), 1997, 255–270.

Ердељан, Јелена. *Средњовековни надгробни споменици у области Раса*. Београд: Археолошки институт; Нови Пазар: Музеј „Рас“ (Erdeljan, Jelena. *Medieval Funerary Monuments in the Region of Ras*. Belgrade: Archaeological Institute; Novi Pazar: „Ras“ Museum), 1996.

Ердељан, Јелена. *Изабрана места. Конструисање Нових Јерусалима код православних Словена*. Београд: Институт за теолошке студије (Erdeljan, Jelena. *The Chosen Places. Constructing New Jerusalems in Slavia Orthodoxa*. Belgrade: Institute for Theological Studies), 2013.

Ерцеговић-Павловић, Славенка, Десанка Костић. *Археолошки споменици и налазишта лесковачког краја*. Београд: Археолошки институт; Лесковац: Народни музеј (Ercegović-Pavlović, Slavenka, Desanka Kostić. *Les monuments et les sites archéologiques dans le région de Leskovac.* Belgrade: Institut d’archeologie), 1988.

Јанковић, Ђорђе. *Српско Поморје 7. до 10. столећа.* Београд: Српско археолошко друштво. Повремена издања, 5 (Janković, Djordje. *Serbian Maritime from 7th to the 10th Century.* Belgrade: Serbian Archaeological Society. Occasional editions vol. 5), 2007.

Јанковић, Марија. *Епископије и митрополије српске цркве у средњем веку.* Београд: Народна књига, Историјски институт у Београду (Janković, Marija. *Episkopije i mitropolije srpske crkve u srednjem veku*. Beograd: Narodna knjiga, Istorijski institut u Beogradu), 1985.

Калић, Јованка. „Борбе и тековине великог жупана Стефана Немање.“ у: Ћирковић, Сима (ур.). *Историја српског народа I.* Београд: Српска књижевна задруга (Kalić, Jovanka. „Borbe i tekovine velikog župana Stefana Nemanje.“ in: Ćirković, Sima (ur.). *Istorija srpskog naroda I.* Beograd: Srpska književna zadruga), 1981, 251–262.

Калић, Јованка. „Црквене прилике у српским земљама до оснивања Српске архиепископије 1219. године.“ у: Ђурић, Војислав Ј. (ур.). *Сава Немањић – Свети Сава. Историја и предање*. Београд: САНУ, научни скупови књ. VII, Председништво, књ. 1 (Kalić, Jovanka. „Crkvene prilike u srpskim zemljama do osnivanja Srpske arhiepiskopije 1219. godine.“ in: Djurić, Vojislav J. (ur.). *Sava Nemanjić – Sveti Sava. Istorija i predanje*. Beograd: SANU, naučni skupovi knj. VII, Predsedništvo, knj. 1), 1979, 27–52 [= *Европа и Срби. Средњи век*. Београд: Историјски институт. Studia Historica Collecta 1 (*Europe and the Serbs. The Middle Ages*. Belgrade: Institute of History: Studia Historica Collecta 1), 2006: 113–152].

Калић, Јованка. „Престо Стефана Немање.“ *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор* (Kalić, Jovanka. „Presto Stefana Nemanje.“ *Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor*) 53–54 (1990): 21–30 [= *Европа и Срби. Средњи век*. Београд: Историјски институт. Studia Historica Collecta 1 (*Europe and the Serbs. The Middle Ages*. Belgrade: Institute of History: Studia Historica Collecta 1), 2006: 173–184].

Калић, Јованка. „Србија у доба кнеза Страцимира.“ у: *Богородица Градачка у историји српског народа*. Чачак (Kalić, Jovanka. “La Serbie à l’époque du prince Strazimir.” in: *Bogorodica Gradačka u istoriji*

srpskog naroda. Čačak), 1993: 47–56 [= *Европа и Срби. Средњи век*. Београд: Историјски институт. Studia Historica Collecta 1 (*Europe and the Serbs. The Middle Ages*. Belgrade: Institute of History: Studia Historica Collecta 1), 2006: 197–206].

Калић, Јованка. „Завичај Светог Саве.“ у: Ћирковић, Сима (ур.). *Споменица епископу шумадијском Сави: зборник радова поводом 40. годишњице архијерејске службе др Саве (Вуковића), епископа шумадијског*. Нови Сад: Будућност (Kalić, Jovanka. „Zavičaj Svetog Save.“ in: Ćirković, Sima (ur.). *Spomenica episkopu šumadijskom Savi: zbornik radova povodom 40. godišnjice arhijerejske službe dr Save (Vukovića), episkopa šumadijskog.* Novi Sad: Budućnost), 2001: 189–197 [= *Европа и Срби. Средњи век*. Београд: Историјски институт. Studia Historica Collecta 1 (*Europe and the Serbs. The Middle Ages*. Belgrade: Institute of History: Studia Historica Collecta 1), 2006: 217–224].

Калић, Јованка. *Европа и Срби. Средњи век*. Београд: Историјски институт. Studia Historica Collecta 1 (Kalić, Jovanka. *Europe and the Serbs. The Middle Ages*. Belgrade: Institute of History: Studia Historica Collecta 1), 2006.

Калић, Јованка. „Српска држава и Охридска архиепископија у XII веку.“ *Зборник радова Византолошког института* (Kalić, Jovanka. “L’État serbe et l’Archeveche d’Ochrid au XIIe siècle.” *Recueil des travaux de’l Institut d’Études Byzantines*) 44 (2007): 197–208.

Калић, Јованка. „Држава и црква у Србији XIII века.“ *Зборник радова Византолошког института* (Kalić, Jovanka. “L’État et l’Église en Serbie au XIIIe siècle.” *Recueil des travaux de’l Institut d’Études Byzantines*) 46 (2009): 129–137.

Калић, Јованка. „Епископски градови Србије у средњем веку.“ *Зборник радова Византолошког института* (Kalić, Jovanka. “Episcopal Towns of Medieval Serbia.” *Recueil des travaux de’l Institut d’Études Byzantines*) 50/1 (Mélanges Ljubomir Maksimović) (2013): 433–447.

Kalopissi-Verti, Sophia. “Church Foundations by Entire Villages (13th–16th C.). A Short Note.” *Recueil des travaux de’l Institut d’Études Byzantines* (Калописи-Верти, Софија. „Цркве као сеоске скупне задужбине (13–16. век). Кратка белешка.“ *Зборник радова Византолошког института*) 44 (2007): 333–340.

Kalopissi-Verti, Sophia. “Collective Patterns of Patronage in the Late Byzantine Village: the Evidence of Church Inscriptions.” in: Spieser, J. M., É. Yota (Éd.). *Donation et donateurs dans le monde byzantin*. (Réalités Byzantines 14), Paris, 2012: 125–140.

Коматина, Ивана. *Црква и држава у српским земљама од 11. до 13. века.* Необјављена докторска дисертација одбрањена 2013. године на Филозофском факултету у Београду (Komatina, Ivana. *Church and State in the Serbian Lands from the 11th to the 13th Century.* Unpublished doctoral dissertation, Faculty of Philosophy, University of Belgrade), 2013.

Копривица, Марија. *Попови и протопопови Српске цркве у средњем веку.* Ниш: Центар за црквене студије (Koprivica, Marija. *Popovi i protopopovi Srpske crkve u srednjem veku.* Niš: Centar za crkvene studije), 2012.

Кораћ, Војислав. *Градитељска школа Поморја*. Београд: Научно дело (Korać, Vojislav. *L’Ecole de Pomorje dans l’aechitecture serbe*, Belgrade: Naučno delo), 1965.

Кораћ, Војислав. *Студеница Хвостанска*. Београд: Филозофски факултет. Институт за историју уметности (Korać, Vojislav. *Studenica de Hvosno.* Belgrade: Faculte de Philosophie. Institut d’histoire de l’art), 1976.

Кораћ, Војислав. „Седишта двеју западних Савиних епископија: Стон и Превлака.“ у: Ћирковић, Сима (ур.). *Свети Сава у српској историји и традицији*. Београд: САНУ, научни скупови књ. LXXXIX, Председништво, књ. 8 (Korać, Vojislav. “The Seats of Sava’s two Wesern Bishoprics: Ston and Prevlaka.” in: Ćirković, Sima (ed.). *Saint Sava in Serbian History and Tradition*. Belgrade: SASA, scientific meetings Book LXXXIX, Presidency Book 8), 1998, 85–92.

Кораћ, Војислав. „Остаци манастира Светог Арханђела Михаила на Превлаци.“ *Старинар* (Korać, Vojislav. “Les vestigues du monastère du saint-archange-Michel à Prevlaka.” *Starinar*) LI (2001): 135–170.

Kourelis, Konstantinos. *Monuments of Rural Archaeology. Medieval Settlements in the Northwestern Peloponnese*. Unpublished doctoral dissertation, University of Pennsylvania, 2003.

Максимовић, Љубомир. „Србија и методи управљања Царством у XII веку.“ у: Калић, Јованка (ур.). *Стефан Немања – Свети Симеон Мироточиви. Историја и предање.* Београд: САНУ, научни скупови књ. XCIV, Одељење историјских наука, књ. 26 (Maksimović, Ljubomir. “Serbia and methods of governing the Empire in the XII century.” in: Kalić, Jovanka (ed.). *Stefan Nemanja – Saint Symeon Myroblite. Histoire et tradition.* Belgrade: ASSA, Colloques scientifiques vol. XCIV, classe des sciences historiques vol. 26), 2000, 55–64.

Maksimović, Ljubomir. "La Serbie et les countrées voisines avant et aprés la IVe croisade." in: Laiou, Angeliki (ed.). *Urbs Capta. The IV Crusade and Its Consequences*. Paris: Lethielleux, 2005, 269–282.

Maksimović, Ljubomir. "Serbia's View of the Byzantine World (1204–1261)." in: Herrin, Judith, Guillaume Saint--Guillain (eds.). *Identities and Allegiances in the Eastern Mediterranean after 1204*. Farnham: Ashgate, 2011, 121–132.

Marasović, Tomislav. *Dalmatia Praeromanica. Ranosrednjovjekovno graditeljstvo u Dalmaciji, svezak 4. Korpus arhitekture (južna Dalmacija, Bosna i Hercegovina, Crna Gora)*, Split–Zagreb: Književni krug, Muzej hrvatskih arheoloških spomenika, Arhitektonski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2013.

Марјановић-Душанић, Смиља. *Владарска идеологија Немањића. Дипломатичка студија.* Београд: Српска књижевна задруга, Свети архијерејски синод Српске православне цркве, Clio (Marjanović-Dušanić, Smilja. *Vladarska ideologija Nemanjića. Diplomatička studija*. Beograd: Srpska književna zadruga: Sveti arhijerejski sinod Srpske pravoslavne crkve, Clio), 1997.

Марковић, Миодраг. „О ктиторском натпису кнеза Мирослава у цркви Светог Петра на Лиму." *Зограф* (Marković, Miodrag. "On the donor's inscription of Prince Miroslav in the Church of St. Peter on the Lim." *Zograf*) 36 (2012): 21–46.

Meyer, Mati. "The Personification of Zion in Byzantine Psalters with Marginal Illustrations: Between Eschatological Hopes and Realia." *Ars Judaica* 5 (2009): 7–22.

Мијовић, Павле. „О генези Грачанице." у: Петковић, Сретен (ур.). *Византијска уметност почетком XIV века*. Београд: Филозофски факултет, Одељење за историју уметности (Mijović, Pavle. "Genèse de Gračanica." in: Petković, Sreten (ed.). *L'art byzantin au debut du XIVe siècle*. Beograd: Faculté de Philosophie, departement de l'histoire de l'art), 1978, 127–164.

Милошевић, Гордана. *Становање у средњовековној Србији.* Београд: Археолошки институт (Milošević, Gordana. *Housing in Medieval Serbia*. Belgrade: Archaeological Institute), 1997.

Милошевић, Гордана, Срђан Ђурић. „Црква Св. Прокопија у Прокупљу. Резултати истраживачких радова у 1987. години." *Старинар* (Milošević, Gordana, Srđan Đurić. "The church of St. Procopius at Prokuplje." *Starinar*) 38 (1987): 83–109.

Митровић, Катарина. „Бенедиктинци у византијском Котору." *Црквене студије, Ниш* (Mitrović, Katarina. "Benedictines in the byzantine Kotor." *Church Studies, Niš*) 10 (2013): 239–257.

Mihaljević, Marina. *Constantinopolitan Architecture of the Comnenian Era (1080–1180) and its Impact on the Balkans.* Unpublished doctoral dissertation, Princeton University, 2010.

Мишић, Синиша. *Хумска земља у средњем веку.* Београд: DBR International Publishing (Mišić, Siniša. *The Land of Hum in the Middle Ages.* Beograd: DBR International Publishing), 1996.

Мишић, Синиша. „Црквине и црквишта – неми сведоци прошлости." *Црквене студије, Ниш* (Mišić, Siniša. "Crkvina and crkvište – silent witnesses of the past. A Contribution to the Methodology of historical Research." *Church Studies, Niš*) 4 (2007): 297–302.

Ненадовић, Слободан М. *Богородица Љевишка. Њен постанак и њено место у архитектури Милутиновог доба.* Београд: Народна књига (Nenadović, Slobodan M. *Bogorodica Ljeviška. Njen postanak i njeno mesto u arhitekturi Milutinovog doba.* Beograd: Narodna knjiga), 1963.

Пејић, Светлана. „Морачки 'епископски престо'. Синтронон и *горње место* у српским црквама до средине XIII века." у: Тодић, Бранислав, Даница Поповић (ур.). *Манастир Морача.* Београд: САНУ, Балканолошки институт, посебна издања 90 (Pejić, Svetlana. "The 'episcopal throne' in Morača. The synthronon and *upper place* in Serbian churches until the mid thirteenth century." in: Todić, Branislav, Danica Popović (eds.). *The Monastery of Morača*. Belgrade: SASA, Institute for Balkan Studies, special editions 90), 2006, 129–140.

Пејић, Светлана. *Манастир Свети Никола Дабарски.* Београд. Републички завод за заштиту споменика културе (Pejić, Svetlana. *Manastir Sveti Nikola Dabarski.* Beograd: Republički zavod za zaštitu spomenika kulture), 2009.

Петровић, Петар Ж., Петар Влаховић. *Рашка. Антропогеографска проучавања*. Београд: САНУ, Етнографски институт (Petrović, Petar Ž., Petar Vlahović. *Raška. Antropogeografska proučavanja*. Beograd: SANU, Etnografski institut), 1984.

Петровић, Радомир Р. „Архимандритско достојанство Светог Саве." у: Ћирковић, Сима (ур.). *Свети Сава у српској историји и традицији*. Београд: САНУ, научни скупови књ. LXXXIX, Председништво, књ. 8 (Petrović, Radomir R. "Dignity of Archimandrite St. Sava." in: Ćirković, Sima (ed.). *Saint Sava in Serbian History and Tradition*. Belgrade: SASA, scientific meetings Book LXXXIX, Presidency Book 8), 1998: 39–50.

Пириватриħ, Срђан. „Манојло I Комнин, ‘царски сан’ и ‘самодршци области српског престола’.“ *Зборник радова Византолошког института* (Pirivatrić, Srdjan. “Manuel I Komnenos, ‘carski san’ and ‘samodršci oblasti srpskog prestola’.” *Recueil des travaux de’l Institut d’Études Byzantines*) 48 (2011): 89–118.

Пириватриħ, Срђан. „О Стефану Првославу, ктитору цркве Светог Георгија у Будимљи.“ у: Тодиħ, Бранислав (ур.). *Ђурђеви Ступови и Будимљанска епархија*. Беране–Београд: Епископија Будимљанско-Никшићка: Филозофски факултет у Београду: Институт за историју уметности: ЈП Службени гласник: Православни богословски факултет: Институт за теолошка истраживања: Полимски институт Беране (Pirivatrić, Srdjan. “On Stefan Prvoslav, *ktetor* of the Church of St. George in Budimlja.” in: Todić, Branislav (ed.). *Djurdjevi Stupovi and the Eparchy of Budimlja*. Berane–Belgrade: Bishopric of Budimlja and Nikšić: Faculty of Philosophy, Belgrade: Institute of Art History: Public Enterprise Službeni Glasnik: Faculty of Orthodox Theology: Institute for Theological Research: Museum of Polimlje, Berane), 2011, 53–68.

Поповиħ, Даница. *Српски владарски гроб у средњем веку.* Београд: Филозофски факултет, Институт за историју уметности, студије 9: Београд: Републички завод за заштиту споменика културе; Приштина: Институт за проучавање културе Срба, Црногораца, Муслимана и Хрвата (Popović, Danica. *The Royal Tomb in Medieval Serbia.* Beograd: Faculty of Philosophy, Institute of Art History, Studies 9: Beograd: Institute for the Protection of cultural Monuments of Serbia; Priština: Institute for the Study of Culture among Serbs, Montenegrins, Muslims and Croats), 1992.

Поповиħ, Даница. *Под окриљем светости. Култ светих владара и реликвија у средњовековној Србији.* Београд: САНУ, Балканолошки институт, посебна издања 92 (Popović, Danica. *Under the Auspices of Sanctity. The Cult of Holy Rulers and Relics in Medieval Serbia*. Belgrade: SASA, Institue for Balkan Studies, special editions 92), 2006.

Поповиħ, Светлана. „Преиспитивање цркве Св. Петра у Расу.“ у: Калиħ, Јованка (ур.). *Стефан Немања – Свети Симеон Мироточиви. Историја и предање.* Београд: САНУ, научни скупови књ. XCIV, Одељење историјских наука, књ. 26 (Popović, Svetlana. “Re-examing the Church of Saint Peter at Ras.” in: Kalić, Jovanka (ed.). *Stefan Nemanja – Saint Symeon Myroblite. Histoire et tradition.* Belgrade: ASSA, Colloques scientifiques vol. XCIV, classe des sciences historiques vol. 26), 2000, 209–232.

Popović, Svetlana. “The Serbian Episcopal Sees in the Thirteenth Century.” *Starinar* (Поповиħ, Светлана. „Српска епископска седишта у XIII веку.“ *Старинар*) LI (2001): 171–184.

Радојчиħ, Никола. „Свети Сава и аутокефалност српске и бугарске цркве.“ *Глас СКА* (Radojčić, Nikola. „Sveti Sava i autokefalnost srpske i bugarske crkve.“ *Glas SKA*) CLXXIX (1938): 3–82.

Радојчиħ, Светозар. „Идеја о савршеном граду у држави кнеза Лазара и деспота Стефана Лазаревића.“ *Зограф* (Radojčić, Svetozar. “The Idea of the Perfect City in the State of Prince Lazar and Despotes Stefan Lazarević.” *Zograf*) 32 (2008): 5–12.

Радујко, Милан. „Камено сапрестоље и фриз фреско икона у олтару цркве Вазнесења Христовог у Жичи.“ *Зограф* (Radujko, Milan. “The Stone *Synthronon* and the Frieze of Fresco Icons in the Altar in the Church of Ascension of Christ in Žiča.” *Zograf*) 29 (2002–2003): 93–118.

Радујко, Милан. „Катедрална намена и ентеријер Ђурђевих Ступова: доње место и сапрестоље.“ у: Тодиħ, Бранислав (ур.). *Ђурђеви Ступови и Будимљанска епархија*. Беране–Београд: Епископија Будимљанско-Никшићка: Филозофски факултет у Београду: Институт за историју уметности: ЈП Службени Гласник: Православни богословски факултет: Институт за теолошка истраживања: Полимски институт Беране (Radujko, Milan. “Cathedral Function and Interior of Djurdjevi Stupovi: Low Place and Synthronon.” in: Todić, Branislav (ed.). *Djurdjevi Stupovi and the Eparchy of Budimlja*. Berane–Belgrade: Bishopric of Budimlja and Nikšić: Faculty of Philosophy, Belgrade: Institute of Art History: Public Enterprise Službeni Glasnik: Faculty of Orthodox Theology: Institute for Theological Research: Museum of Polimlje, Berane), 2011, 125–144.

Regan, Krešimir, Branko Nadilo. „Ranokršćanske i predromaničke crkve u Stonu.“ *Građevinar* (Regan, Krešimir, Branko Nadilo. “Early Christian and Pre-Romanesque Churches in Ston.” *Gradjevinar*) 58 (2006): 757–766.

Седов, Владимир В. „Церковь Николая в Куршумлии и вопрос о центрическом освещении византийских и древнерусских храмов.“ у: *Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы. Лазаревские чтения.* Москва: Искусство, 2009: 36–61.

Станковиħ, Влада. „Стефан Немањиħ и његов брат Сава у списима Димитрија Хоматина.“ у: Крсмановиħ, Бојана, Љубомир Максимовиħ, Радивој Радиħ (ур.). *Византијски свет на Балкану I.* Београд: САНУ, Византолошки институт, посебна издања књига 42/1 (Stanković, Vlada. “Stefan Nemanjić and his

brother Sava in the acts of Demetrios Chomatenos." in: Krsmanović, Bojana, Ljubomir Maksimović, Radivoj Radić (eds.). *Byzantine World in the Balkans I.* Belgrade: SASA, Institute for Byzantine Studies, Studies 42/1), 2012, 111–118.

Стевовић, Иван. „Свети Андреја у которском натпису ANDREESCI AD HONOREM SOCIORVMQ. MAIOREM." *Зограф* (Stevović, Ivan. "Saint Andrew in the Inscription ANDREESCI AD HONOREM SOCIORVMQ. MAIOREM from Kotor." *Zograf*) 27 (1998–1999): 23–32.

Стевовић, Иван. „Историјски извор и историјскоуметничко тумачење: Богородичина црква у Топлици." *Зограф* (Stevović, Ivan. "Written historical sources and art-historical interpretation: the case of the church of the Virgin at Toplica." *Zograf*) 35 (2011): 73–92.

Стевовић, Иван. „Једна хипотеза о најстаријем раздобљу Жиче." *Зограф* (Stevović, Ivan. "A hypothesis about the earliest phase of Žiča katholikon." *Zograf*) 38 (2014): 45–58.

Стефан Првовенчани. *Сабрани списи*. Приредила Љ. Јухас-Георгијевска. Београд: Просвета, Српска књижевна задруга (Stefan Prvovenčani. *Sabrani spisi*. Priredila Lj. Juhas-Georgijevska. Beograd: Prosveta, Srpska književna zadruga), 1988.

Теодосије. *Житија*. Приредио Д. Богдановић. Београд: Просвета, Српска књижевна задруга (Teodosije. *Žitija*. Priredio D. Bogdanović. Beograd: Prosveta, Srpska književna zadruga), 1988.

Томовић, Гордана. „Натпис на цркви Светога Луке у Котору из 1195. године." у: Кораћ, Војислав (ур.). *Црква Светог Луке кроз вјекове*. Котор: Српска православна црквена општина (Tomović, Gordana. "An Inscription in the Church of St. Luke in Kotor from 1195" in: Korać, Vojislav (ed.). *L' église de Saint-Luc à travers les siècles.* Kotor: La communauté de l'église orthodoxe Serbe), 1997, 23–32.

Troianos, Spyros. "Byzantine Canon Law from the Twelfth to the Fifteenth Century." in: Hartmann, Wilfried, Kenneth Pennington (eds.). *The Byzantine and Eastern Canon Law to the 1500.* Washington, D.C.: The Catholic University of America Press, 2012.

Ферјанчић, Божидар. „Стефан Немања у византијској политици друге половине XII века." у: Калић, Јованка (ур.). *Стефан Немања – Свети Симеон Мироточиви. Историја и предање.* Београд: САНУ, научни скупови књ. XCIV, Одељење историјских наука, књ. 26 (Ferjančić, Božidar. "Stefan Nemanja dans la politique byzantine de la seconde moitiè du XIIe siècle." in: Kalić, Jovanka (ed.). *Stefan Nemanja – Saint Symeon Myroblite. Histoire et tradition*. Belgrade: ASSA, Colloques scientifiques vol. XCIV, classe des sciences historiques vol. 26), 2000, 31–46.

Ферјанчић, Божидар, Љубомир Максимовић. „Свети Сава и Србија између Епира и Никеје." у: Ћирковић, Сима (ур.). *Свети Сава у српској историји и традицији*. Београд: САНУ, научни скупови књ. LXXXIX, Председништво, књ. 8 (Ferjančić, Božidar, Ljubomir Maksimović. "St. Sava and Serbia between Epiros and Nicaea." in: Ćirković, Sima (ed.). *Saint Sava in Serbian History and Tradition*. Belgrade: SASA, scientific meetings Book LXXXIX, Presidency Book 8), 1998, 13–26.

Fisković, Igor. „Srednjovjekovna preuređenja ranokršćanskih svetišta u dubrovačkome kraju." u: Rapanić, Željko (ur.). *Arheološka istraživanja u Dubrovniku i dubrovačkom području*. Zagreb: Izdanja Hrvatskog arheološkog društva 12 (Fisković, Igor. "Mittelalterliche Umgestaltungen frühchristlicher Altarräume im Gebeit von Dubrovnik." in: Rapanić, Željko (ur.). *Arheološka istraživanja u Dubrovniku i dubrovačkom području*. Zagreb: Izdanja Hrvatskog arheološkog društva 12), 1988, 189–208.

Црнчевић, Дејан. „Камени ступчић олтарске преграде из манастира Светог Архангела Михаила на Превлаци." *Старинар* (Crnčević, Dejan. "A small stone column of the altar screen from the treasures of St. Archangel's Michael monastery in Prevlaka." *Starinar*) LXIII (2013): 153–171.

Ћирковић, Сима. „Православна црква у средњовековној српској држави." у: *Српска православна црква 1219–1969. Споменица о 750-годишњици аутокефалности*. Београд: Српска православна црква (Ćirković, Sima. „Pravoslavna crkva u srednjovekovnoj srpskoj državi." u: *Srpska pravoslavna crkva 1219–1969. Spomenica o 750–godišnjici autokefalnosti*. Beograd: Srpska pravoslavna crkva), 1969, 35–51 [= Ћирковић, Сима. *Работници, војници, духовници. Друштва средњовековног Балкана*. Београд: Equilibrium, 1997: 197–213].

Ћирковић, Сима. „Унутрашње и спољне кризе у време Немањиних наследника." у: Ћирковић, Сима (ур.). *Историја српског народа I*. Београд: Српска књижевна задруга (Ćirković, Sima. „Unutrašnje i spoljne krize u vreme Nemanjinih naslednika." u: Ćirković, Sima (ur.). *Istorija srpskog naroda I*. Beograd: Srpska književna zadruga), 1981, 263–272.

Ћирковић, Сима. „Свети Сава између Истока и Запада.“ у: Ћирковић, Сима (ур.). *Свети Сава у српској историји и традицији*. Београд: САНУ, научни скупови књ. LXXXIX, Председништво, књ. 8 (Ćirković, Sima. “St. Sava between East and West.” in: Ćirković, Sima (ed.). *Saint Sava in Serbian History and Tradition*. Belgrade: SASA, scientific meetings Book LXXXIX, Presidency Book 8), 1998, 27–38.

Ћурчић, Слободан. *Грачаница. Историја и архитектура.* Београд: Просвета (Ćurčić, Slobodan. *Gračanica. Istorija i arhitektura.* Beograd: Prosveta), 1988.

Ćurčić, Slobodan. “Representations of Towers in Byzantine Art: the Question of Meaning.” in: Hourihane, Colum (ed.). *Byzantine Art. Recent Studies*. Princeton University: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies: Brepols, 2009, 1–38.

Чанак-Медић, Милка, Ђурђе Бошковић. *Архитектура Немањиног доба I. Цркве у Топлици и долинама Ибра и Мораве*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе: Археолошки институт (Čanak-Medić, Milka, Djurdje Bošković. *L’architecture de l’epoque de Nemanja I. Les églises de Toplica et des vallées de l’Ibar et de la Morava.* Belgrade: Institut pour la protection des monuments historiques de la RS. de Serbie: Institut archéologique), 1986.

Чанак-Медић, Милка. *Архитектура Немањиног доба II. Цркве у Полимљу и на Приморју.* Београд: Републички завод за заштиту споменика културе (Čanak-Medić, Milka. *L’architecture de l’epoque de Nemanja II. Eglises de la vallée du Lim et du littoral adriatique.* Belgrade: Institut pour la protection des monuments historiques de la RS. de Serbie), 1989.

Чанак-Медић, Милка, Оливера Кандић. *Српска архитектура прве половине XIII века I. Цркве у Рашкој.* Београд: Републички завод за заштиту споменика културе (Čanak-Medić, Milka, Olivera Kandić. *L’architecture de la première moitié du XIIIe siècle I. Églises de Rascie.* Belgrade: Institut pour la protection des monuments historiques de la RS. de Serbie), 1995.

Чанак-Медић, Милка. *Свети Ахилије у Ариљу. Историја, архитектура и просторни склоп манастира.* Београд: Републички завод за заштиту споменика културе (Čanak-Medić, Milka. *Saint-Achille d’Arilje: histoire, architecture et structure spatiale du monastère*. Belgrade: Institut pour la protection des monuments historiques de la RS. de Serbie), 2002.

Чанак-Медић Милка. „Нова сазнања о најстаријем раздобљу Ђурђевих Ступова у Будимљи.“ у: Тодић, Бранислав (ур.). *Ђурђеви Ступови и Будимљанска епархија*. Беране–Београд: Епископија Будимљанско-Никшићка: Филозофски факултет у Београду: Институт за историју уметности: ЈП Службени гласник: Православни богословски факултет: Институт за теолошка истраживања: Полимски институт Беране (Čanak-Medić, Milka. “New Insights into the earliest History of Djurdjevi Stupovi in Budimlja.” in: Todić, Branislav (ed.). *Djurdjevi Stupovi and the Eparchy of Budimlja.* Berane–Belgrade: Bishopric of Budimlja and Nikšić: Faculty of Philosophy, Belgrade: Institute of Art History: Public Enterprise Službeni Glasnik: Faculty of Orthodox Theology: Institute for Theological Research: Museum of Polimlje, Berane), 2011, 109–123.

Чанак-Медић, Милка, Даница Поповић, Драган Војводић. *Манастир Жича.* Београд: Републички завод за заштиту споменика културе (Čanak-Medić, Milka, Danica Popović, Dragan Vojvodić. *Žiča Monastery.* Belgrade: Republički zavod za zaštitu spomenika kulture), 2014.

Шпехар, Олга. *Настанак хришћанске сакралне топографије урбаних простора централног Балкана. Од Миланског едикта до почетка VII века*. Београд: Филозофски факултет, непубликована докторска дисертација одбрањена 2013. г. (Špehar, Olga. *The making of Christian sacred topography of the urban spaces on central Balkans: from the Edict of Milan to the beginning of the 7th century.* Belgrade: Faculty of Philosophy, unpublished doctoral dissertation 2013).

Шупут, Марица. „Континуитет култног места у архитектури у српским земљама и у византијском свету.“ *Зборник радова Византолошког института* (Šuput, Marica. “The Continuity of the cult place in Architecture in Serbian lands and in the Byzantine World.” *Recueil des travaux de’l Institut d’Études Byzantines*) 36 (1997): 155–162.

Шупут, Марица. „Цариградски извори архитектуре цркве Св. Николе у Куршумлији.“ у: Калић, Јованка (ур.). *Стефан Немања – Свети Симеон Мироточиви. Историја и предање.* Београд: САНУ, научни скупови књ. XCIV, Одељење историјских наука, књ. 26 (Šuput, Marica. “Les sources constantinopolitaines de l’architecture de Saint-Nicolas de Kuršumlija.” in: Kalić, Jovanka (ed.). *Stefan Nemanja – Saint Symeon Myroblite. Histoire et tradition.* Belgrade: ASSA, Colloques scientifiques vol. XCIV, classe des sciences historiques vol. 26), 2000, 171–180.

Ivan D. Stevović

THE EARLIEST SERBIAN BISHOPRIC CHURCHES. OBSERVATIONS ABOUT THE HISTORY AND ARCHITECTURE

Summary

Attaining the autocephalous status of church after the first fall of Constantinople was one of the main state issues in Serbia during the first decades of the 13th century. Therefore, its resolving had multiple strata, which necessarily resulted in the essential changes toward the surrounding areas, primarily in regard to the Ohrid Archbishopric, as well as in important restructuring of previous interiorpolitical, religious and social organization, by establishing new relations and new balance between the church and the highest state authorities. After achieving this epochal goal in 1220, the profile of the Archbishopric inherently demanded the delicate actions, compatible with experience, aimed toward the rearranging of the Serbian sacral map, which implied its appearance in new cultic places as well as the imprint of the institutional stamp on the old ones. In both cases the architecture, as the most explicit embodiment of the concept of order, had adecisive role in gradual affirmation of that process.

Although architectural researches once indicated the existence of some programmatic characteristics typical for the first Serbian cathedrals (among which the most important are those related to the fact that all cathedrals were founded on older cult places and, mostly, within monastery complexes), in consideration of architecture as a specific mirror of history none of these characteristics should be observed directly, i.e. outside the defined specific circumstances that preordained them. Namely, from one area to another, the continuity had its different appearances that, following the conditions, produced the different scope of building activities. In the seats of the dioceses separated from Ohrid, Rascia, Prizren or Lipljan, only small scale architectural activities were undertaken. There are even less data for all aspects about the cathedrals in the coastal region. More elaborate data about the remaining bishopric temples, centers of bishoprics founded near Rascia old Serbian territory, were preserved in written sources. Among the most excellent illustrative examples of the way in which the Archbishopric acted by the means of hierarchical order, which necessarily implied architectural interventions, and participated in recreation of the previous Serbian history in order to emphasize the new undeniable symphony of the church and the state, more precisely the sole authority of king Stefan Prvovenčani (the First Crowned) and his heirs, remained preserved in the construction stages of the temples of St. George in Budimlja, St. Nicholas in Toplica and The Virgin of Hvosno. On the other hand, the continuity of the church authority in the territory of Serbia was clearly shown by the rebuilding of the old cultic centers, as St. Achillius in Arilje or St. Nicholas in Dabar. In every aspect, and especially by the erection of sacred buildings and mapping the holy places, the spreading of Orthodoxy in the area burdened by heresy made the true programmatic frame of the actions of St. Sava as well as of the later Archbishopric. Therefore, the necessary task of the future researchers is a comparative study of all social interactions within the concentric circles of spatial units, in the middle of which stood bishopric, parish or old village churches, which, with the new analysis of archaeological and art historical material, implies also the research of the toponomastic, micro-topography and communications, cults and all the places of practical religion.

Key words: Middle Ages, Serbian Church, St. Sava, autocephaly, bishopric churches, architecture, eparchy.

Уредништво је рад примило 5. XII 2015. и одобрило га за штампу 2. II 2016.

UDC 061.27-055.2(497.11)"16"
925.52 Branković

JELENA B. ERDELJAN
University of Belgrade, Faculty of Philosophy – Department of Art History*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

A note on the ktetorship and contribution of women from the Branković dynasty to cross-cultural connections in late medieval and early modern Balkans

ABSTRACT: This note on the ktetorship and contribution of women from the Branković dynasty to cross-cultural connections in late medieval and early modern Balkans is only the initial step of a broader study intended to re-assess the visual culture of the Balkans in late medieval and early modern times, especially in view of the concept of pre-modern globalization characterized by and resulting from a transfer of knowledge, technological change and homogenization of spatial and technological particularities, by the concept of common culture and particular individual and collective identities. Whatsmore, a methodological approach in the study of the role of aristocratic women in cross-cultural interaction of late medieval and early modern period in the Balkans and the Eastern Mediterranean based on prosopography studies, gender studies, network and visual culture studies could contribute significantly not only to our increased knowledge of female founders in Byzantium and beyond but also to a new perspective on the general nature of visual culture of this period, what is known today in historiography as Post-Byzantine art. Instead of perceiving it as mostly self-referential traditionalism keeping the cinders of the past alive for their own sake, it appears that from the above mentioned perspective we could better perceive the power and creative life of imagery and visual culture in general in this period as an essential element of an awareness of living in the present and looking towards a (eschatological) future.
KEY WORDS: women, Branković dynasty, visual culture, Balkans, late Middle Ages, early modern period.

Following the Nemanides and the Lazarevićs, the Branković family, at the head of which stood despot Đurađ Branković (1427–1456), was the last of the dynasties which ruled over medieval Serbia (fig. 1). They lost their state and sovereignity to the Ottoman Turks with the fall of the last Serbian capital, Smederevo, in 1459. Nonetheless, members of this dynasty played

* jerdelja@f.bg.ac.rs

Fig. 1. Despot Đurađ Branković and members of his family, Esphigmenou charter, XV century

a significant role in the political, cultural and ecclesiastic history not only of Serbia but of Southeastern Europe in the late Middle Ages and Early Modern period, from the XIV to the XVI centuries, most of the time living in exile while balancing between and connecting all the major political personages and entities in the region, from the Ottoman Empire, Rome, Venice, Dubrovnik, Mount Athos to Hungary and Wallachia (Спремић 1994). In so doing, they shared the fate of many nobles from the Byzantine world who sought refuge in the West and other parts of the Christian world which remained outside the Ottoman sphere of governance after the fall of Constantinople in 1453.

The exodus of Balkan nobility began already in the aftermath of the Battle of Nicopolis (1396). Emperor Manuel II himself set off on his voyage through Western Europe which lasted from December 1399 to June 1403 during which he was hosted by the kings of France and England as well as Italian aristocracy. His hopes for assistance from monarchs of Western Europe and aid for his diminishing empire and resistance against the growing strength of the Ottomans remained unanswered (Miller 1964: 497–515; Iorga 2000; Hintergerger, Shabel 2011: 5–18). As the Byzantine world gradually surrendered to Turkish domination, and especially after Constantinople fell to the forces of Mehmed the Conqueror and Morea and Trebizond surrendered in 1460 and 1461, Italian cities such as Rome, Florence, Padua, Bologna, Milan and above all Venice became destinations for Greek and nobility from the Byzantine Commonwealth and the Balkans, as well as intellectuals who hoped to find security there (Harris 1995).

Among the scions of noble families who found themselves seeking refuge away from their conquered domains, was, most notably, despot Thomas Palaiologos, son of emperor Manuel II, younger brother of the last Byzantine emperor, Constantine XI. In 1461 he fled the Turkish conquest of the Morea and arrived in Rome as a humble supplicant to live out the rest of his days there on a papal

pension. Other noble exiles in Rome coming from the Balkans and the broader Eastern Mediterranean area included Katarina Kosača Kotromanić, penultimate queen of Bosnia, married to Bosnian king Stjepan Tomaš (mother of Stjepan Tomašević and mother in law of Jelena Mara Branković Tomašević) and daughter of Stefan Vukčić Kosača (who died in Rome in 1478 and buried in the church of Sta. Maria in Aracoeli), greatgranddaughter of Jelena Lazarević Balšić, daughter of prince Lazar Hrebeljanović, Charlotte, queen of Cyprus and princess of Antioch, titular queen of Jerusalem, daughter of king John II of Cyprus and Helena Palaiologina, granddaughter of Theodore II Palaiologos, greatgranddaughter of emperor Manuel II and Helena Dragaš Palaiologos, greatniece of the last Byzantine emperor Constantine XI Dragaš Palaiologos, as well as members of the Tocco family, bearing the title of despots of Epirus, connected through marriage with the Branković family (Miller 1964: 497–515; Harris 1995).

Throughout the Late Middle Ages and Early Modern period, from the arrival of Manuel Chrysoloaras in Florence in 1397 to the death of Demetrius Chalkokondyles in Milan in 1511, a number of distinguished Byzantine scholars were also drawn to Italy in hope of securing patronage. Among them were scholars of natural sciences and humanists such as Andronicus Kallistos, Theodore Gaza, John Argyropoulos, George of Trebizond and Demetrius Rhaoul Kavakes, who all stayed in Rome and at one point enjoyed the patronage of probably the most prominent, influential and affluent Greek exile in Italy, cardinal Bessarion (Harris 2011; Lamers 2015, Introduction). He had led the pro-union party among the Byzantine delegation at the Council of Florence and was well rewarded when he moved to Rome in around 1440. As well as the cardinal priesthood of the Church of the Holy Apostles, Bessarion held, at one point or another, the bishoprics of Sabina, Tusculum, Thebes, Manfredonia, Mazzaro and Pamplona. In 1463 he became archbishop of Negroponte and titular Latin patriarch of Constantinople. All these appointments brought with them considerable revenues making Bessarion a veritable prince of the Church. For many years, Bessarion's wealth and status meant that Byzantine exiles in Rome had a powerful patron. His house at the foot of the Quirinal near the Church of the Holy Apostles acted as their meeting point and Bessarion expended a great deal of money paying ransoms and providing pensions (Harris 1995: 29–31, 101–103; 2011: 424–426).

The exodus of members of the Branković family also began at the close of the XIV century, immediately after the Battle of Kosovo in 1389. Princess Milica, widow of the slain prince Lazar, along with her son in law, Vuk Branković, husband of her daughter Mara Lazarević, sought refuge in Dubrovnik. The Senate of Dubrovnik granted protection to the princess. Vuk Branković, lord of Priština, Skoplje and central parts of the region of Ras, addressed the dignitaries of Dubrovnik with a request to provide sanctuary in the city for himself, his wife and three sons, which they answered gladly, even granting him permission to raise there a church for his (Orthodox) confession. However, Vuk did not manage to reach Dubrovnik but fell into the hands of the sultan and perished under unclear circumstances in 1397. His body was translated to Mount Athos by his brother, Grgug, the Chilandar monk Gerasim, and buried either in Chilandar of the Athonite monastery of St. Paul (Шуица 2015). Vuk's second-born son, despot Đurađ Branković, iherited the throne from his maternal uncle, despot Stefan Lazarević, and ruled Serbia from his capital Smederevo in the most tumultuous of times in the Balkans, until his death in Srebrenica in 1456 (Спремић 1994).

His ordeals began in 1439, after the first successful Ottoman conquest of his capital Smederevo. He first went to Zagreb, to stay with his daughter Katarina Kantakouzena who was married to count Ulrich of Cilli. From there, via Senj and Chioggia, he moved to Furlania and then, in 1441, to Dubrovnik. The authorities in Dubrovnik remained steadfast in their allegiance to the Serbian ruler, refusing to turn him over to the Ottomans who offered the city Đurađ's considerable fortune in return. It was well known that despot Đurađ was one of the wealthiest men in Europe in his day. This is best exemplified by the fact that, seeking divine protection for his capital, he acquired the highly venerated relics of St. Luke for a sum of 30,000 ducats from the Turkish commander of the Epirote city of Rogos and staged their solemn *translatio* to Smederevo on January 12th, 1453 (Спремић 1994: 206–271; Суботин-Голубовић 1998; 2006; Поповић 2006: 295–317). Set on pursuing his goal of regaining control over his lands and fighting the Ottoman army, from Dubrovnik he travelled to Buda in 1443 and, joining an army lead by the king of Hungary, in 1444 recovered his power over the Serbian Despotate. Ten years later, in 1454, he left Smederevo under Ottoman pressure, heading for Hungary and Vienna. Two years later he died, probably from the aftereffects of a wound inflicted to his hand in a battle with Mihaly Szilagyi in Kupinovo in 1455. His life was spent travelling a good part of Europe and Asia, from Angora and Thessaloniki to Vienna, Buda and Italy, on a quest to reclaim his lands and resist Ottoman conquest. The same migrant fate was shared by his progeny in several generations to come (Спремић 1994: 472–500; 2005: 336).

As a result of the fundamental early modern concept of dynasty as foundation of culture of early modern people, dynastic interrelations forged through marriage among scions of noble families from the waning world of the Byzantine Empire, and with aristocratic houses from both the West and the rising Ottoman Empire, wove a network of primarily political connections in the early modern Balkan and (broader) Eastern Mediterranean world "stretched" between Rome and Istanbul. Among other things, they resulted in cross-cultural connections and cultural transfer (Palos, Sánchez 2016). Already during the last centuries of Byzantium, despite of or because of diminishing political advantage, diplomatic strategies relied on an increasingly desirable cultural and artistic heritage. In the last centuries of Byzantium and especially after the fall of Constantinople in 1453, power in the Orthodox and broader Christian world of the Balkans and Eastern Mediterranean was constructed in non-monetary terms, primarily within the realm of culture (Hilsdale 2014: 1–26). Thus, being heirs both politically and culturally of the Nemanide and Lazarević Serbian ruling families, and also directly related to the imperial houses of Kantakouzene and Palaiologoi, the women of the Branković dynasty, daughters, granddaughters, greatgranddaughters of despot Đurađ Branković, were "desirable brides" granting through marriage legal rights, titles, status and inheritance of power, political fulcrum and land to prospective husbands (Spremić 2004; Harris 2013: 643–645). An approach associated with the methodology of prosopography, gender and network studies could thus be most fitting in attempts to approach the question of the role of aristocratic women in cross-cultural interaction in late medieval early modern period, and in particular to open up the question of their role in the changing political, religious, cultural and demographic landscape of the Balkans in the latter half of the XV and beginning of the XVI century. Thus, to rephrase, collecting women donors may after all be what we need to do at this point (Mullett 2014: 427; Theis, Mullett, Grünbart, Fingarova, Savage 2014).

Đurađ's daughters Mara and Katarina Kantakouzena were married to sultan Murad II and count Ulrich of Cilli (Celje) respectively. Mara's engagment in 1428 and later marriage to the Ottoman sultan whose vassal her father was, and particularly the personal bond she developed with her step-son, the future sultan Mehmed II, who regarded her as a "surrogate mother" after the death of his natural mother in 1449, gave her the position of a bridge between the Christian, in particular Balkan Orthodox, and Ottoman world. After her acceptance in the Ottoman court in 1457 as a widow of a former sultan, following the death of her husband (1451) and her father (1456), *Lady Empress*, as Mara referred to herself, or *Despina Hatun* as she is called in Ottoman documents, became the central figure of a network connecting Istanbul, Venice, Rome, Mount Athos, and her residence at Ezeba (Ježeva) near Daphni and Serres in northern Greece where she died in September 1487. She maintained Branković ktetorship over Athonite monasteries, in particular Chilandar and St. Paul's, and played a key role in the translation of relics of St. Luke from Rogos to Smederevo and those of St. John of Rila from Tarnovo to Rila monastery in 1469. Under Mara's auspices and with permission of the sultan, gifts in embroidered "Syrian silk" *phelonion* for the relics of St. Luke and shroud for the relics of St. John of Rila. She was also instrumental in presenting to the Rila monastery the miracle working icon-reliquary of the Virgin Hodegetria Osenovica surrounded by relics of thirtytwo saints (fig. 2). It is possible that she also had ktetorship rights over the monastery of the Virgin at Kosinitsa near Drama where she is buried. (Бакалова 2005; Golubović 2006: 85–86; Popović 2010: 134–164).

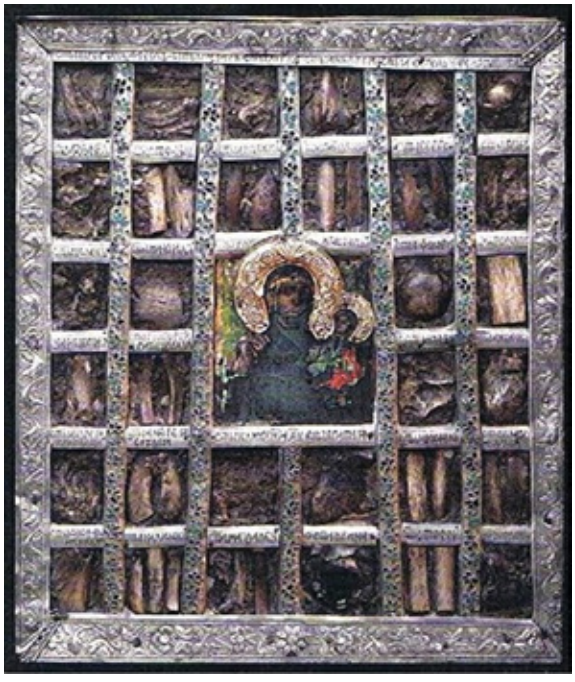


Fig. 2. Icon-reliquary of the Virgin Hodegetria Osenovica, Rila monastery, XV century

The marriage of Đurađ's youngest daughter Katarina Kantakouzena to count Ulrich of Cilli and her widowhood in 1456, the very year she lost her father, left her in control over vast holdings of her late husband's dynstic lands in present day Slovenia, Kranjska, Štajerska, Koruška, and in Croatia, Zagreb (Gradec-Grič and Bishop's palace), Varaždin, Samobor, Parkac. Her scriptorium at Varaždin produced for her a book of Deeds of the Apostles, kept today in the Museum of the Serbian Orthodox Church in Belgrade, in Old Church Slavonic of the Manasija type of ortography and Raška and Athonite style of calligraphy. After the loss of the above mentioned land holdings she travelled between Dubrovnik, Corfu and Udine and finally settled at the court of her sister, Despina Hatun Mara, in Ezeba. Following the death of Mara, Katarina continued providing the Athonite monasteries of Chilandar and St. Paul with revenues from Ston and persisted in maintaining close ties with Athonite monasteries and monks whom

Fig. 3. Mitre donated to the Metropolitan of Belgrade by Katarina Kantakouzena Branković, XV century, Museum of the Serbian Orthodox Church, Belgrade

she also engaged in confidential diplomatic business. She died in 1491 and was buried in the monastery of St. Stephen at Konče, present day FRY Macedonia, located between Strumica and Štip. The embroidered and pearl studded mitre she donated to the metropolitan of Belgrade is kept today in the Museum of the Serbian Orthodox Church in Belgrade (fig. 3) (Golubović 2006: 85–86; Габелић 2009; Ређеп 2011).

Despot Đurađ's third son Lazar, Serbian Despot from 1456 to 1458, was married to Helena Palaiologina, daughter of Thomas Palaiologos, despot of Morea, and niece of emperor Manuel II. After the fall of Smederevo she took refuge in Bosnia, with her daughter and son in law, the last king of Bosnia, and then moved to join her family on Corfu where she eventually took the monastic habit and passed away in 1473 as the nun Hypomone. Their eldest daughter, Mara (Jelena), married the Bosnian prince Stjepan Tomašević at an early age of twelve and already at the age of sixteen lost both her husband and her kingdom. After her exile from the royal residence at Bobovac in 1463, this last queen of Bosnia began her travels and migrations. First she stayed in Dubrovnik, where she was the ktetor of St. Margaret's church by the northern stretch of the city walls, as attested by an inscription in Latin, and later moved to the monastery of St. Stephen in Split (Sustjepan). In 1473 Mara (Jelena) settled at the court in Istanbul where the sultan provided her with an annuity. There, she joined both her aunts, *Despina Hatun* Mara and Katarina Kantakouzena. It appears that after 1498 she moved to Thrace to join her uncle Manuel Palaiologos and passed away probably within the following year (Тошић 2002; Mahinić 2014).

The circumstances surrounding the marriage of Milica, younger daughter of despot Lazar Branković and Helena Palaiologina, to despot Leonard III Tocco, Latin despot of the Ionian islands, are probably most indicative of the general political climate of the second half of the XV century in the Balkans and Eastern Mediterranean and present quite clearly, not least of all owing to a number of preserved written documents from the archives of Dubrovnik, the political weight of brides from the Branković dynasty in the era after the fall of Constantinople, Morea and Trebizond. Prior to the wedding, which took place in Dubrovnik, in May 1463, Milica had already spent a third of her young life in exile, moving with her mother from 1459 from Hungary, Bosnia, the Peloponnesus and probably Corfu and Ancona to Dubrovnik. She passed awa y already in 1463, probably at child birth (Зечевић 2006).

The marriage between Leonardo III, the last member of the Tocco family who ruled the Heptanese (1448–1479), and Milica Branković, daughter of the Serbian despot Lazar Branković

and Helene Palaiologina, concluded in Dubrovnik on May 1, 1463, was, despite the belittlement of its significance made by some of their contemporaries, generally seen as a prospective alliance, designed not only to satisfy the existential needs of the couple, but also to enhance the interests of various important political factors of the time: Thomas Palaiologos, the authorities of Dubrovnik, the Roman Curia, and, apparently most of all, Cardinal Bessarion. The Greek prelate with a prominent position at the Curia in Rome was a close friend of the maternal grandfather of the bride, Thomas Palaiologos, and the one who brokered this marital bond. The imperial lineage of Milica Branković, related to both the Palaiologoi and the Kantakouzenes, were highly valued and proved useful for the Tocco party even after the unfortunate swift death of the bride. In the time following Leonardo's flight from the Ottomans to Naples (after 1479), he referred to the lineage with Milica as an alliance with the Byzantine imperial family, supposedly in order to achieve certain benefices from the Italian environment where he rapatriated (Зечевић 2006: 158). Cardinal Bessarion also looked after the interests of Andreas, Manuel and Zoe, the children of Thomas Palaiologos, aunt and uncles of Milica Branković, who arrived in Rome shortly after their father's death in May 1465. It was Bessarion who arranged for their education and took the lead in the negotiations which led to the marriage of Zoe (Sofia) to the Grand Duke of Moscow in the summer of 1472 (Harris 2011: 425). Thus, through this marriage, the maternal aunt of Milica Branković became the Grand Duchess of Moscow whose grandson, Ivan the Terrible, relying on the very principle of imperial lineage, was to rise to the title of Tsar of All the Russias in 1547.

The last despot of Serbia, Đurađ's son Stefan Branković, who held that title for a very brief period, during the last year before the fall of Smederevo (1458–1459), had probably the most tragic fate of all the scions of the Branković dynasty. Together with his brother Grgur, he was blinded in 1441 by the sultan Murad II on accusations of conspiracy against the Porte while in captivity at the court in Istanbul. His exile and plight began in 1459 when he left for Buda, later moving to the court of his sister, Katarina Kantakouzena, then on to Dubrovnik and Albania. There he married Angelina, the daughter of Arianites Komnenos, an Albanian-Greek noble who claimed the title of despot of Epiros. Stefan and Angelina soon moved to Belgrado in Friuli, near Udine, where the blind despot passed away in 1476. Dedicated to her husband in life and to his memory after his death, the widowed Angelina, carrying with her the relics of despot Stefan Branković, together with her children, Đorđe and Jovan (the future bishop Maksim), moved first to Hungary in 1486, to Srem, and from there to Wallachia in 1504, to come back to Srem several years later (Томин 2007: 11; Tomin 2010: 128; Harris 2013).

One of the most significant contributions of Angelina Branković was her engagement as the founder of a number of churches and monasteries in Srem, from the church of St. Luke in Kupinovo, the first of her residences in Hungary, where she deposited the relics of despot Stefan Branković, to the monastery at Obed and her endowments on the holy mountain of Fruška Gora. Foremost among them is the monastery of Krušedol, raised between 1509 and 1514, the new Studenica i.e. Ravanica of the Branković family in exile, center of cult and state-ideology and dynasty and ultimate repository of the relics of members of the holy Branković family, despot Stefan the Blind, despina Angelina and bishop Maksim, to remain untouched there until the Ottoman siege and burning of the monastery in 1716 (fig. 4). Angelina, a devout Orthodox, was also a patron of shrines of universal Christian saints in the Catholic West. She donated a

Fig. 4. Krušedol monastery, foundation of Angelina Branković

Fig. 5. Curtea de Argeş, ktetors' portrait, XVI century

now lost luxuriously embroidered *phelonion* or shroud studded with pearls and precious stones for the relics of St. John the Merciful in Bratislava and a shroud for the relics of St. Symeon the God-bearer in Zadar (Тимотијевић 1991–1992: 142; 2007; Томин 2009). Her relation through marriage into the Branković family, Barbara Frankopan, widow of despot Vuk Grgurević Branković (son of despot Stefan's brother, Grgur Branković), was likewise a patron of Catholic holy places in the eastern Adriatic. To the Franciscan monastery at Trsat in Rijeka she presented a composite reliquary in the form of a blooming branch made of gilded silver and decorated with pearls and precious and semi-precious stones, encasing the relics of numerous saints, including those of the apostles Andrew and Philip, which had previously possibly been in the possession of despot Đurađ Branković (Цветковић 2012: 32). In the Orthodox realm, Angelina Branković continued the ktetorship of the Branković family over Athonite monasteries, Chilandar, St. Paul and Esphigmen (Томин 2015: 24).

The dynastic marriages of both her granddaughters, daughters of despot Jovan Branković (1496–1502) and Jelena Jakšić, Milica Despina and Jelena Ekaterina, played a significant role in maintaining a continuity of ideas and cultural models, as well as pertaining poetic forms and iconography, which lay at the core of the Orthodox identity of the Serbs and their medieval state and church. On the other hand, in view of the new political and ideological landscape of the Balkans and broader Eastern Mediterranean world, in the context of the fall of Byzantium, and especially in view of the imperial lineage of the Branković family as their bearers, these ideas and cultural models could also have been regarded and appropriated in the new surroundings they of their appropriation as universal Christian models.

One pointed example is that of the tanslation and (re)presentation of the cult of the holy Serbian prince Lazar in visual culture of early modern Wallachia. Milica Despina, daughter of despot Jovan Branković and granddaughter of Angelina Branković, was married to the Wallachian prince Neagoe Basarab (1512–1521). Together with her husband she was the benafactor of Athonite monasteries and ktetor of monasteries at Ostrov and Curtea de Argeş, where she is buried. In the narthex of the said church, a ktetor's portrait of prince Lazar and princess Milica holding a model of the church at Ravanica, major endowment and mausoleum of the Serbian prince, is positioned on the south wall, west of the central window, as a direct model or ideological counterpart of the ktetor's portrait of Neagoe Basarab and Milica Despina holding a model of their endowment at Curtea de Argeş, accompanied by their children, painted east of the central window of the south wall of the exonarthex (fig. 5). The holy Serbian martyr prince who fell in 1389 in the Battle of Kosovo was included in the program of decoration of this royal Wallachian endowment not only as the paternal ancestor of Milica Despina, but above all as a universal model of Christian ideal ruler, invested with humility and martyrdom, especially in the context of anti-Ottoman politics of Wallachia in the XVI century (Paun 2001; Boldura 2012: 68–73).

This note on the ktetorship and contribution of women from the Branković dynasty to cross-cultural connections in late medieval and early modern Balkans is only the initial step of a broader study intended to re-assess the visual culture of the Balkans in late medieval and early modern times, especially in view of the concept of pre-modern globalization characterized by and resulting from a transfer of knowledge, technological change and homogenization of spatial and technological particularities, by the concept of common culture and particular individual and collective identities (Зечевић 2014; Makuljević 2014: 7). Whatsmore, a methodological approach in the study of the role of aristocratic women in cross-cultural interaction of late medieval and early modern period in the Balkans and the Eastern Mediterranean based on prosopography studies, gender studies, network and visual culture studies could contribute significantly not only to our increased knowledge of female founders in Byzantium and beyond but also to a new perspective on the general nature of visual culture of this period, what is known today in historiography as Post-Byzantine art. Instead of perceiving it as mostly self-referential traditionalism keeping the cinders of the past alive for their own sake, it appears that from the above mentioned perspective we could better perceive the power and creative life of imagery and visual culture in general in this period as an essential element of an awareness of living in the present and looking towards a (eschatological) future.

BIBLIOGRAPHY

Boldura, Oliviu et al. *MĂRTURII. Frescale Mănăstirii Argeşului*. Bucureşti: Muzeul Naţional de Artă al României, 2012.

Golubović, Zaga. "Women in Serbian politics, diplomacy and art at the beginning of Ottoman rule." in: Jeffreys, E., S. Runciman (eds.). *Byzantine Style, Religion and Civilization: In Honour of Steven Runciman*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, 72–90.

Harris, Jonathan. *Greek Emigres in the West 1400–1520*. Camberley: Porphyrogenitus, 1995.

Harris, Jonathan. "Greeks at the Papal Curia in the Fifteenth Century." in: Hinterberger, Martin, Chirs Shabel (eds.). *Greeks, Latins, and Intellectual History 1204–1500*. Leuven, Paris, Walpole, MA: Peeters, 2011, 423–438.

Harris, Jonathan. "Despots, emperors and Balkan identity in exile." *Sixteenth Century Journal* 44 (2013): 643–661.

Hilsdale, Cecily J. *Byzantine Art and Diplomacy in an Age of Decline*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

Hinterberger, Martin, Chris Shabel (eds.). *Greeks, Latins, and Intellectual History 1204–1500*. Leuven, Paris, Walpole, MA: Peeters, 2011.

Iorga, Nicolae. *Byzantium after Byzantium*. Iaşi, Oxford, Portland: Center for Romanian Studies, 2000.

Lamers, Han. *Greece Reinvented: Transformations of Byzantine Hellenism in Renaissance Italy*. Leiden, Boston, Tokyo: Koninklijke Brill, 2015.

Mahinić, Senja. „Životni put posljednje bosanske kraljice Mare nakon propasti Bosanskog kraljevstva." ("The Life of the Last Bosnian Queen Mara after the fall of the Bosnian Kingdom.") *Radovi Filozofskog fakulteta u Sarajevu (Historija, Historija umjetnosti, Arheologija)* XVII/3 (2014): 211–224.

Makuljević, Nenad (ed.). *Visual Culture of the Balkans: State of Research and Further Directions, Abstracts of Papers*. Belgrade: Faculty of Philosophy, 2014.

Miller, William. *Balkan Exiles in Rome. Essays on the Latin Orient*. Amsterdam, 1964.

Mullett, Margaret. "Female Founders – in Conclusion: The Gynamics of Foundation." in: Theis, Lioba, Margaret Mullett, Michael Grünbart, Galina Fingarova, Matthew Savage (eds.). *Female Founders in Byzantium and Beyond*. Böhlau Verlag Gesellschaft m. b. H. und Co. KG., 2014, 417–428.

Palos, Joan-Luís, Magdalena S. Sánchez (eds.). *Early Modern Dynastic Marriages and Cultural Transfer*. Transculturalisms 1400–1700 Series: Ashgate Publishing Limited: Farnham, Surrey, England; Burlington, VT, 2016.

Păun, Radu G. "La couronne est à Dieu. Neagoe Basarab (1512–1521) et l'image du pouvoir pénitent." in: Guran, Petre, Bernard Flusin (eds.). *L'empereur hagiographe. Culte des saints et monarchie byzantine et post-byzantine Actes des colloques internationaux «L'empereur hagiographe» (13–14 mars 2000) et «Reliques et miracles» (1–2 novembre 2000) tenus au New Europe College*. Colegiul Noua Europă, 2001, 186–223.

Popović, Mihailo St. *Mara Branković, Eine Frau zwischen dem christilichen und dem islamischen Kulturkreis im 15. Jahrhundert*. Peleus, Studien zur Archäologie und Geschichte Griechenlands und Zyperns, Band 45, Verlag Franz Philipp Rutzen: Mainz und Ruhpolding, 2010 [= Поповић, Михаило Ст. *Мара Бранковић, Жена између хришћанскоī и исламскоī културноī круīа у 15. веку*. Нови Сад: Академска књига, 2014].

Spremić, Momčilo. "La famille serbe de Branković – considerations genealogiques et heraldiques." *Зборник радова Византолошкоī института* (*Recueil des travaux de l'Institut d'études byzantines*) XLI (2004): 441–452.

Theis, Lioba, Margaret Mullett, Michael Grünbart, Galina Fingarova, Matthew Savage (eds.). *Female Founders in Byzantium and Beyond*. Böhlau Verlag Gesellschaft m. b. H. und Co. KG., 2014.

Tomin, Svetlana. „Poslednji Brankovići – izgnanstvo kao sudbina." ("The Last Branković – exile as destiny.") in: Czaplinskiej, J., S. Giergiel (red.). *Od banity do nomady*. Opole: Katedra Slawistyki, 2010, 126–130.

Бакалова, Елка. „Рилска чудотворна икона-реликварий, Константинопол и Мара Бранкович." у: Гюзелев, Васил и др. (ур.). *България и Сърбия в контекста на византийската цивилизация. Сборник статии от българо-сърбски симпозиум 14–16 септември 2003. София.* София: БАН (Bakalova, Elka. "The miracle-working icon-reliquary, Constantinople and Mara Branković." in: Gjuzelev, Vasil et al. (eds.). *Bulgaria and Serbia in the context of Byzanitne civilisation. Collection of papers from the syposium 14–16 September 2003*, *Sofia*. Sofia: BAN), 2005, 193–228.

Габелић, Смиљка. *Манастир Конче.* Београд: Филозофски факултет (Gabelić, Smiljka. *Monastery of Konče*. Belgrade, Faculty of Philosophy), 2009.

Зечевић, Нада. „Први брак деспота Леонарда III Токо." *Зборник радова Византолошкоī института* (Zečević, Nada. "The first marriage of despot Leonard III Tocco." *Recueil des travaux de l'Institut d'études byzantines*) XLIII (2006): 155–172.

Зечевић, Нада Б. „Глобалност, глобализација, глобализам средњег века." у: *Наука и īлобализација – зборник радова са научноī скупа, Пале, 17–19. мај 2013*. Пале (Zečević, Nada B. "Globality, globalization, globalism of the Middle Ages." in: *Scholarhip and Globalization – conference papers, Pale, May 17–19, 2013*. Pale), 2014, 33–44.

Поповић, Даница. *Под окриљем светости. Култ светих владара и реликвија у средњовековној Србији*. Београд: САНУ, Балканолошки институт, посебна издања 92 (Popović, Danica. *Under the Auspices*

of Sanctity. The Cult of Holy Rulers and Relics in Medieval Serbia. Belgrade: SASA, Institue for Balkan Studies, special editions 92), 2006.

Ређеп, Јелка. *Катарина Кантакузин – грофица Цељска*. Београд: Завод за уџбенике (Ređep, Jelka. *Katarina Kantakuzin – countess of Celje*. Belgrade: Zavod za udžbenike), 2011.

Спремић, Момчило. *Деспот Ђурађ Бранковић и његово доба*. Београд: Српска књижевна задруга (Spremić, Momčilo. *Despot Đurađ Branković and his Age*. Belgrade: Srpska književna zadruga), 1994.

Спремић, Момчило. „Бранковићи у историји и предању. Прекинут успон." у: *Српске земље у позном средњем веку*. Београд (Spremić, Momčilo. "Branković family in history and legend. Thwarted rise." in: *Serbian lends in the late Middle Ages*. Beograd), 2005.

Суботин-Голубовић, Татјана. „Смедеревска служба преносу моштију светог апостола Луке." у: *Српска књижевност у доба деспотовине*. Деспотовац (Subotin-Golubović, Tatjana. "Smederevo service on the translation of relics of the holy apostle Luke." in: *Serbian literature in the age of the Despotate*. Despotovac), 1998, 133–157.

Суботин-Голубовић, Татјана. „Свети апостол Лука – последњи заштитник српске Деспотовине." у: Ајдачић, Дејан (ур.). *Чудо у словенским културама*. Нови Сад, Београд (Subotin-Golubović, Tatjana. "Holy apostle Luke – the last protector of the Serbian Despotate." in: Ajdačić, Dejan (ed.). *Miracle in Slavic cultures*. Novi Sad, Beograd), 2006, 167–178.

Тимотијевић, Мирослав. „Сремски деспоти Бранковићи и оснивање манастира Крушедола." *Зборник за ликовне уметности Матице српске* (Timotijević, Miroslav. "Branković despots from Srem and the founding of Krušedol monastery." *Matica srpska journal for fine arts*) 27–28 (1991–1992): 127–150.

Тимотијевић, Мирослав. *Манастир Крушедол*. Београд: Драганић (Timotijević, Miroslav. *Krušedol Monastery*. Belgrade: Draganić), 2007.

Томин, Светлана. *Владика Максим Бранковић*. Нови Сад: Платонеум (Tomin, Svetlana. *Bishop Maxim Branković*. Novi Sad: Platoneum), 2007.

Томин, Светлана. *Деспотица и монахиња Ангелина Бранковић – света мајка Ангелина*, Нови Сад: Платонеум (Tomin, Svetlana. *Despoina and nun Angelina Branković*. Novi Sad: Platoneum), 2009.

Томин, Светлана. „Допринос жена српској култури средњег века." у: Дојчиновић, Биљана, Александра Вранеш, Зорица Бечановић-Николић (ур.). *Тематски зборник: Књиженство, теорија и историја женске књижевности на српском језику до 1915. године*. Београд: Филолошки факултет (Tomin, Svetlana. „Doprinos žena srpskoj kulturi srednjeg veka." in: Dojčinović, Biljana, Aleksandra Vraneš, Zorica Bečanović-Nikolić (ur.). *Tematski zbornik: Književnstvo, teorija i istorija ženske književnosti na srpskom jeziku do 1915. godine*. Beograd: Filološki fakultet), 2015, 1–25.

Тошић, Ђуро. „Посљедња босанска краљица Мара (Јелена)." *Зборник за историју Босне и Херцеговине* (Tošić, Đuro. "The last Bosnian queen Mara (Jelena)." *Collection for the history of Bosnia and Herzegovina*) 3 (2002): 29–60.

Цветковић, Бранислав. „Реликвијар деспотице Барбаре Франкопан Бранковић, Прилог проучавању." *Зборник Музеја примењене уметности* нова серија 08 (Cvetković, Branislav. "Reliquary of Despotissa Barbara Frankopan Branković, Contribution to the Study." *Journal of Museum of Applied Art* New series 08) (2012): 23–36.

Шуица, Марко. *Вук Бранковић: славни и велможни господин*. Београд: Evoluta (Šuica, Marko. *Vuk Branković: Glorious and powerful lord*. Belgrade: Evoluta), 2015.

Јелена Б. Ердељан

КТИТОРСКА ДЕЛАТНОСТ ЖЕНА ИЗ ДИНАСТИЈЕ БРАНКОВИЋА У XVI ВЕКУ У СРЕМУ И ВЛАШКОЈ КНЕЖЕВИНИ

Резиме

Овај прилог разматрању питања ктиторства и доприноса жена из династије Бранковића кроскултурним везама на позносредњовековном Балкану и Балкану раног модерног доба само је почетни корак ка широј студији усмереној ка преиспитивању визуелне културе Балкана у поменуто време, а нарочито имајући у виду концепт предмодерне глобализације, концепт заједничке културе и посебних индивидуалних и колективних идентитета. Штавише, методолошки приступ проучавању улоге жена у кроскултурној интеракцији позног средњег века и раног модерног доба на подручју Балкана и источног Медитерана заснован на просопографским студијама, студијама рода, умрежавања и визуелне културе могао би знатно да допринесе отварању нове перспективе сагледавања природе визуелне културе овог раздобља, у традиционалној историографији означеног као поствизантијско доба, у целини. Уместо сагледавања визуелне културе овог раздобља на Балкану као феномена искључиво окренутог прошлости и одржавању традиције ради ње саме, из другачијег угла гледања било би могуће боље разумети снагу и креативну животност визуелног као суштински важног елемента свести о живљењу у садашњости са очима упртим у (есхатолошку) будућност.

Уредништво је рад примило 13. XII 2015. и одобрило га за штампу 2. II 2016.

UDC 72(450.251)"16"

BARBARA G. TRAMELLI
Freie Universität, Berlin*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

Art and Grotesque, Art with Grotesques: The Case of Pirro Visconti Borromeo's Villa in Lainate

ABSTRACT: The paper enquires on the figure of Pirro Visconti Borromeo, who is now considered as a minor figure in sixteenth-century Milan. However, he was highly regarded in his own time as a distinguished promoter of the arts, patron of the Academy of Blenio, and a fervid collector of *artificialia* and *naturalia*. His peculiar collection was displayed in his fascinating Villa in Lainate, and it presents a meaningful selection of works of art and decorative arts, along with natural objects and religious items, which testify to the count's particular care not only for the objects themselves but for the context in which they were displayed.
KEYWORDS: Villa of Lainate, Pirro Visconti Borromeo, Giovanni Paolo Lomazzo, Nimpheo, Grotesque, Milan.

In 1589 the heirs of Pietro Tini published in Milan *L'Idea del Giardino del Mondo* ('The Idea of the Garden of the World'), written by the physician and academician Tomaso Tomai, and dedicated it to the nobleman Pirro Visconti Borromeo, a book "in which many of the secrets of Mother Nature are discussed." (Tomai 1589: preface) They admit that the book would have reached perfection if it had mentioned the "Vague and beautiful Fountain that His Excellency ordered for his most noble building of Lainate, where in addition to the most ingenious *artificio* of water one can admire the noble building with niches full of beautiful statues, and many paintings which make the place a delectable marvel." (Tomai 1589: preface)

Pirro Visconti Borromeo (1560–1604), described by Paolo Morigia in 1592 as "One of the richest and most noble knights of the city", is an intriguing member of the Milanese nobility at the end of the sixteenth century (Morigia 1592: 236).[1] Son of Fabio I Borromeo, of a secondary branch (*ramo cadetto*) of the Borromeo family, and of Costanza Trivulzio, he is perhaps now regarded as a minor personality in the Milanese context. At the time, however, he was a renowned

* barbaratramelli@hotmail.it
[1] For a short biography of Pirro Visconti Borromeo see Isella 1993: 368–371. For a complete enquiry on this figure see Morandotti 1984: 115–162.

patron and promoter of the arts, as well as a fervid collector of paintings and a connoisseur of the marvels of nature, which he wanted to reproduce and display in his villa just outside of Milan, in a rural village called Lainate. He was member and patron of the burlesque Academy of Blenio, which had the Milanese painter Giovanni Paolo Lomazzo as member and chief for various years, and he was the chief promoter of a series of renovation works for his villa (1585–1589), coordinated by the architect Martino Bassi, the sculptor Francesco Brambilla and the Parmesan painter Camillo Procaccini (1561–1629).[2] Girolamo Borsieri describes part of the building, and especially the Nimpheo, as: "A curious and vague building, as noble as a civic building, which can compare to any other noble buildings, even grander, that one can visit." (Borsieri 1609: 60)[3]

Pirro probably decided to renovate his Villa in consultancy with the members of the academy of Blenio, and the result, as Alessandro Morandotti stated, was a 'visual compendium' of the style and nature of the poems composed by the academicians, with decorations, arabesques, friezes, fictitious stones and wonders of nature.

This article presents the case of the Villa in Lainate with the aim of understanding the fame and reputation it had in his own time, enquiring further on the display of *naturalia* and *artificialia* in the so-called *Nimpheo* in order to gain more clarity on the relationship between art, nature and grotesque in the project of Pirro Visconti Borromeo's Villa.

As a collector of *naturalia* and *artificialia*, Borromeo was not only an admirer of the arts but also of the sciences. He clearly indicated this by the choice to have the figure of Mercury depicted at the center of the main ceiling in the villa as protector of his home (fig. 2).

Fig. 1. Camillo Procaccini and workshop, *Pirro Visconti Borromeo's Emblem*, fresco, 1587–1589, Borromeo's Villa in Lainate, ceilings

Fig. 2. Camillo Procaccini and workshop, *Mercury*, fresco, 1587–1589, Borromeo's Villa in Lainate, ceilings

[2] The most complete study on Borromeo and his villa in Lainate was published eleven years ago by Alessandro Morandotti. See Morandotti 2005.

[3] 'Ha vaghezza di edificio curioso, nobiltà di civile (…) Che può paragonarsi con qualsiasi altro edificio anche maggior che oggi si vegga.'

Fig. 3. Camillo Procaccini and workshop, *Frescoes with Animal Decorations*, frescoes, 1587–1589, Borromeo's Villa in Lainate, ceilings

Camillo Procaccini, a painter from Parma who also received various commissions from the cardinal of Milan, Federico Borromeo, decorated all the ceilings of the villa. The frescoes represent myths, grotesques, scenes from the natural and the fantastic worlds (fig. 3).

The most impressive building that Borromeo decided to construct was the so-called 'Nimpheo' (house of the nymphs), which was placed in a central position in the garden, adorned with grotesques and statues of Fauns and Nymphs and internally enriched with different natural and artistic curiosities (fig. 4).

Fig. 4. *Nimpheo*, Borromeo's Villa in Lainate, 1587 ca

THE NIMPHEO: A PLACE OF MARVEL AND DELIGHT

The curious building called the Nimpheo was meant to host Borromeo's collection of paintings, fossils, minerals, coins, sacred relics and archaeological findings. As Morandotti pointed out, the paintings shown in the Villa were 'creating a dialogue' with the other objects of the collection, that is to say that Pirro was a thoughtful collector of both natural and artistic objects, some of which we find in an inventory dated 1604 (see Appendix 1). It is plausible to infer that he was advised in his choice of items by the members of the Blenio academy, and probably by the chief himself, the painter Lomazzo, who was elected *abbate* of the academy in 1568.[4] However, this kunst – or wunderkammer aspect was not fully recorded by viewers such as the man of letters Girolamo Borsieri, who was more interested in recording the careers and achievements of the painters from Lombardy at the time. He states that: "Pirro Visconti collected some paintings, not many but so exquisite that they overcame the most abundant collections of the past and of the present century."[5]

Fig. 5. *Nimpheo*, Borromeo's Villa in Lainate, 1587 ca

Borromeo's collection of paintings was probably on occasion displayed in the Nimpheo, and it was completed with water effects, shells, rocks and stones, which were all part of the rich *scenografia*. The architecture itself was also adorned with statues of nymphs and naiads, and it embedded shells, rocks and mosaics (fig. 5 and 6).

All the elements seem to be part of Borromeo's project to build a specific place for displaying the wonders of nature, or rather, for displaying the artificially recreated wonders of nature which the *ingenium* of men could transform and reproduce from nature itself, creating a place of marvel and delight.

[4] For a recent study on this academy see Tramelli 2011: 121–137.

[5] Girolamo Borsieri, *Supplimento alla Nobiltà di Milano*, Milan 1619: 'Picciola quantità ne raccolse già il Conte Pirro Visconte, ma di tale esquisitezza che superò le più copiose guardarobbe del passato.' Quoted in Morandotti, 2005, p. 230.

Gherardo Borgogni in his book *La Fonte del Diporto* (1598) describes the Nimpheo by stating that: "Your Excellency gives a home to the Muses, giving them that Fountain, where in a beautiful contest between Nature and Art everybody enjoys at the same time pleasures and comforts and they draw great things in your name." (Morandotti 2005: 84) This passage hints that the place inspired visitors to 'draw things' in Borromeo's name. The author is probably referring to the visits received not only from noblemen and intellectuals but also from artists and painters, such as Federico Zuccari or later Luigi Scaramuccia, who both recall their stays at the villa of Lainate in their writings. Zuccari states: "We went towards Milan to see the places around, such as the Garden of Count Pirro, adorned with fountains so well done with *artificio* that in Rome or Florence you cannot find more beautiful ones, nor more lavishly adorned with statues of modern sculptors." (Zuccari 1603: 35)

Fig. 6. *Mosaic Decorations*, ca 1587, Borromeo's Villa in Lainate, Nimpheo

Scaramuccia in his *Finezze dei Pennelli Italiani* (1674) will add:

> They stopped (*Girupeno alias Perugino and Raphael*) to pass the night in those troubled lands where in the morning they could see the beautiful Villa viscontea, which among its pleasures holds beautiful Paintings by Camillo Procaccini, placed around the fountain (Scaramuccia 1674: 150).

This passage suggests that not only statues but also paintings were shown around the main fountains of the building, probably only on the occasion of special visits, and almost certainly temporarily.

In the *Idea dell'Architettura Universale* (Venice 1615), Vincenzo Scamozzi records how 'honorable and worthy of praise were the fountains of the Villa', distributed throughout the lodges, the arcades and the external rooms as well as the grottos, covered by pebbles or other materials 'in different shapes of Nature' (*in varie forme della Natura*), and then adorned with statues made out of stone or metal (Scamozzi 1615: 343).

It is quite certain that the villa was overall conceived of as a place to entertain and amaze its visitors and, at the time, it gained a reputation among the noblemen of Milan and beyond. The hospitality and generosity of the count is quoted by different sources, such as the *Relazione della Città di Milano* by Galeazzo Gualdo Priorato, in which the villa of Pirro is described as having been visited by the greatest rulers of Italy and other territories:

> No prince or great ruler comes to Milan without going, driven by curiosity, to see that beautiful place, nor any departs from there without remaining satisfied and amazed also by the zeal with which the servants of the count attend to him, having the Villa always been a guest house for Princes and Noblemen. The queen of Spain, the Cardinal as a child, the Dukes of Mantua and other princes all stopped there more than once, and they were all received by the generous Count Pirro (Priorato 1666: 51).

Guests were obviously not hosted in the Nimpheo but in the rooms of the adjacent Villa, where they could admire the walls and the ceilings painted with *grottesche* and decorations, some of which were taken from the natural world while others portrayed fictitious creatures.

Pirro's quest to amaze and entertain his guests is hardly surprising, given his passion for bonfires and fireworks during festivals and special occasions. Morigia testified to this, for instance, in the description of the fireworks that were displayed at the count's Brera palace in December 1590, to celebrate the election of Pope Gregorio XIV – fireworks that were made by the architect Battista Astrologo and that were 'amazing and beautiful to see.' (Morandotti 2005: 26–27)

Pirro, with the renovations to the Villa, wanted to not only gather a collection, but to create an overall 'visitor's experience' for his guests. By both collecting items from the natural world (such as the shells displayed in his caves and grottos) or recreating them (in the frescoes and many mosaics of natural forms) he used nature for his own end, playing with it in a way similar to how Lomazzo and the members of Blenio Academy – among wich we find painters, sculptors, astrologers and the like, were playing with words, creating burlesque poems in the fictitious *Bleniese* dialect.

The spaces of the Nimpheo, specifically created and symmetrically arranged in order to host Pirro's collection of *artificialia* and *naturalia*, showed not only the possibility of recreating the wonders of nature, but also how skillfully the great *ingenium* of artists and artisans could overtake and improve Nature itself. The project of the fountains' system was attributed to the famous idraulic engineer Agostino Ramelli, who already worked in Piacenza. Agostino was the author of the practical book *Di Diverse et Artificiose Machine*, where he illustrated more than one-hundred machines inspired by Leonardo's studies (Ramelli 1588). The water games and the fountains, as well of the rest of the decorations, were intended as proof of the ability of man to transfer the power of the elements (in this case, of water) into the creation of something beautiful and rare. In Pirro's view, nature was not only collected, but tamed and restrained. Here, it was mounted into a rational architectural scheme which staged a fictional wild setting inhabited by Nymphs and Naiads.

A poem by Lomazzo in his *Rime*, written in the dialect used by the members of the Academy, summarizes effectively the desire of 'taming nature' and reproducing it in artificial ways:

From the Caves Echo answers politely
What does Lomazzo do in the Grotto?
Echo: he is killing serpents, dragons, snakes and sea monsters
(...) painted in frescoes, oil, or tempera
and insides he put out of the Grotto Sybils.[6]

As Morandotti noted, it is probably not a coincidence that the book of poems was entitled 'Rhymes imitating the Grotesques', and that the renovation works at the Villa were taking place during the same years that these poems (1587) and the collection of poems written by the members of the Academy of Blenio entitled the *Rabisch* (1589) were published. It can hardly be doubted that Lomazzo had a role as counsellor and advisor for the project of the villa, also given the fact that he personally knew both the patron and the architect designated to renovate the building, the Milanese Martino Bassi.[7] The building was finished in 1589 and the collection displayed to a public of intellectuals and artists, the heterogeneity of which was in tune with the kinds of members admitted in Lomazzo's academy.

THE INVENTORIES

There are two inventories of Borromeo's properties in the Villa: one from the 1604 and one dated 1611.[8] Within document A of the 1604 inventory, the list of paintings recorded there have been to some extent identified, such as the *Virgin with Child* by Boltraffio or the *Mistical Marriage of Saint Catherine*, now both at the Poldi Pezzoli Museum in Milan. The second part of the inventory is quite intriguing, as it shows different types of objects collected by Borromeo which were destined for the rooms of the Nimpheo – this fact we know through the pact dated 1611. We have a certain number of medals, a *reliquiario*, clocks, and different cups made by semi-precious stones such as the 'lapis armenio', that is the *azzurrite*. These objects are then listed again in 1611, and some are added, such as a coral fountain, a piece of Indian palm, mushrooms, mother of pearl mounted in silver, a shell mounted in silver, two mother of pearl,

---

[6] *Rime* 1587, p. 500:
'Que fá int' i Grott' ol nost' Omazz? ECHO, Amazza
Bisc, Dragh', Ghizz', Serp', Monster marin, Al rinó
Tanch Asn in roz van al Morin? Al rino-
mèra i gogò che fan i spegaz, e i strazza.
Depenz' a fresch', a oeuiro, a sguazz', e sguazza
Tuch i penij in l'hamorin, corì nò
Ve trighè al son del Tamborin, aruì mò
Sto scatorin, ch'hasto sollaz; sollazza
Drent i Sibill tran feur d'i Grott el Grott'Orb
Luis da Brenta o Basciron, Lyron
De tutt'accord, come on franguel in gabbia.
El bon Zan pavel a gattorb, che nò i Corb
Ma stratonà fa i Cins' int' el Niron,
E i ten per piasè viù in la Vichiabbia.'

[7] Morandotti also states that Lomazzo was probably present on the 3rd of April 1589, when the Villa opened to a public of friends and intellectuals, and that he recited poems praising the count and toasting to Bacchus (patron of the academy and reproduced in more than one statue of the villa). See Morandotti 2005: 15–16.

[8] See Appendices 1 and 2.

petrified mushrooms, shells, mounted in gold, and a so-called, oriental jasper, mounted in gold. It is said explicitly that all these items were meant to be displayed in the Nimpheo, to show the craftsmanship of the artisans who transformed nature into precious objects, creating a prototype of a *wunderkammer* years before the more famous Museo Settala would be established in Milan.[9]

Pirro's interest in not only paintings but also stones and minerals, testified to his knowledge of the artisanal workshops that were transforming these materials, and was probably also shared by the painters who were members of the Blenio academy (to remain on the examples of the *lapis armenus*, we know that it was also one of the materials for painters to prepare blue, a cheaper alternative to the more expensive lapis lazuli). His expertise regarding precious stones is further indicated by the fact that he was later in life chosen by the Duke of Mantua as a counselor in buying works of art. In fact, there is an interesting exchange of letters between him and Vincenzo I of Gonzaga – one dated 26th of February and the other 16th of march 1598 – in which we gather that the duke asked Pirro to purchase some rock crystals, and that he chose him as a mediator for the sale of some jewels belonging to the Sala Countess, as another letter dated 3 March 1599 testifies.[10]

CONCLUSION

The collection in Pirro's Villa of Lainate shows a relatively small but meaningful selection of works of art and decorative arts, along with natural objects and religious items, which testify to the count's particular care not only for the objects themselves but for the context in which they were displayed. The public was supposed to admire the marvels of this world that he created. Giovanni Paolo Lomazzo and other members of the Blenio Academy were most likely involved in the intellectual conception of the decorative program, as the formal correspondences between the written arabesques and the grotesque decorations realized in the villa are too strong to be ignored. The Lainate Villa combined the grottos with the collection of paintings and wonders of nature, creating what could be called a prototype of the *Wunderkammer* which will become popular in the seventeenth century. By mixing the two art worlds, the noble genre of sacred painting and the grotesque decorations, the Lainate Villa became the place to visit and to study both for young artists and intellectuals, years before Federico Borromeo's Ambrosiana academy, which was dedicated to the study of painting, sculpture and architecture, was founded in the seventeenth century.[11]

---

[9] On sixteenth- and seventeenth-centuries collections of *naturalia* and *artificialia* in the so-called 'wunderkammern' or cabinets of curiosities see for instance Findlen 1994; Impey, McGregor 2001. See also the on-going researches of scholars such as Claudia Swan (on collections of *Naturalia* and medical collections in Early Modern Holland), Sven Dupré and Christine Göttler (on the collection of Emmanuel Ximenez in Antwerp). More specifically on the cabinet of curiosities of Manfredo Settala, see Navoni 2000 and Aimi, De Michele, Morandotti 1984.

[10] For a discussion on these inventories (which concerns especially the paintings and their identification) see Morandotti 2005: 230–243. The inventories are listed in Morandotti 1985: 175–185.

[11] Federico, Carlo Borromeo's younger cousin, became Archbishop of Milan only in 1595. He was, like Pirro, a fervid collector of art. He was patron of the *Accademia di San Luca* in Rome, which likely inspired him to establish a similar academy for artists in the city of Milan. He was probably in contact with Pirro Visconti, and he was certainly aware of the project for his villa in Lainate.

REFERENCES

Aimi, Antonio, Vincenzo De Michele, Alessandro Morandotti. *Musaeum Septalianum. Una Collezione Scientifica nella Milano del Seicento*. Milan: Museo Civico di Storia Naturale, 1984.

Albinico, Simone. *Biografie degli Artisti dell'Accademia della Val di Blenio*. Milan: Skira, 1998.

Arcimboldo, Artista Milanese tra Leonardo e Caravaggio. Milan: Skira, 2011.

Barocchi, Paola. *Trattati d'Arte del Cinquecento tra Manierismo e Controriforma*. Bari: LaTerza, 1960–1962.

Bora, Giulio. *Toward a New Naturalism: Sixteenth-Century Painting in Cremona and Milan*. New Haven: Yale University Press, 2004.

Borghini, Raffaello. *Il Riposo.* Florence: Marescotti, 1584.

Borgogni, Gherardo. *La Fonte del Diporto*. Bergamo: Comin Ventura e Compagni, 1598.

Boschini, Marco. *Le Ricche Miniere della Pittura Veneziana.* Venice: Francesco Nicolini, 1674.

Borsieri, Girolamo. "Il Supplimento della Nobiltà di Milano." in: Morigia, Paolo. *La Nobiltà di Milano*. Milan, 1609.

Ciardi, Roberto Paolo. *Scritti sulle Arti*. Pisa: Marchi e Bertolli, 1973.

Daston, Lorraine. *Wonders and the Order of Nature: 1150–1750*. New York: Zone Books, 1998.

Findlen, Paula. *Possessing Nature: Museums, Collecting and Scientific Culture in Early Modern Italy*. Berkley: University of California Press, 1994.

Impey, Oliver, Arthur McGregor. *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth- Century Europe.* London: House of Stratus, 2001.

Jones, Pamela. "Federico Borromeo's Ambrosiana Collection as a Teaching Facility for the Academy of Design." *Leids Kunsthistorisch Jaarboek* V–VI (1986).

Lomazzo, Giovanni Paolo. *Rime di Gio. Paolo Lomazzi*. Milan: Paolo Gottardo Pontio, 1587.

Lomazzo, Giovanni Paolo. *Rabisch*. Milan: Paolo Gottardo Pontio 1589.

Lynch, James. "Lomazzo and the Accademia della Valle di Bregno." *The Art Bulletin* XLVIII (1966): 210–211.

Morandotti, Alessandro. "Pirro I Visconti Borromeo di Brebbia Mecenate nella Milano del Tardo Cinquecento." *Archivio Storico Lombardo* CVII (1984): 115–162.

Morandotti, Alessandro. "Nuove Tracce per il Tardo Rinascimento Italiano: il Ninfeo-Museo della Villa Borromeo, Visconti Boromeo, Litta, Toselli di Lainate." *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, Classe di Lettere e Filosofia, XV, 2 (1985): 129–185.

Morandotti, Alessandro. *Milano Profana Nell'Età dei Borromeo*. Milan: Electa, 2005.

Morigia, Paolo. *Della Nobiltà di Milano.* Milan: Pacifico Pontio, 1595.

Morigia, Paolo. *Historia dell'Antichità di Milano*. Venice: Appresso i Guerra, 1592.

Morigia, Paolo. *Supplimento alla Nobiltà di Milano*. Ed. Girolamo Borsieri. Milan: Pacifico Pontio, 1619.

Navoni, Marco. "L'Ambrosiana e il Museo Settala." in: *Storia dell'Ambrosiana*. Milan: Cariplo, 2000.

Priorato, Galeazzo Gualdo. *Relazione della Città e dello Stato di Milano*. Milan: appresso Lodovico Monza, 1666.

Ramelli, Agostino. "Le Diverse et Artificiose Macchine." in: *Casa dell'Autore*. Paris, 1588.

Scamozzi, Vincenzo. *Idea dell'Architettura Universale*. Venice: Girolamo Abrizzi, 1714.

Scaramuccia, Luigi. *Le Finezze dei Pennelli Italiani*. Pavia: Magni, 1674.

Swan, Claudia. "Memory's Garden and Other Wondrous Excerpts: Ernst Brinck (1582–1649), Collector." *Kritische Berichte* III (2012): 5–19.

Taddeo, Edoardo. "I Grilli Poetici di un Pittore: le Rime di G. P. Lomazzo." *Il Contesto* III (1997): 140–181.

Tavernari, Carlo. "Manfredo Settala, Collezionista e Scienziato Milanese del '600." *Istituto e Museo di Storia della Scienza di Firenze* I, 1 (1976): 43–61.

Tomai, Tomaso. *Idea del Giardino del Mondo*, *Pacifico Da Ponte ad instanza haer.* Milan: Pietro Tini, 1589.

Tramelli, Barbara. "Artists and Knowledge in Sixteenth-Century Milan: The Case of Lomazzo's Accademia de la Val di Blenio." *Art and Knowledge – Special issue of Fragmenta*. *Journal of the Royal Netherlands Institute in Rome* (2011): 121–137.

Zardin, Danilo. *Carlo Borromeo, Cultura, Santità e Governo*. Milan: Vita e Pensiero, 2010.

Zuccari, Federico. *Il Passaggio per l'Italia con la Dimora di Parma del Cavalier Federico Zuccaro* (1603). Ed. by V. Lanciarini. Rome, 1893.

Appendix 1

Extracts from the Inventory dated 24th January 1604, doc. B, notary Benedetto Coerezio, f. 20578

Uno scrittorio di avorio bello con figurine d'argento et fresi d'argento
Un quadrettino grande come un offitiolo di una madonna col puttino in braccio e S. Giuseppe, e fride d avorio n.1
Una borsa a gucchia di seta n.1
Medaglie di metallo vecchio n.12
Una cinta di seta nera n.1
Un altro scrittorio quadro di ebano e lavori intarsiati di osso bianco quadro e una figurina d'argento nel mezzo n.1
Un quadrettino picciolo d'ebano e la morte disegnata n.1
Una crosetta piccola d'osso bianco e dentro alcune Reliquie n.1
Medaglie d'argento bone n.5
Altre Medaglie d'argento n.5
Un altro scrittorio d'avorio e le corniciette di osso bianco
Due tazze di paglia d'India adorate per dentro n.2
Fibie d'argento per un balandrano di diverse sorte n.36
(…)
Un'aquila d'oro che magna un corpo parimenti d'oro con sotto una preda nera di aspiri n.1
Horologi da soli diverse fatte n.6
Un quadrettino nero con un alla depinta d'Alberto Duro e sopra il cristallo n.1
Un altro stucchietto e dentro li ferri di ottone per disegnare n.1
Una tazza di diaspidi orientale con (…) e piede d'oro n.1
Una navicella di diaspidi orientale ed due fresi d'oro al piede
Una Tazza col suo piede di lapis armenio sopra l'humour malinconico n.1
Una Tazza d'argento sopra dorato e nel mezzo una preda di bazar occidentale n.1
(…)
Uno scrittorio di avorio bello con figurine d'argento et fresi d'argento
Un quadrettino grande come un offitiolo di una madonna col puttino in braccio e S. Giuseppe, e fride d avorio n.1
Una borsa a gucchia di seta n.1
Medaglie di metallo vecchio n.12
Una cinta di seta nera n.1
Un altro scrittorio quadro di ebano e lavori intarsiati di osso bianco er quadro e una figurina d'argento nel mezzo n.1
Un quadrettino picciolo d'ebano e la morte disegnata n.1
Una crosetta piccola d'osso bianco e dentro alcune Reliquie n.1
Medaglie d'argento bone n.5
Altre Medaglie d'argento n.5
Un altro scrittorio d'avorio e le corniciette di osso bianco
Due tazze di paglia d'India adornate per dentro n.2
Fibie d'argento per un balandrano di diverse sorte n.36

Appendix 2

Extracts from the Inventory dated 11th November 1611, Fondo Litta, carte 32
Notta de quadri, tavole e altre cose quali si lasciano per ornamento della Fontana

Uno orologio con scrittorio d'ebano con guarnizione d'argento con sua cassa di veluto turchino
Una fontana a monticello con coralli
(…)
Una tavola di pietra interciata con pietre di diversi colori
Due altre tavole di pietra mischie
Quadri diversi
Tavola di pietra interciata ut supera minor dell'altra
Un cornetto d'animale
Un pezzo di vite del tempo di Noé
Una ventalina turchesca sopra dorata
Due fonghi impietriti
Un pezzo di palma indiana con lettere sopra
Diaspro orientale legato il pie' in oro
Madreperla legata in argento
Tazza di lapis armeno per l'umore malenconico
Madre di perla legata in argento
Mazzo di noce d'india legazo in argento
Un calamaro atornito in ovato
Una coppetta indiana miniata d'oro
Due lumaghe di madreperla miniate con oro
Due tazze di paglia all'indiana dorate
(…)

Барбара Ђ. Трамели

УМЕТНОСТ И ГРОТЕСКА, УМЕТНОСТ СА ГРОТЕСКНИМ:
СЛУЧАЈ ВИЛЕ ПИРА ВИСКОНТИЈА БОРОМЕЈСКОГ У ЛАИНАТЕУ

Резиме

У раду је приказана личност Пира Висконтија Боромејског, који се данас сматра мање значајном фигуром XVI века у Милану. Међутим, он је у своје време био високо цењен као истакнути уметнички прегалац, покровитељ Академије Бленио, и страсни колекционар *artificialia* и *naturalia*. Његова специфична колекција била је изложена у његовој фасцинантној вили у Лаинатеу. Колекција представља смислен избор уметничких дела и декоративне уметности, који заједно са објектима из природе и религијским предметима, сведоче о посебној пажњи коју је поклањао не само самим објектима већ и контексту у којем су приказани.

Уредништво је рад примило 17. XI 2015. и одобрило га за штампу 2. II 2016.

UDC 730(497.111)"16/17"

САША М. БРАЈОВИЋ, ИГОР Б. БОРОЗАН
Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

Репрезентација моћи у малом формату: коњаничка скулптура Луја XIV из Државне уметничке колекције дворског комплекса у Београду**

САЖЕТАК: Коњаничка скулптура Луја XIV из Државне уметничке колекције дворског комплекса у Београду[1] сублимира представљање моћи у малом формату. Овај минуциозно обрађени артефакт од слоноваче и алабастера је визуелизовао норме елитне културе у функцији прослављања монарха. Славу краља истиче декоративни постамент са амблематским приказом окруњеног сунца. Настала током прелазног периода француског барокног класицизма и рококоа, коњаничка фигура Луја XIV својим малим димензијама, ефектом љупкости и лакоће с којом је изведена упућује на дискурс употребе лепог у француској култури.
КЉУЧНЕ РЕЧИ: репрезентација моћи, апсолутистичка монархија, Луј XIV, коњаничка скулптура, „Краљ Сунце“.

ОСНОВИ ТУМАЧЕЊА КОЊАНИЧКЕ СКУЛПТУРЕ ЛУЈА XIV

У критичкој историографији коњаничка скулптура Луја XIV датована је у период око 1670. године, а њен аутор није именован (Тодоровић 2014: 52). Представа пропетог коњаника, висине 61 cm, изведена је од слоноваче, док је постамент сачињен од алабастера (сл. 1). Досадашња истраживања нису потпуно разјаснила функцију ове репрезентативне скулптуре. Претпоставља се да је, према уобичајеном дворском церемонијалу, била предмет протоколарне размене дипломатских дарова (Syndram 2011: 108–109; Тодоровић 2014: 52; Martin 2015: 652–667), или је, као поклон, била намењена неком од истакнутих дворана. Скулптуру ограничавају структуралне норме, што је смешта у

* sasabraj@gmail.com; borozan.igor73@gmail.com
** Рад је настао у оквиру пројекта Министарства Републике Србије *Представе идентитета у вербално--визуелној култури новог доба*, редни број 177001.
[1] Дело је пристигло на двор Карађорђевића 1936. године. Заведено је под инв. бр. 57/02.

Сл. 1. Непознати аутор, Коњаничка скулптура Луја XIV, последње деценије XVII века – почетак XVIII века (Државна уметничка колекција дворског комплекса у Београду), фото: Архива Краљевског двора

систем репрезентативних предмета у служби медијске пропаганде Луја XIV (Тодоровић 2014: 52).

Репрезентација власти француског монарха нашла се у жижи критичког тумачења током последњих деценија XX века. Неке од публикација утемељиле су, из различитих перспективних позиција, основне теоријске дискурсе ишчитавања визуелне репрезентације Луја XIV. У фокусу истраживања Маја (Ekkehard Mai) нашла се разноликост функционалности владарских портрета француског владара (Mai 1975), док се Мартен (Michele Martin) усредсредио на анализу пропагандног деловања јавних коњаничких скулптура Луја XIV (Martin 1986). Мартен је указао и на активно деловање племства, чији су истакнути припадници заслужни за уобличавање малених коњаничких скулптура француског суверена. Након уништења монументалних коњаничких скулптура ове, које је поручивала француска аристократија, јесу важан извор знања о њима (Martin 1986: 203–206). Најопсежнији осврт иконографских варијација коњаничких статуа Луја XIV, у оквиру динамичког односа на релацији римски барок – француски барокни класицизам, изнео је Витковер (Rudolf Wittkower) (Wittkower 1975: 83–102). У свом семиолошком истраживању Марен (Louis Marin) се бавио односом репрезентације француског монарха и дискурзивно постављене теорије апсолутистичке власти (Marin 1988). Гермер (Stefan Germer) је у капиталном делу *Kunst–Macht–Diskurs* преиспитао интелектуалну улогу Фелибијена (André Félibien) у стварању дворске културе и пропагандне слике Луја XIV (Germer 1997). У средишту проучавања историчара културе Берка (Peter Burke) налази се политизација медијске манипулације ликом Луја XIV (Burke 1992).

У нововековном владарском програму идеализована представа владара садејствује са критеријумом лепог, који је саткан попут фиктивног скупа саопштења и усклађен са очекивањима јавности о природи дужности владарске личности (Warnke 2006: 147–164). У складу с идејом претпостављене спреге атрибута моћи и телесног присуства монарха, Хабермас (Jürgen Habermas) изводи закључак да се испољавање репрезентативне јавности везује за атрибуте неприкосновене личности: *инсигније* (грбови, оружје), *хабитус* (одевање, фризура), *манире* (начин поздрављања, понашања) и *реторику* (ословљавање) (Habermas 1969: 15). Тако представе суверена потврђују пропагандне стратегије визуелних порука и потврђују да је тело Луја XIV дефинисано као скуп објективних норми (Warnke 1998: 143) и као носилац сложених социополитичких порука (Greenberg 2001: 1–37).

Упркос теоријама о самозадовољности владарске личности, присуство јавности у доба апсолутизма може се укључити у систем концентричних кругова моћи француског двора XVII века (Gestrich 1994: 92–93). У доба апсолутизма, приватни карактер није био могућ, јер је његова сврха да *невидљиво биће учини видљивим посредством јавно присутне личности господара* (Habermas 1969: 14). Отуда је и Луј XIV морао да медијски комуницира са елитним кругом дворана (репрезентативна јавност) и да се, у складу с њиховим очекивањима, *преруши* у полубожанско биће (Warnke 2006: 156–157). Преображени монарх је тако претворен у симбол нормативних обавеза и вредности, којима је дефинисана репрезентативна култура француске апсолутистичке монархије друге половине XVII века.

Упркос повећаној производњи малих коњаничких скулптура Луја XIV крајем XVII века (Keller 2011: 306), која је поспешила употребу неприкосновеног владарског лика до тривијалности, недостатак извора о комуникационом дејству и функцији скулптуре

из Државне уметничке колекције онемогућава пуну примену метода политичке иконографије (Warnke 1996; Hauenfels 2005: 102–103), који баштини сазнања историје уметности (стилска епоха, историја типа) и социологије (знања о државном облику, улози јавности) (Hauenfels 2005: 82).

Коњаничка скулптура из Државне уметничке колекције у овом тексту пропушта се кроз тростепеност иконографско-иконолошког метода (дескриптивна анализа, историја типова и стила, дубљи сазнајни садржај), који се у новије време, упркос извесним недостацима, поново користи у истраживањима из области владарске иконографије и репрезентације моћи (Hauenfels 2005: 78–79). Стога ће формалне особености и иконографске сличности бити садржајно одређене на чврстој спрези апсолутистичке власти и приказаног јахача.

КОЊАНИЧКА СКУЛПТУРА ЛУЈА XIV И СТРУКТУРЕ МОЋИ

Штефан Гермер је закључио да репрезентација моћи Луја XIV почива на два основна структурална нивоа (Germer 1997: 269–273): општој правно-политичкој и саветодавној структури (која своју паралелу налази у заступању личности пред судом), и узорном уметничком говору (епидектичка репрезентација). Узорно описивање лика Луја XIV било је у служби артифицираних средстава (светковине, говори, уметничка дела…), која изазивају пасивно потврђивање владареве личности. Све шира естетизација представљања Луја XIV није могла да поништи захтеве пропагандне намене владарских представа француског суверена.

Као кључни екфразис у систему вербално-визуелне репрезентације Луја XIV истиче се спис *Портрет краља* из 1663. године, дворског историографа Андреа Фелибијена. Опис изгубљеног коњаничког портрета моћног владара, дело Шарла Лебрена (Charles Le Brun), потврђује да су визуелне представе Луја XIV дефинисане као комуникациони знаци постављени између ванвременске манифестације власти и дворске јавности, коју активно представља елитни круг дворских *тумача* наизглед неизрециве личности монарха (Germer 1997: 219–225).

Вредност коњаничких статуа почива на визуелизацији структура владарске моћи. Коњаничке представе владара у римском империјалном програму означавале су тријумф – псеудосакрални ритуал поводом завршетка ратова (McCormick 1990: 1–34; Rickert 2011: 456–457). Сваки *adventus* владара указивао је на дугоочекивани мир којим се услишава чежња *populus*-а за изабраним месијом. Коњаничке представе евоцирале су тријумф ратника и славу миротворца (Brilliant 1963: 173–179). Преко статуе Марка Аурелија концепт *triumphator romanorum imperator* ушао је у визуелну праксу европске владарске иконографије у рано модерно доба (Тимотијевић 1987: 75).

Неколико цитата смешта коњаничку скулптуру Луја XIV из Државне уметничке колекције у шире оквире подсећања на римски империјални политички програм. Псеудоантичка војна одежда француског владара је симбол класицистички интониране ревокације античког света. На сличан начин функционише и командна палица у монарховој десној руци. Обележена љиљанима (симболима бурбонске династије) она потврђује пренос античких визуелних топоса моћи у дискурс оновремене политичке иконографије.

Поглед Луја XIV, упрт у небо, уобичајена је реторика коњаничких представа римских царева. Она указује на харизму изабраног који, одређен провиђењем, непосредно комуницира са Богом. Краљев поглед упућује и на барокни концепт бескрајног кретања у времену и простору. Идеја недогледа постала је синоним универзалне категоријалности француске монархије и метафора есенцијалне необухватне монархове личности (Schneider 2008: 101). Појам *infini* је дефинисан у *Dictioniare Universal* 1690. године. Овај сложени концепт је на основу сазнања о геометријским пољима, нормираној просторности, бројевима, скуповима и рационализму религије потврдио дискурс бесконачности и строге уређености универзума у епохи научних открића (Schneider 2008: 103).

На постаменту скулптуре, сатканом од стилизоване вреже коју прожимају митолошка бића, доминира сунце које исијава. Отворену круну над сунцем придржавају два идеализована Амора, који потврђују употребу овог амблема у пропаганди Луја XIV. Представљена круна не одговара историјској круни француског краља (Тодоровић 2014: 52), што наводи на закључак да је превасходно дефинисана као фиктивна визуелизација концепта власти.

Незванична титула, односно политичка метафора Луја XIV – „Краљ Сунце“, имала је изузетну медијску експлоатацију (Telesko 2004: 33–46). У панегиричким беседама датум краљевог рођења тумачио се као израз сазвежђа Сунца. Многа визуелно-вербална и перформативна остварења славила су светлоназорног монарха као отеловљено сунце, које се, попут феникса, самообнавља пред очима поданика (Franko 1998: 64–84).

Поистовећивање владара са Сунцем, кључно у теорији апсолутистичке монархије барокног доба, манипулативно је варирано у Француској монархији. Корени употребе сунца као политичког симбола налазе се у псеудосакралним митовима Истока и у античком империјалном програму, где су били у служби идеолошке манифестације неограничене власти римског цара, обједињени са метафором обнове Златног доба (Wallace-Hadril 1982: 19–36). Замишљена као идеална, прошлост се циклично „производила“ у складу с идејом прогреса. Као кључни симбол новог доба, сунце је дефинисало личност владара који одређује космолошки и земаљски поредак.

Сунце са Истока постало је парафраза владареве мудрости, која је са Лујем XIII ушла у политички речник владарске репрезентације француских суверена. Соларна симболика на постаменту коњаничке представе Луја XIV из Државне уметничке колекције указује на преображај античког мита у хришћански политички систем. Парадигма *Sol Invictus* (непобедиво сунце) постала је титуларно име римских императора од владавине цара Комода (180–192). Зачетак христијанизације античког култа непобедивог сунца означен је преображајем императора Константина у хришћанског цара и заштитника вере. Сунце је постало метафора за Христа, који, попут излазећег сунца, осветљава човечанство. Иако је круна римских императора са зрацима сунца преображена у светитељски венац цара Константина, корени соларне симболике су инкорпорирани у идејне основе раних модерних монархија. Политичка идеја *Oriens Augusti* је нераскидиво повезана са метафором о доласку месије, који се појављује на Истоку. Попут Христа, ишчекивани владалац гарантује плодоносну владавину и доноси равнотежу универзуму (Telesko 2004: 36–40).

Свети Августин је изједначио Бога и прасветлост, створивши основне тезе о непроменљивом сунцу истине и правде, ударивши тако темеље идеје сједињења хришћанског

сунца и владарске личности. Поистовећење Луја XIV и цара Константина са митом о непобедивом сунцу засновано је на идеји сједињења божанског логоса и природног сунца. У барокно доба је сунце, као симбол Христа (Henkel, Schöne 1996: 19–20), непрекидно варирано у амблематским приручницима. Христ (*Sol Oriens*) попут Сунца одаје своју божанску енергију и тако типолошки указује на француског монарха, који обасјава краљевство.

У XV веку Никола Кузански (Nicolaus Cusanus) мотом *Lux impermiscibilis et inaccessibilis* сублимира идеју о савршеном космичком телу као мери *сазнања* истине и универзалног принципа (Telesko 2004: 33–34). Коперник (Nicolaus Copernicus) и Кеплер (Johannes Kepler) су додатно утврдили наратив о Сунцу као симболу бога. Паскал (Blaise Pascal) и Декарт (René Descartes) слично су размишљали о лопти као гравитационом телу и метафори Земље и Сунца који се непрекидно крећу у спекулативно постављеном космосу. Теза о централној позицији Сунца у савршено уређеном планетарном систему је кореспондирала са различитим иконографским типовима владарске репрезентације. Управо је замак Версај, као метафора барокног универзализма и неупитног државног уређења, визуелизовао неограниченост Сунчевог система зракастим алејама и материјалима који рефлектују светлост (злато, огледала…) (Köstler 1996: 131–148; Pommier 1999: 293–324; Schneider 2008: 102). Аустријска владарска династија је, у склопу надметања са француском, произвела иконографију Леополда I (Polleross 2002/2003: 190–295). Тако је конструисани наратив о аустријском монарху као *другом Сунцу* (Schumann 2003) постао огледало такмичења за примат међу водећим европским силама XVII века (Goloubeva 2000: 143–152).

Поистовећивање краља са Сунцем водило је ка изједначавању моћног суверена са Аполоном – парадигмом рецепције и ревокације античког империјалног универзализма (Burke 1992: 28). Благи осмех на Лујевом стилизованом лицу указује на умножавање маске младости вечитог сунца – Александра Македонског. Владарев лик, који је аналогним методом поистовећен са сунчаним божанством античког света (Telesko 2004: 44), изгубио је личне црте и постао карактерна маска власти. Између бога и човека, лице Луја XIV са типичним *блешшавим* осмехом (Wittkower 1975: 90) Александра Македонског, упућује на структуралну повезаност два владара и два монархијска система.

У типолошком поистовећењу двојице владара учествовала је и вербална култура. Расинов (Jean Racine) спис *Александар Велики* изједначио је Луја XIV са античким херојем. Једнакост Луја XIV и Александра Великог почивала је, пре свега, на типолошкој подударности у систему читања политичке иконографије. Још је Бернинијева (Gian Lorenzo Bernini) биста Луја XIV протумачена као тродимензионална инкарнација хеленског суверена (Telesko 2004: 43). Француски владар је у свести својих поданика постао нови Александар Велики. У складу са Канторовицевом (Ernst H. Kantorowicz) теоријом о два владарева тела (Kantorowicz 1997), замрзнута младост монарха упућује на преображај његовог земаљског тела у непропадљиво и вечито обнављајуће тело монархије.

Фреско-декорацијом Јосефа Вернера (Joseph Werner), која приказује Луја XIV као Аполона на кочијама у Версају, досегнут је 1664. године врхунац визуелног и пропагандног повезивања двојице владара. И перформативна култура је била у служби истицања концепта владара-сунца. Екстравагантан Аполонов костим, дело непознатог креатора,

који је Луј XIV први пут обукао приликом извођења *Балета ноћи* 1653. године, дефинисао је соларну симболику француског монарха током наредних деценија.

Медијски програм репрезентације Луја XIV почивао је, поред античких основа, и на идеји о најкатоличкијем монарху. Коњаничке статуе у доба апсолутизма дефинисане су и милитантним карактером хришћанских владара. Њихова суштина се сажима у двојној структури власти (Тимотијевић 1987: 75), заснованој на концепту владара ратника и владара миротворца.

У време католичке реформе настао је спис Еразма Ротердамског (Erasmus Roterodamus) *Enchirdion militis Christiani* који је умногоме дефинисао верску и политичку културу XVI века. У визуелним медијима су такође снажно истицани коњанички владарски портрети (Beyme 1998: 93–94). Тицијан је портретом Карла V на коњу успоставио канонски тип владарског коњаничког портрета (Panofsky 1960: 82–87; Warnke 1987: 432; Wohlfeil 1998: 163–178), који је потом вариран на представама Филипа IV, и коначно сублимиран Бернинијевом представом Луја XIV (Lavin 2000: 442–479).

Христолошка основа типске фигуре витеза уметнута је у етички и морализаторски дискурс модерних апсолутистичких владара. Хришћански владар је, у складу са божанским провиђењем, постао отелотворење апсолутног реда у универзуму. Нарочито је језуитска пропаганда, у склопу научних достигнућа тога времена, инкорпорила еразмовску реторику у нов империјални програм Луја XIV (Lavin 2000: 442–446). Гледиште о *држави разума* почивало је на стожерној фигури идеалног хришћанског принца. Идеја формулисана 1561. године у Пињином (Giovan Battista Pigna) трактату *ll principe* дефинисала је основе антимакијавелистичке доктрине (Lavin 2000: 450). Настала као реакција на цинични утилитаризам идеја о савршеном владару, Пињијева идеја је кулминирала реинтерпретацијом политичког система француског монарха. Обдарен теолошким врлинама, Луј XIV је снагом воље контролисао строго нормирани картезијански поредак централистички устројене државе. Рационално постављена апсолутистичка монархија изискивала је савршеног контролора на свом челу. Луј XIV се бринуо о примерном владању својих поданика, у складу са утврђеним моралним нормама, које је, у име Бога, као етички стожер државе, спроводио на Земљи.

У доба апсолутизма кулминирала је пракса уобличавања монументалних коњаничких скулптура, које су, као топоси моћи, подизане на важним јавним просторима. Грандиозна коњаничка скулптура Луја XIV Франсоа Жирадона (François Girardon) из 1699. године, намењена за данашњи *Place Vendôme* у Паризу, врхунски је пример „ненаметљиве“ репрезентације моћи суверених владара у доба барока (Burke 1992: 115–120).

Управо је коњаничка представа Луја XIV из Државне уметничке колекције у малом формату приказала таквог – врлином обдареног, владара. Индиректна асоцијација на владареву самоконтролу изражена је у његовом чврстом а ненапрегнутом држању узде коња. Одлучним ставом владар се потврђује као хришћански монарх који брине о етици и вери својих поданика. Сведеним реторичким гестом контролише коња и тако исказује своју обученост у јахачкој вештини. Хиљадугодишње турнирско искуство кодификовано је у доба апсолутизма у форми приручника. Принчеви су били упознати са левадом, најкомпликованијом фигуром високе школе јахања на европским дворовима у XVII веку

(Keller 2011: 307). У служби јединствене манифестације личне моћи истицала се усклађеност грациозног покрета и одлучног става приказаног коњаника.

Однос владара и пропетог коња преносно указује на правни концепт апсолутистичке државе која почива на кодификованим правним регулама (Durand 1997: 291–312). Легитимитет и легалитет монарха сједињују се, ублаженом корпоралном реториком, у савршеној равнотежи форме и садржаја коњаничке представе Луја XIV. Поменута коњаничка представа указује и на техничку вештину уметника, који је у скулптуралном медију успео да овековечи моменат пропињања коња (Keller 2011: 307). У скулптури је приказ пропетог коња био компликован из статичких разлога, али је овај технички проблем током векова превазилажен кроз праксу и експериментисање, док коначно није решен употребом дугачког репа, као једног од три потпорна ослонца тешких фигура.

Коњаничка скулптура из Државне уметничке колекције у Београду усаглашена је са актуелним критеријумом лепоте владарског лика у модерно доба (Warnke 2011: 486). Прикази владара подразумевали су надилажење представа обичних људи, брисање физичких недостатака и неправилности, па је због тога и представа Луја XIV идеализована. Репрезентативна одећа, одговарајући гест и уздржана реторика потврђују владареву праведност и постојаност. Теорија прикладности владарског лика у потпуности је поштована и владалац је маркиран типским физичким квалитетима: лављом гривом (периком), младалачким изгледом Александра Великог и истакнутом херкуловском локном (Warnke 2011: 487). Пренос обележја виших бића потврђује божанствене особине суверена и указује на њега као достојног носиоца изванредних врлина (Köstler 1998: 8–9).

У стваралачкој напрегнутости приказа врле личности (*imitatio*) и општих конвенција њеног представљања у складу са законима прикладности (*decorum*) (Hauenfels 2005: 71) формира се успешна репрезентација владарског лика. Између жеља и очекивања манифестује се надиндивидуална представа владара који отеловљује појам владавине. Природни недостаци лица и тела се анулирају, а физиогномска сличност уступа пред идеализованом сликом ванвременске власти.

ИЗМЕЂУ РЕПРЕЗЕНТАЦИЈЕ МОЋИ И КОНЗУМАЦИЈЕ ЛЕПОГ

Коњаничка скулптура Луја XIV из Државне уметничке колекције указује на пренос форме и значења из високог француског барокног класицизма у медијски систем ране рококо културе. Њен настанак, одређен око 1670, може се померити и у прве године XVIII века, јер двојство њеног формалног израза указује на међупростор између два културна и идејна система. Академска пракса у Француској (Pevsner 1940: 83–104), кодификована напорима Колбера (Jean-Baptiste Colbert) и Шарла Лебрена, подразумевала је извесну еманципацију у односу на доминантни римски барок (Blunt 1980: 321–326). Насупрот експресивном изразу и реторичном садржају римске уметничке праксе, оличене у вибрантној и готово патетичној Бернинијевој коњаничкој скулптури Луја XIV, француски теоретичари и уметници произвели су умеренију форму: афективни стилски израз и сугестивност карактера визуелних дела (*persuasions*) замењени су начелом умерене контролисаности (*doctrine classique*) (Brassat 2003: 351). Реторику је заменило начело елоквенције, засновано на принципима сукцесивног кретања, у којем се сви

актери и елементи прилагођавају главном јунаку. Тако је италијанска доктрина *prestezza e facilita*, заснована на идеји ингениозне виртуозности стваралаца, устукнула пред занатском и прецизном обрадом слоноваче, којом је непознати уметник истакао одрживост учене самоконтроле при изради репрезентативних династичких предмета (Hauenfels 2005: 72).

Коњаничка скулптура Луја XIV из Државне уметничке колекције је отелотворење концепта елоквенције француског класицизма. Представа је потврдила античку аристотеловску праксу прераде природних елемената у савршену целину. Строги постулати реда, симетрије и смирености манифестовани су у контролисаној фигури пропетог коњаника. Изостанак алегоријских фигура, присутних у многим студијама коњаничких скулптура Луја XIV (Wittkower 1975: 98–102), композицију из Државне уметничке колекције редукује на приказ изолованог коњаника. Одсуство сложеног барокног алегоријског језика, као и стилизација форме, чине да се скулптура непознатог аутора може сместити у јединствени патос француског барокног класицизма. И поред сличности у гесту и ставу (поглед уперен у небо) са Бернинијевом коњаничком скулптуром цара Константина из 1670, у приказу Луја XIV уочљиве су и разлике, пре свега у садржају представе. Док је Бернини коњаничком представом сублимирао историју у један догађај, непознати аутор својом скулптуром Луја XIV приказује визуелни концепт ванвременске божанске власти. Сугестивна реторика римског барока (*sermones*) преображена је у типично француске идејне концепте, *délectation* и *admiration*, који су визуелна дела превели у оквир уметничке сврховитости (Brassat 2003: 352). Таква поставка посредно упућује на делатност француског скулптора Антоана Коизвоа (Antoine Coysevox), који је између италијанског барока и француског високог стила крајем XVII и почетком XVIII века дефинисао јавну уметничку сцену (Blunt 1980: 378–380).

Поступна и прецизна израда коњаничке представе из Државне уметничке колекције ствара утисак сврховите педантности и нужно изазива утисак дивљења које је, као врхунац тихе страсти, исказано у Декартовим трактатима *Les Passions De l'Âme*. Дивљење у потрази за сазнањем производи афекат (душевни покрет), којим се наговештава кретање (Brassat 2003: 352). На поменутој представи покрет је наговештен, док је кретање компресовано сходно идеји уздржаног динамизма. Појам *dynamis* се у склопу тумачења француског апсолутизма тумачи као допуна снази, која не мора да се реализује, већ остаје у сфери потенцијалне употребе силе (Derida 2006: 15–16). Парадоксално, дражесна композиција постаје визуелни артефакт заснован на нереализованој претњи (кретању). Љупка суспензија моћи, у складу са апсолутистичким теоријама, претвара се у симбол монархије и неприкосновеног суверена (Bredekamp 2007: 29–60).

Невелика коњаничка скулптура Луја XIV из дворског фундуса указује на доба наступајућих промена у француском друштву на размеђи XVII и XVIII века. Уметник је у малом формату и са лакоћом исказао потенцијал артифицирања политичке стварности. Извесна љупкост фигуре није потиснута грандиозним садржајем. Упркос доминантном ставу да је репрезентација моћи условљена монументалним размерама, мали артефакт одише декоративношћу, што упућује на рафинирани дворски укус. Флорални преплет указује на живост и сензуалност рококоа (Брајовић, Бошњак 2012: 13–15), и уводи скулптуру у интимни свет разоноде и опуштених жанр сцена француских аристократа (Rand

Сл. 2. Матијас Штајнл, Коњаничка скулптура цара Леополда, 1690/3. (Уметничко-историјски музеј у Бечу)

1997). Још китњастије је изведена коњаничка скулптура Леополда I (сл. 2), рад Матијаса Штајнла (Matthias Steinl) настао до 1690/93. (Polleross 2002/2003: 191). Декоративни приказ аустријског цара, у малом формату, од племенитог материјала, указује на одређене нормативе у представљању владарских коњаничких скулптура мањих димензија на размеђи векова у медијском систему европске владарске репрезентације.

Коњаничка скулптура Луја XIV из Државне уметничке колекције делује као артефакт савршене израде од луксузних материјала (слоновача и алабастер), који се ишчитавају и као материјалне структуре у контексту активирања одређене политичке културе која се преноси симболиком и квалитетом материјала (Wagner 2011: 125). Дворско поимање луксуза подразумевало је концепт политичког и културолошког надметања у манифестацији моћи (Syndram 2011: 114). Раскошни објекти су дејствовали као инструменти владарске племенитости, између осталог у функцији чвршћег везивања дворске елите за владара. Луј XIV је у Лувру и другим дворовима поседовао збирке скупоцених објеката, чија се посебност нарушавала јер је и привилегована елита конзумирала луксуз, који посредно постаје синоним за дворско расипништво (Syndram 2011: 109). Напослетку, уживање елитних реципијената у уметничким делима сједињује се са концептом раскошне репрезентације барокног апсолутистичког монарха. Достојан садржај и прикладна форма потврдили су успешност уметничког језика у служби репрезентације „Краља Сунце“.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Beyme, von Klaus. *Die Kunst der Macht und die Gegenmacht der Kunst. Studien zum Spannungsverhältnis von Kunst und Politik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.

Blunt, Anthony. *Art and Architecture in France 1500–1700*. Harmondsworth: Penguin Books, 1980.

Брајовић, Саша, Татјана Бошњак. *Имагинарни вртови Ибера Робера*. Београд: Народни музеј у Београду (Brajović, Saša, Tatjana Bošnjak. *The imaginary gardens of Iber Robert*. Belgrade. National Museum in Belgrade), 2012.

Brassat, Wolfgang. *Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz. Von Raffael bis Le Brun*. Berlin: Akademie Verlag, 2003.

Bredekamp, Thomas. "Thomas Hobbes's Visual Strategies." u: Springborg, Patricia (ed.). *The Cambridge Companion to Hobbes's Leviathan*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007, 29–60.

Bredekamp, Thomas. "Die 'Charaktermasken' von Karl Marx." u: Ferino-Pagden, Sylvia (ed.). *Wir Sind Maske*. Wien: Kunsthistorisches Museum Wien, 2009, 51–53.

Brilliant, Richard. *Gesture and Rank in Roman Art. The Use of Gestures to Denote Status in Roman Sculpture and Coinage*. New Haven: Connecticut Academy of Arts & Sciences, 1963.

Burke, Peter. *The Fabrication of Louis XIV.* Yale University Press: New Haven – London, 1992.

Derida, Jacques. "Kraft der Trauer. Die Macht des Bildes bei Louis Marin." u: Beyer, Vera, Jutta Voorhoeve, Anselm Haverkamp (ed.). *Das Bild ist der König. Repräsentation nach Louis Marin*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2006, 15–24.

Durand, Bernard. "Royal Power and its Klegal Instruments in France 1500–1800." u: Padoa-Schioppa (ed.). *Legislation and Justice*. Oxford: Clarendon Press, 1997, 291–312.

Elias, Norbert. *Die höfische Gesellschaft: Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*, Frankfzrt am Main: Suhrkamp Verlage, 1983.

Franko, Mark. "The King Cross-Dressed. Power and Force in Royal Ballets." u: Melzer, Sara E., Kathryn Norberg (ed.). *From the Royal to the Republican Body. Incorporating the Political in Seventeent- and Eighteenth Century France*. Berkeley: University of California Press, 1998, 64–84.

Germer, Stefan. *Kunst–Macht–Diskurs. Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV.* München: Wilhelm Fink Verlag, 1997.

Gestrich, Andreas. *Absolutismus und Öffentlichkeit. Politische Kommunikation in Deutschland zu Beginn des 18. Jahrhunderts*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprech, 1994.

Goloubeva, Maria. *The Glorification of Emperor Leopold I in Image. Spectacle and Text*. Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 2000.

Greenberg, Michell. *Baroque Bodies. Psychoanalysis and Culture of French Absolutism*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2001.

Habermas, Jirgen. *Javno mnjenje. Istraživanje u oblasti jedne kategorije građanskog društva*. Beograd: Kultura (Habermas, Jürgen. *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Unterschungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Belgrade: Culture), 1969.

Hardin, Richard F. "The Literary Conventions of Erasmus' Educations of a Christian Prince: Advice and Aphorism." *Renaissance Quaterly* Vol. 35, No. 2 (Summer, 1982): 151–163.

Hauenfels, Theresia. *Visualisierung von Herrshaftsanspruch, Die Habsburg-Lothringer in Bildern*. Wien: Böhlau, 2005.

Henkel, Arthur, Albrecht Schöne. *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. Und XVII. Jahrhunderts* (ed.). Stuttgart–Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1996.

Kantorowicz, Ernst H. *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology.* New Jersey: Princeton University Press, 1997.

Keller, Urlich. "Rieterstandbild." u: Fleckner, Uwe and Martin Warnke, Hendrik Ziegler (ed.). *Handbuch der Politischen Ikonographie. Bd. II: Imperator bis Zwerg.* München: C. H. Beck, 2011, 303–309.

Köstler, Andreas. "Glorie und simplicité französischer Platzanlagen. Zur politischen Ästhetik." u: Hipp, Hermann, Ernst Seidl (ed.). *Architektur als Politische Kultur.* Berlin: Reimer Verlag, 1996, 131–148.

Köstler, Andreas. "Das Portrait: Individuum und Image." u: Köstler, Andreas, Ernst Seidl (ed.). *Bildnis und Image. Das Portrait zwischen Intention und Rezeption*. Köln–Weimar: Böhlau, 1998, 8–14.

Lavin, Irving. "Bernini's Image of the Ideal Christian Monarch." u: O'Malley, John W. (ed.). *The Jesuits. Cultures, Sceinces, and the Arts 1540–1773.* Toronto: University of Toronto Press, 2000, 442–479.

Mai, Ekkehard W. W. *Le Portrait du roi: Staatsporträt und Kunsttheorie in der Epoche Ludwigs XIV*. Dissertation: Bonn, 1975.
Marin, Louis. *Portrait of the King*. Minneapolis: University of Minnesota, 1988.
Martin, Meredith. "Miror Reflections: Louis XIV, Phra Narai, and the Material Culture of Kingship." *Art History* Vol. 38, No. 4 (september, 2015): 652–667.
Martin, Michele. *Les Monuments équestres de Louis XIV*. Paris, 1986.
McCormick, Michael. *Eternal Victory. Triumphal rulership in late antiquity, Byzantium, and the early medieval West*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
Panofsky, Erwin. *Problems in Titian: mostly iconographic*. New York: Harvard University Press, 1960, 82–87.
Pevsner, Nikolaus. *Academies of Art: Pastand Present*. London: Cambridge University Press, 1940.
Polleross, Friedrich. "Pro Decore Majestatis. Zur Repräsentation Kaiser Leopolds I in Architektur, Bildender, Angewandter Kunst." *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien* No. 4/5 (2002/2003): 190–295.
Pommier, Édouard. "Versailles: The Image of the Sovreign." u: Nora, Pierre (ed.). *Realms of Memory. The Construction of the French Past*. Vol. III. Symbols. New York: Columbia University Press, 1999, 293–324.
Rand, Richard. *Intimate Encouters. Love and Domesticity in Eigteenth/Century France*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
Rickert, Yvonne. "Triumph." u: Fleckner, Uwe, Martin Warnke, Hendrik Ziegler (ed.). *Handbuch der Politischen Ikonographie. Bd. II: Imperator bis Zwerg*. München: C. H. Beck, 2011, 456–464.
Schneider, Pablo. "Raumbegrenzung als Tugendmotiv zu Zeiten Ludwigs XIV." *Zeitschrift für Kulturwissenshaften, Räume* No. 2 (2008): 101–112.
Schumann, Jutta. *Die andere Sonne. Kaiserbild und Medienstrategien im Zeitalter Leoplods I*. Berlin: Akademie Verlag, 2003.
Setton, Dirk. "Mächtige Impotenz. Zur 'Dynamo-Logik' des Königporträits." u: Beyer, Vera, Jutta Voorhoeve, Anselm Haverkamp (ed.). *Das Bild ist der König. Repräsentation nach Louis Marin*. München: Wilhelm Fink Verlag 2006, 217–244.
Syndram, Dirk. "Luxus." u: Fleckner, Uwe, Martin Warnke, Hendrik Ziegler (ed.). *Handbuch der Politischen Ikonographie. Bd. II: Imperator bis Zwerg*. München: C. H. Beck, 2011, 108–115.
Telesko, Werner. *Erlösemythen in Kunst und Politik*. Wien: Böhlau Verlag, 2004.
Тимотијевић, Мирослав. „Христофор Жефаровић – коњанички портрети браће Стратимировића као Militis Christiani." *Зборник Народног музеја у Београду* (Timotijević, Miroslav. "Hristifor Džefarović – Reiterporträts der Gebrüder Stratimirović als Militis Christian." *Journal of National Museum in Belgrade*) XIII-2 (1987): 71–82.
Тодоровић, Јелена. *Каталог Државне уметничке колекције Дворског комплекса*. 1. *Европска уметност*. Нови Сад: Платонеум (Todorović, Jelena. *Catalogue of the State Art Collection in the Royal Compound*. 1. *European Art*. Novi Sad: Platoneum), 2014.
Wagner, Monika. "Material, politisches." u: Fleckner, Uwe, Martin Warnke, Hendrik Ziegler (ed.). *Handbuch der Politischen Ikonographie. Bd. II: Imperator bis Zwerg*. München: C. H. Beck, 2011, 125–129.
Wallace-Hadril, A. "The Golden Age and Sin in Augustian Ideology." *Past and Present* No. 92 (1982): 19–36.
Warnke, Martin. "Das Bild als Herrschaftsbestätigung." u: Busch, Werner, Peter Schmook (ed.). *Kunst, die Geschichte ihrer Funktionen*. Weeinheim – Berlin: Ulstein, 1987, 419–437.
Warnke, Martin. *Bildindex zur politischen Ikonographie*. Hamburg: Privatdruck, 1996.
Warnke, Martin. "Kompositbildnis." u: Köstler, Andreas, Ernst Seidl (ed.). *Bildnis und Image. Das Portrait zwischen Intention und Rezeption*. Köln–Weimar: Böhlau, 1998, 143–149.
Warnke, Martin. "Der Anteil der Öffentlichkeit am neuzeitlichen Herrscherbild." u: Maar, Christa, Hubert Burda (ed.). *Iconic Worlds. Neue Bilderswelten und Wissenräume*. Köln: DuMont Literatur und Kunst Verlag, 2006, 147–164.
Warnke, Martin. "Herrscherbildnis." u: Fleckner, Uwe, Martin Warnke, Hendrik Ziegler (ed.). *Handbuch der Politischen Ikonographie. Bd. 1: Abdankung bis Huldigung*. München: C. H. Beck 2011, 481–490.
Wittkower, Rudolf. "The Vicissitudes of a Dynastic Monument: Bernini's Equestrian Statue of Louis XIV." u: *Studies in the Italian Baroque*. London: Thames and London 1975, 83–102.
Wohlfeil, Rainer. "Kaiser Karl V. Vom 'burgundischen Ritter' zum 'Ahnherrn Österreichs'." u: Seidl, Ernst (ed.). *Bildnis und Image. Das Portrait zwischen Intention und Rezeption*. Köln: Böhlau Verlag, 1998, 163–178.

Saša M. Brajović, Igor B. Borozan

REPRESENTATION OF POWER IN A SMALL FORMAT:
THE EQUESTRIAN SCULPTURE OF KING LOUIS XIV FROM THE STATE ART COLLECTION OF THE ROYAL COMPOUND IN BELGRADE

Summary

The Equestrian Sculpture of king Louis XIV from the State Art Collection of the Royal Compound in Belgrade is a representative example of the elite arts for the purpose of representation of power of the Sun King. Being created probably in period from the late 17th to the early 18th century, the stylized figure of a rider king has visualized the power of the absolute monarchy in France. The image of a chosen personality made from a combination of ivory and alabaster, by its form and content shows the respect to the standards of decorum in presentation of the noble and outstanding community leaders. The rider's restrained movement indicates a broader legal and philosophical scope of the absolute monarchy which, in accordance with scientific theories, was based on the hierarchical system with the unquestionable and supreme personality of the baroque ruler in its core. The upcoming new ideas within the structure of French society are visible in features such as the small format and certain pathos of loveliness of this meticulously designed sculpture. The serene classicist figure of a rider along with decorative pedestal carried out in the form of a floral biomorphic structure, set this composition between the reserved and rigid high Baroque classicism and the consumer culture of the upcoming Rococo style, which does not interfere with basic concept of the representation of power in a small format.

Key words: representation of power, absolupe monarchy, Louis XIV, equestrian sculpture, "Sun King".

Уредништво је рад примило 25. IX 2015. и одобрило га за штампу 2. II 2016.

UDC 728(497.113)"17"

БОГДАН М. ЈАЊУШЕВИЋ
Покрајински завод за заштиту споменика културе Петроварадин*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

Прилог проучавању стамбене архитектуре барокне епохе у Војводини

САЖЕТАК: Војводина се у целости нашла у саставу Хабзбуршке монархије након припајања Срема 1718. године. Осамнаести век представља период у коме локална архитектура, укључујући и стамбене зграде, потпада под утицај средњоевропског барока. Осим у градским срединама, барокне куће се подижу и на властелинским имањима. У раду је анализирано неколико примера барокних кућа у Сремским Карловцима, Сомбору, Сремској Митровици и Хоргошу. Мали број зграда које су опстале до данас и у мањој или већој мери сачувале аутентичан изглед, попут примера наведених у овом тексту, веома су важно градитељско наслеђе.
КЉУЧНЕ РЕЧИ: стамбена архитектура, барок, епоха, Војводина, XVIII век.

Бачка и северни део Срема постају део Хабзбуршке монархије након потписивања Карловачког мира 1699. године. Банат и јужни део Срема припојени су Аустрији тек 1718. године, када се цела површина данашње Војводине нашла у једној држави. У првој половини XVIII века градска насеља у Војводини споро попримају европски изглед. Неразвијена инфраструктура и ретка насељеност отежавале су урбанизацију овдашњих градова, а у раштрканим сеоским насељима становништво је живело у веома скромним кућама или земуницама.

Најбрже су се развијали градови који су имали статус „слободних краљевских градова". Овај статус је први стекао Нови Сад 1748. (Србуловић 2000: 28–49), потом Сомбор 1749.[1] (Антић 1966: 56; Башић 2008: 7) и Суботица 1779. године. Петроварадин (Марковић 2005: 11), Сремски Карловци, Сремска Митровица, Велики Бечкерек и Земун уживали су статус слободних војних комунитета (Поповић 1959: 39–335). Административни и војни статус ових градских насеља, као и захуктала трговачка делатност, значајно одређују њихов урбани развој.

* argonautns@gmail.com
[1] Сомборска повеља је објављена у целости са преводом и коментаром: Башић 2008.

Важно је напоменути специфичности урбаног контекста у којима су настајале прве барокне куће у Војводини. Војвођански градови су у првој половини XVIII века још увек имали у значајној мери оријентални изглед. Чак и крајем века, већи део грађевинског фонда сачињавале су куће од трошног материјала (набоја и сл.) покривене трском. Објекти од чврстог материјала покривени црепом, са више етажа и пластичном декорацијом на фасадама, постојали су само у централним градским зонама, односно на трговима или главним трговачким улицама (Јањушевић 2011: 14).

Урбанистичким развојем градова у Војводини у периоду када су настајали објекти анализирани у овом раду бавио се Љубинко Пушић, који наводи: „Готово сви војвођански градови су до данашњих дана задржали особине уличне мреже у централним деловима града, насталим у периоду спонтаног развоја, дакле оном који се простире у далеко дубљу прошлост него што је почетна временска граница која је овом приликом обухваћена… У структури војвођанског града трг има централни значај не само као урбонуклеус, већ и у фазама зрелог урбанистичког развоја током друге половине овог (XIX) века. Моноцентричан развој градова и полифункционалан карактер центра само још више истичу место и значај трга“ (1987: 9).

Исти аутор такође наводи: „Организација простора најчешће је у функцији привредно-економског потенцијала града. То је време интензивног развоја занатства и трговине, дакле, што је значајно за све касније фазе у развоју војвођанских градова, јачање њиховог трговачког карактера. Код оних мањих то се очитује у стварању такозваних занатлијских улица, док се у већим формирају тргови и прихватају нагомилане трговачке занатске функције“ (1987: 16).[2]

Први објекти профане намене, грађени у духу средњоевропске архитектуре, биле су касарне и остале зграде за потребе војске. Ови објекти строго утилитарног карактера, углавном су лишени пластичне декорације и наглашених стилских карактеристика. Међу првим објектима подигнутим под утицајем барокног стила у Војводини биле су зграде у кругу Горње и Доње тврђаве у Петроварадину. Најстарији објекти у Доњој тврђави су Стара ратна команда, саграђена пре 1713, зграда некадашње Градске већнице из 1726. године, зграда Главног арсенала, а у склопу Горње тврђаве је 1718. започета градња Официрског павиљона (Марковић 2005: 72–92). Убрзо потом почињу да се граде нешто раскошнији објекти за административне потребе. Међу најзначајније објекте грађене у барокном стилу спада Грашалковићева палата (1750–1763) у Сомбору (име је добила по Антуну Грашалковићу, управнику коморских добара) подигнута за функцију административног центра планског насељавања подунавских Немаца (Васић 1984: 259).

Након стварања великих властелинских добара у XVIII веку, на њима се подижу резиденцијални објекти за повремени боравак племства које ужива ове поседе. Формирањем првих урбаних средина са статусом слободних краљевских градова и слободних војних комунитета стичу се услови за јачање новог грађанског сталежа из редова трговаца и занатлија. Они граде многобројне приватне зграде прихватајући архитектуру која је носила одлике барокног стила. Архитектонски концепт ових објеката најближи је

[2] О развоју малих градова на подручју источне централне више података се може пронаћи у: Bácskai: 2002: 77–89.

примерима са територије данашње Мађарске.[3] То се може објаснити чињеницом да је подручје Војводине у географском (Панонска низија) и културолошком контексту најближе јужним подунавским деловима Мађарске, али су значајни утицаји долазили и из континенталног дела Хрватске, нарочито Славоније,[4] затим румунског Баната,[5] али и из других области Хабзбуршке монархије. Значајнији објекти се углавном подижу по пројектима инжењера немачког порекла, најчешће школованих у Бечу, од којих су многи били у војној служби. Важно је споменути да се у самој Аустрији домаћи пројектанти који граде у барокном стилу јављају тек након 1690. године, а да су до тада доминирали италијански архитекти преко којих је барокни стил импортован у аустријску средину (Ottmann-Pohorecki 1948: 49).

Приликом проучавања стамбених објеката барокне епохе на подручју Војводине (с обзиром на чињеницу да су многи од њих порушени или у великој мери измењени, истраживачи су фокусирани на доступне архивске и документарне изворе: Историјски архив Сомбор, Архив Војводине, Архив САНУ у Сремским Карловцима, Историјски архив Срем, Документација Покрајинског завода за заштиту споменика културе), уочава се да је у многим случајевима реч о сведеној варијанти барока, а сличне примере налазимо у архитектури широм Хабзбуршке монархије. Фасадна декорација на објектима мањих габарита, уколико је уопште постојала, била је дискретна. Прозори су се често налазили у зиду без икаквих оквира и украса или су имали само широки плитки оквир од малтерске или камене пластике. На неким објектима срећемо кордонски венац који дели приземну и спратну етажу, а вертикална подела главне фасаде може бити изведена плитко истуреним лизенама. Капије на овим зградама су широке и завршавају се овалним луком. Прозорски отвори су обично мањих димензија, а кровове карактерише нагиб од 45 степени или више. Сводови у нижим етажама (подруми, сутерени и приземља) срећу се код већине спратних објеката и представљали су заштиту од пожара. Подрумске просторије су најчешће засведене бачвастим, а приземља крстастим сводовима.

У Војводини се већ средином XVIII века осећа економски напредак и јавља се тежња за превазилажењем скромне утилитарне архитектуре стамбених објеката. Новопечено племство које је добило велике земљишне поседе, као и нови грађански сталеж, показује жељу да ухвати корак са европским токовима и почињу да се граде објекти са раскошнијом фасадном декорацијом.

ТИП I – МАЊЕ СТАМБЕНЕ КУЋЕ НАТКРИВЕНЕ МАНСАРДНИМ КРОВОМ

Карактеристичан пример мање грађанске куће настале под утицајем барока, јесте кућа у Улици митрополита Стратимировића број 2 у Сремским Карловцима, позната и као Матићева кућа (сл. 1). Овај објекат припада типу кућа са мансардом. Тачна година

[3] О мађарској архитектури овог периода више података се може пронаћи у: Gerő 1954: 13–15, 41–43, 115–163; Kelényi 1998: 101–145.

[4] О профаној барокној архитектури континенталне Хрватске детаљније: Lentić-Kugli 1981: 19–68; Puhmajer 2009: 359–365; Horvat-Levaj 2012: 26–43.

[5] Детаљније о барокној архитектури у Банату: Vârtaciu-Medelet 2012.

Сл. 1. Кућа у Улици митрополита Стратимировића 2 у Сремским Карловцима (снимио Бранко Страјнић)

изградње није позната (Васић 1978: 128), али се објекат на основу својих карактеристика поуздано може датирати у XVIII век.[6] Кућа има три етаже: приземље, мансарду и подрум са бачвастим сводом испод једног објекта. Уз главни објекат је вероватно у XIX веку призидана мања приземна зграда, окренута забатним зидом ка улици. Основа старијег дела објекта је у облику трапеза са неједнаким страницама, што указује да је прилагођена облику парцеле и да је улична фасада највероватније заузимала већи део уличног фронта парцеле. За изгрању зидова коришћени су камен и опека, а њихова дебљина иде до 70 цм. Изнад приземне етаже издиже се преломљени мансардни кров са прозорима у виду баџа. Као кровни покривач коришћен је бибер креп, али није искључено да је кућа првобитно била покривена шиндром. Улична фасада је претрпела одређене измене у распореду прозора и врата, као и декоративних елемената, од којих је сачуван само профилисани кровни венац. Познато је да је до пре неколико деценија испод венца

[6] По предању је саграђен у првој половини XVIII века, али је највероватније да је саграђен у време од 1740. до 1780. године.

постојао фриз са декоративно рашчлањеним елипсама, који је карактеристичан рокајни детаљ (Васић 1978: 128).

Распоред просторија у приземљу је сложен. Кроз централни део зграде пролази ходник, управан на осу улице, који врши функцију комуникацијског коридора повезујући јавни са приватним простором, односно са унутрашњим просторијама и двориштем. Све просторије у приземљу су засведене крстастим сводовима. Ова етажа је, судећи по архитектонској концепцији целог објекта, у целости или једним својим делом служила као пословни простор. Ту је могла бити трговачка, занатска или угоститељска радња. На мансарду воде дрвене степенице, а приступ овим степеницама је из ходника. Горња етажа има три собе од којих су две окренуте ка улици, док трећа гледа на двориште. Ка дворишту је окренута и једна просторија која није била уређена за становање, већ се највероватније користила као складишни простор. Прозори на мансарди постављени су у посебном делу собе чији је под подигнут за 15 цм.

Осим профилисаног поткровног венца кућа нема пластичну декорацију на фасади. Ако је извесна декорација уопште постојала у периоду када је објекат изграђен, она је сигурно била веома скромна и сводила се на плитке оквире око прозора и потпрозорне греде. Прозори на мансарди имају дрвене капке који су у горњем делу благо заобљени, што указује на утицај романтизма. Они су највероватније заменили дотрајале капке у шестој или седмој деценији XIX века. На закључак да је објекат у садашњем облику сграђен у XVIII веку указује више чињеница: сводови са бочним продорима, тип мансарде и мансардног крова за који постоје аналогије са објектима из XVIII века (Караматина кућа у Земуну, порушена кућа са мансардним кровом у Сомбору, летњиковац исусовачког самостана у Петроварадину, граничарски објекат из 1790. и порушени приземни објекат на централном тргу у Панчеву, куће на гравири Сомбора из 1818. године (Васић 1984: 118), као и у Хрватској, у Вараждину Палача Czindery (Lentić-Kugli 1981: 27). Прецизније датирање у одређени период или деценију током XVIII века је готово немогуће из данашње перспективе када су расположиви извори веома скромни. Барокни утицаји на овој кући су оличени у мансарди и мансардном типу крова. Овакав тип крова, који се називао *tectus gallicus*,[7] непознат је у оријенталној архитектури коју су Турци донели у Војводину у XVI и XVII веку. Утицаји француског барока су у Војводину могли доћи само посредством средњоевропских центара током европеизације војвођанских насеља у XVIII веку.

На углу данашње Његошеве улице и Улице цара Душана у Сомбору, постојала је кућа која је припадала истом типу објеката као и кућа у Улици митрополита Стратимировића број 2 у Сремским Карловцима. Сграђена је највероватније у XVIII веку, а изгорела је почетком XX века. У Историјском архиву Сомбора сачувана је фотографија ове куће (сл. 2).[8] Објекат је имао две етаже, приземље и мансарду, а вероватно је имао и подрум, што остаје на нивоу претпоставке. Био је изграђен на регулационој линији улице. У

[7] Мансардни кров је познат и као *tectus gallicus*, односно француски кров. Стрми дводводни кров који се назива *tectus germanicus*, односно немачки кров, највероватније потиче из немачке позноготичке архитектуре. Мансардни тип крова добио је име по чувеном архитекти барокног класицизма Франсоа Мансару (Francois Mansart, 1598–1666). Више о њему у: Janson 1986: 441.

[8] Историјски архив Сомбор, Збирка фотографија, инв. бр. 652.

Сл. 2. Кућа са мансардним кровом у Сомбору (Историјски архив Сомбор, Збирка фотографија, инв. бр. 741)

приземљу се налазио пословни простор са улазима у радње директно са улице, а могуће је да се један део користио и као стамбени простор, док је мансарда највероватније коришћена само за становање. Основа објекта није позната, али се на основу фотографије може претпоставити да је имала облик латиничног слова „л“. На уличној фасади се налазило више прозорских отвора и улазних врата, али није могуће утврдити да ли је то био и првобитан распоред. Прозори су имали једноставан оквир од малтерске пластике, а фасада је била издељена плитким лезенама. У доњој зони је постојао истурени сокл, а улазна врата су била подигнута неколико степеника. На горњој етажи се налазило седам кровних баџа са прозорским отворима истих димензија као и у приземљу. Сви прозори су били правоугаоног облика и издељени на шест квадратних окана. Кров је мансардног типа али се делимично разликује од крова Матићеве куће, који је несумњиво настао под западноевропским утицајем. Постоји могућност да је мансарда сомборске куће свој необичан облик могла наследити и од објеката подигнутих у периоду турске власти. Средишња зона мансарде у којој су смештене баџе била је покривена шиндром, док је остала површина била под бибер црепом.

Ова кућа, по свом типу, припада првобитним облицима профане барокне архитектуре у Војводини, и поред нејасног порекла њеног мансардног крова.

Тип приземне куће са мансардом је вероватно био прелазни тип од приземног ка спратном објекту, који обележава једну од фаза економског оснаживања грађанства.

Колико је овај тип кућа био распрострањен у војвођанским градовима данас је тешко утврдити, али га је сигурно било у већем броју. До данас је сачувано свега неколико објеката из XVIII века са мансардним кровом.

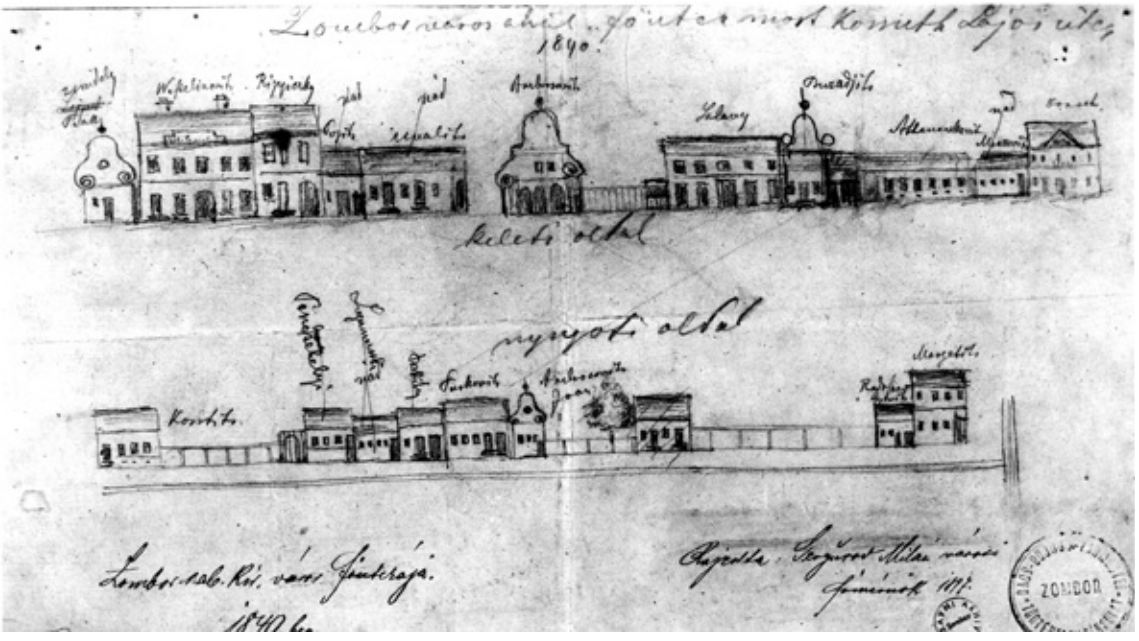
ТИП II – ГРАЂАНСКЕ КУЋЕ С НАГЛАШЕНИМ БАРОКНИМ ПРОЧЕЉИМА

Развојни правац барокног стила који потенцира криволинијске декоративне елементе и следи развојну линију још од римске цркве Ил Ђесу (Il Gesù, Giacomo Barozzi di Vignola et Giacomo della Porta, 1568–1584), видљив је у Војводини већ средином XVIII века. Овај правац је осим на црквама примењиван и на домовима племства и добростојећих припадника грађанског сталежа. Најстарији познати пример је кућа подигнута 1745. године у Доњој тврђави у Петроварадину (Милановић-Јовић 1991: 98–110), позната по томе што је у њој рођен гроф Јосип Јелачић (Гајић 2003: 34) (сл. 3). У другој половини XVIII века са ширењем утицаја рококо стила, на приватним кућама и палатама све чешће се јављају изломљени или закривљени фронтони и рокајни забати декорисани волутама. У том периоду барокни стил у војвођанској средини достиже врхунац. Од летњиковаца које племство гради на својим пољским имањима крајем XVIII века, најинтересантнији је дворац грофовске породице Карас у Хоргошу. Сазидан је по пројекту бечког архитекте 1795. године и остварење је на коме се барокни стил меша са елементима неокласицизма (Милановић-Јовић 1988: 158). Барокно обележје је оличено у форми тимпанона и високој ман-

Сл. 3. Кућа у Петроварадину из 1745. године (снимио Недељко Марковић)

сарди изнад њега, као и у живописној разуђености кровних маса. Барокни су и облици пластичне декорације изнад прозора на централном ризалиту, док поткровни фриз са триглифима и метопама најављује долазећи неокласицизам. Слично конципирани летњиковци грађени су на подручју данашње Мађарске у значајнијем броју (Mojzer 1971: 82–100).

Скромније грађанске куће из XVIII века са барокно конципираним забатима припадају тзв. „дужном типу“ кућа које имају основу правоугаоног облика, а ужом страном су окренуте ка улици. Ови објекти су постављени на регулациону линију улице.[9] Барокне карактеристике су уочљиве пре свега на њиховим криволинијски обликованим забатима и волутама. Овај тип кућа је у XVIII веку био веома распрострањен у војвођанским градовима, што се може видети на многим старим фотографијама, разгледницама и ведутама. На цртежу главне улице у Сомбору из 1840. године (сл. 4)[10] видимо чак пет кућа овог типа, од којих до почетка XX века ниједна није сачувана. Две куће овог типа виде се и на фотографији Сомбора из XIX века на којој је снимак данашње Доситејеве улице (сл. 5). Нажалост, сачувано је свега неколико сличних објеката у читавој Војводини. Почетком XIX века, куће са барокним забатима престају да се граде у градовима, док су у руралним срединама овако обрађени забати били веома популарни и срећу се и у првим



Сл. 4. Цртеж главне улице у Сомбору из 1840. године (Историјски архив Сомбор, Збирка фотографија, инв. бр. 1966)

[9] Настанак тзв. дужног типа куће био је условљен урбанистичким матрицама војвођанских насеља формираних у средњем веку (дугачке парцеле које су се низале дуж путева и условиле подужну изградњу сачувале су се и током османског периода). Овај концепт је следила и парцелација приликом колонизација опустелих подручја Хабзбуршке монархије током XVIII века.

[10] Историјски архив Сомбор, Збирка фотографија, инв. бр. 727.

деценијама XX века, када су оживљени под утицајима сецесије.

У Сремској Митровици је сачувано неколико примера овог типа објеката који би се могли датирати у другу половину XVIII века. На Тргу Житна пијаца број 11, 17 и 20, постоје три приземна објекта са барокним забатима окренутим ка улици (сл. 6). Сви су претрпели мање или веће измене, али се на основу сачуваних елемената може реконструисати њихов првобитни изглед. Запажамо да су све три куће подигнуте на узаним парцелама, да имају основу у облику правоугаоника чија је краћа страна на регулационој линији, а једна дужа страна наслоњена на суседну парцелу, као и код претходно описаног примера из Сремских Карловаца. Аналогије за овај тип објеката могу се наћи на више места у данашњој Мађарској (Gero 1954: 162). На уличној фасади кућа са Житне пијаце, налазила су се три отвора, вероватно прозорска, мада постоји могућност да је постојао и директан улаз у кућу са улице. Уз леву ивицу парцеле је постављен улаз који у виду узаног коридора води у двориште иза објекта. Отвори у приземљу се налазе у плитким оквирима од малтерске пластике. На забатима се налазе по два мања прозора. Унутрашњост се састојала од три просторије у низу, од којих је она у средини вероватно служила као кухиња. Целом дужином објекта се протезао ходник или трем који је вероватно каснијим преправкама преграђиван да би се добила још једна соба. У поткровљу куће број 11, сачувана је ниска просторија окренута ка улици са зидовима од „ћерпича“. Врата од собе су урађена од летвица сложених у виду ромба, са „штумердинером“,[11] што указује да је ова просторија највероватније настала у исто време кад и цео објекат и на тај начин оправдава постојање прозора на забату куће. Може се претпоставити да је првобитно служила као складишни простор, али није искључено да је имала и стамбену намену.

Сл. 5. Фотографија Сомбора из XIX века – снимак данашње Доситејеве улице (Историјски архив Сомбор, Збирка фотографија, инв. бр. 1055)

[11] Објашњење термина *штумердинер* у контексту барокне архитектуре у Војводини даје П. Васић у *Умешничкој топографији Сомбора* приликом описа карактеристичних врата из XVIII века: „Врата за дохват руку имају ‘јабуку’ – *Stummerdiener* (‘неми слуга’) што омогућава нечујно руковање вратима.“ (1984: 105).

Сл. 6. Кућа на Тргу Житна пијаца 11 у Сремској Митровици (снимио Богдан Јањушевић)

Сл. 7. Кућа на Тргу Светог Стефана 27 у Сремској Митровици (снимио Радослав Филиповић)

Кућа на Тргу Светог Стефана број 27 такође спада у овај тип објеката, али представља његов развијенији облик (сл. 7). Поред измена које су изведене на објекту, може се претпоставити како је првобитно изгледао. На спратном делу уличне фасаде су постојала четири или пет, а на забату још два мања прозорска отвора. Кроз улазна врата у приземљу се ступа у дугачак ходник који води до унутрашњег дворишта. Основа објекта је у облику неправилног правоугаоника.

У Сремским Карловцима је такође сачуван један објекат овог типа. То је кућа у Улици патријарха Рајачића број 31 (сл. 8). Саграђена је у XVIII веку, највероватније у другој половини (Васић 1978: 147). Објекат има подрум, приземље и спрат, а првобитна основа је у облику правоугаоника, чија је ужа страна постављена на уличну регулациону линију. Фасада се одликује високим забатом који има три реда волута, од којих је највиши урађен у виду акротеријума. На доњем делу забата се налазе два мања прозорска отвора, на првом спрату три, а у приземљу су асиметрично распоређени два прозора и врата. Сасвим при земљи су два мала отвора за вентилацију и осветљавање подрума. Пластичну декорацију у виду једноставног оквира од малтерске пластике имају само прозори на спрату. Данашњи распоред отвора на уличној фасади, поготово у приземљу, морамо прихватити са резервом, с обзиром на могућност да су у периоду од више од 200 година изведене одређене измене. С дворишне стране је дозидан приземни анекс, тако да

садашњи изглед бочне фасаде није потпуно аутентичан. На спрат се приступа преко спољашњих степеница. Тлоцрт куће је лонгитудиналног типа са три просторије у низу, које прати дугачак ходник са леве стране. Прозори се, гледано из ентеријера, налазе у нишама чији је горњи део у виду плитког лука. Приземље је могло бити коришћено као пословни простор (занатска радионица, продавница…), док је спрат искључиво био предвиђен за становање.[12]

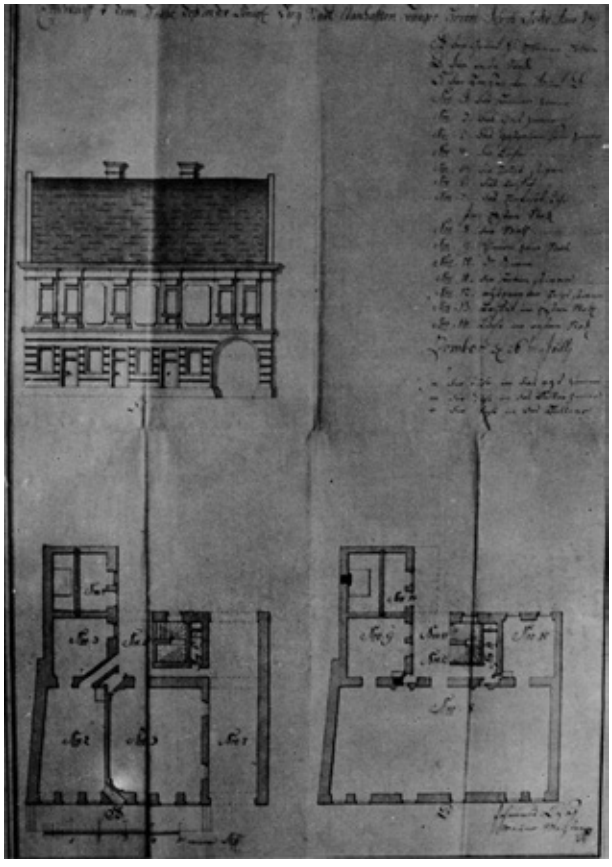
Сл. 8. Кућа у Улици патријарха Рајачића 31 у Сремским Карловцима (снимио Бранко Страјнић)

ТИП III – РЕПРЕЗЕНТАТИВНЕ ГРАЂАНСКЕ КУЋЕ И ПАЛАТЕ СА БАРОКНИМ ПРОЧЕЉИМА

Познијем типу барокне грађанске куће припада кућа Јозефа Геција из Сомбора. Сачуван је пројекат из 1789. године (сл. 9).[13] Гецијева кућа која је постојала на месту данашње зграде Хотела „Слобода“ све до 1977. године имала је другачији изглед уличне фасаде па се може закључити да пројекат није доследно изведен или је објекат претрпео значајне измене. Као аутор пројекта потписан је Јоханес Косаг (Johanness Kossag), чије порекло није одгонетнуто. Међу плановима се чува изглед уличне фасаде и основе приземља и спрата планираног објекта. На десној страни приземног дела исцртан је наткривени колски улаз, док се лево од улаза ређају наизменично четири прозорска отвора и троје врата. На спрату се налази шест прозора, а за објекат је планиран двоводни кров. Партерна зона је декорисана дубоким хоризонталним фугама које се протежу целом дужином уличне фасаде. Спратна зона има декорацију у виду благо истурених међупоља између прозора правоугаоног облика са лучно засеченим

[12] У приземљима скромнијих барокних кућа које су зидали трговци и занатлије често се срећу радње или радионице. Ова појава одредила је типичан начин решавања отвора на уличној фасади који су приближно једнаких ширина, надвишених архитравно или плитким сегментним луком. На објектима који су репрезентативније грађени ови отвори могу бити уоквирени довратницима и допрозорницима од каменог масива. Употреба камена је била чешћа појава у градовима који су се налазили близу мајдана из којих се вадио камен као што су нпр. Сремски Карловци, док је камен као материјал ретко коришћен у равничарским градовима попут Сомбора.

[13] Историјски архив Сомбор, Acta anni 1090/1789.



Сл. 9. Пројекат из 1789. године за кућу Јозефа Геција у Сомбору (Историјски архив Сомбор, Acta anni 1090/1789)

угловима. Прозори имају оквире од малтерске пластике. Испод прозора су плитке касете правоугаоног облика, вероватно са засеченим угловима. Барокни утицаји су видљиви преко ових декоративних елемената који су примењивани и на бечким палатама из XVIII века (Ottmann-Pohorecki 1948: 112),[14] а срећу се и на више кућа у Петроварадину (Београдска 1, 3, 7, 19, Штросмајерова 10).

Доња и горња етажа су одвојене кордонским венцем, а испод крова се такође налази профилисани венац.

Основа објекта је у облику неправилног слова „л“, што је условио положај парцеле у градском блоку. Распоред просторија је конципиран тако да су ка улици груписане веће и репрезентативније собе, док су ка дворишту оријентисане мање собе, помоћне просторије и степениште. Приземље је било предвиђено за пословни простор, а спрат за становање. Сличан распоред просторија срећемо у већини објеката овог типа и током читавог XIX века.

Уочљиво је да план куће за Јозефа Геција указује на економски снажног инвеститора, а декорација фасаде је раскошнија него на до сада поменутим типовима објеката. Он обележава неколико последњих деценија XVIII века када су барокни утицаји потпуно преовладали у архитектури војвођанских градова. Богатији слој грађанства у том периоду почиње да гради репрезентативне објекте који се својим габаритима и наметљивом декорацијом издвајају од већег дела грађевинског фонда. Ови објекти се условно могу назвати палатама.

Проучавајући анализиране и описане објекте, као и околности у којима су грађени, можемо закључити да је барокни стил, односно његови утицаји на приватним објектима, видљив већ у првој половини XVIII века, што се поклапа са периодом у коме се на територији данашње Војводине успостављала хабзбуршка власт. Стамбене зграде барокне епохе у Војводини најчешће је подизао нови грађански сталеж, сачињен махом од трго-

[14] Један од примера је Фархаус на Петерсплацу 6 у Бечу (Pfarrhaus, Petersplatz 6). Вид. у: Ottmann-Pohorecki 1948: 112.

ваца и занатлија. Довољно економски снажни, они су могли да граде куће које су, поред функционалних, требало да задовоље и њихове естетске захтеве. Истовремено са појавом барока на сакралним и јавним грађевинама, утицаје овог стила срећемо и на стамбеним објектима, што говори у прилог томе да је нови сталеж брзо прихватао савремене токове у архитектури. Имена пројектаната, осим у неколико случајева, остала су непозната. Готово све значајније објекте пројектовали су инжењери школовани у метрополи, што је доприносило да нови стилски изрази релативно брзо пристигну из великих центара у војвођанске градове. То је посебно уочљиво у последњој деценији XVIII века, када се рококо и неокласицизам смењују готово истовремено кад и у већим градовима монархије. Целокупни фонд стамбене архитектуре барокне епохе у Војводини настао је у XVIII веку. Први објекат који се може датирати саграђен је 1718. године (Јањушевић 2010: 97–110), а већ око 1790. почиње продор класицистичког стила у стамбену архитектуру. Поједини барокни елементи опстајаће и у наредним деценијама, али само у руралним срединама и кроз фолклорну архитектуру.

Стамбени објекти су оставили јак утицај на развој војвођанских градова током барокне епохе. Углавном мањих габарита од сакралних и јавних објеката, али знатно бројнији, они су формирали урбано ткиво, уличне фронтове и визуре током XVIII века. Већина стамбених објеката барокних кућа у војвођанским градовима је порушена или је значајно измењена накнадним преправкама у XIX и XX веку. Мали број зграда које су опстале до данас и у мањој или већој мери сачувале аутентичан изглед, попут примера наведених у овом тексту, представљају веома важно градитељско наслеђе. Чак и они објекти који више не постоје али је њихов изглед забележен на старим фотографијама и плановима, важно су сведочанство о времену када су градови на овим просторима усвајали средњоевропски концепт урбанистичког, архитектонског и културног развоја.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Антић, Ђорђе. *Из прошлости Сомбора*. Сомбор: Историјски архив Сомбор (Antić, Đorđe. *Iz prošlosti Sombora*. Sombor: Istorijski arhiv Sombor), 1966.

Bácskai, Vera. “Small towns in Eastern Central Europe.” in: Clark, P. (ed.). *Small towns in Early Modern Europe*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2002.

Башић, Весна (ур.). *Повеља слободног и краљевског града Сомбора*. Сомбор: Историјски архив Сомбор (Bašić, Vesna (ur.). *Povelja slobodnog i kraljevskog grada Sombora*. Sombor: Istorijski arhiv Sombor), 2008.

Vârtaciu-Medelet, Rodica. *Barock im Banat – Eine europäische Kulturlandschaft*. Regensburg: Schnell & Steiner Verlagsgruppe, 2012.

Васић, Павле. *Уметничка топографија Сремских Карловаца*. Нови Сад: Матица српска (Vasić, Pavle. *Umetnička topografija Sremskih Karlovaca*. Novi Sad: Matica srpska), 1978.

Васић, Павле. *Уметничка топографија Сомбора*. Нови Сад: Матица српска (Vasić, Pavle. *Umetnička topografija Sombora*. Novi Sad: Matica srpska), 1984.

Гајић, Раденко. *Петроварадинска тврђава*. Сремски Карловци: Кровови (Gajić, Radenko. *Petrovaradinska tvrđava*. Sremski Karlovci: Krovovi), 2003.

Gerő, László. *Ungarische Architektur*. Budapest: Építésügyi kiado, 1954.

Janson. H. W. *Istorija umetnosti*. Beograd: Prosveta, 1986.

Јањушевић, Богдан. „Прилог проучавању старе Градске куће у Сомбору.“ *Зборник за ликовне уметности Матице српске* (Janjušević, Bogdan. „Prilog proučavanju stare Gradske kuće u Somboru.“ *Zbornik za likovne umetnosti Matice srpske*) 38 (2010): 97–110.

Јањушевић, Богдан. *Стамбене палате у војвођанским градовима од барока до историзма (1718–1914).* Нови Сад: Прометеј; Покрајински завод за заштиту споменика културе (Janjušević, Bogdan. *Stambene palate u vojvođanskim gradovima od baroka do istorizma (1718–1914).* Novi Sad: Prometej; Pokrajinski zavod za zaštitu spomenika kulture), 2011.

Kelényi, György. "Hungarian Architecture in the Eighteenth Century." in: Wiebenson, D., J. Sisa. *The Architecture of Historic Hungary.* Cambridge, MA: MIT Press, 1998.

Lentić-Kugli, Ivy. *Varaždinski graditelji i zidari 1750–1850.* Zagreb: Republički zavod za zaštitu spomenika kulture Zagreb, 1981.

Марковић, Живко. *Петроварадинска тврђава*. Нови Сад: Музеј града Новог Сада (Marković, Živko. *Petrovaradinska tvrđava*. Novi Sad: Muzej grada Novog Sada), 2005.

Милановић-Јовић, Оливера. *Уметност у Бачкој у XVIII и првој половини XIX века – Архитектура*. Нови Сад: Покрајински завод за заштиту споменика културе (Milanović-Jović, Olivera. *Umetnost u Bačkoj u XVIII i prvoj polovini XIX veka – Arhitektura*. Novi Sad: Pokrajinski zavod za zaštitu spomenika kulture), 1988.

Милановић-Јовић, Оливера. „Подграђе Петроварадина." *Грађа за проучавање споменика културе Војводине* (Milanović-Jović, Olivera. „Podgrađe Petrovaradina." *Građa za proučavanje spomenika kulture Vojvodine*") XVI (1991): 98–110.

Mojzer, Miklós. *Torony, kupola, kolonnad*. Budapest: Akadémiai kiadó, 1971.

Ottmann-Pohorecki. *Barockes Wien in bildern*. Wien: Donau-Verlag, 1948.

Поповић, Душан Ј. *Срби у Војводини II.* Нови Сад: Матица српска (Popović, Dušan J. *Srbi u Vojvodini II.* Novi Sad: Matica srpska), 1959.

Puhmajer, Petar. „Gradska svjetovna arhitektura baroka." u: Kusin, V., B. Šulc (ur.). *Slavonija, Baranja i Srijem: vrela europske civilizacije*. Vol. II. Zagreb: Ministarstvo kulture Republike Hrvatske; Galerija Klovićevi dvori, 2009.

Пушић, Љубинко. *Урбанистички развој градова у Војводини у XIX и првој половини XX века*. Нови Сад: Матица српска (Pušić, Ljubinko. *Urbanistički razvoj gradova u Vojvodini u XIX i prvoj polovini XX veka*. Novi Sad: Matica srpska), 1987

Србуловић, Ђорђе. *Кратка историја Новог Сада*. Нови Сад: Прометеј (Srbulović, Đorđe. *Kratka istorija Novog Sada*. Novi Sad: Prometej), 2000.

Horvat-Lavaj, Katarina. *Hrvatska stambena arhitektura 17. i 18. stoljeća u europskom kontekstu*. Split: Filozofski fakultet Sveučilišta u Splitu, 2012. <http://www.ffst.unist.hr/images/50013809/K.Horvat.Levaj.Hrvatska.stambena.arhitektura.17.18.st.pdf> 4.1.2016.

Bogdan M. Janjušević

CONTRIBUTION TO THE STUDY OF BAROQUE RESIDENTAL ARCHITECTURE IN VOJVODINA

Summary

Baroque style and its impacts on residential architecture in Vojvodina have been visible since the first half of the 18th century. During this period, Habsburg rule was being established in this area, and local towns began to resemble the Central European models. The newly formed bourgeoisie build many private buildings accepting baroque architecture. Apart from urban areas, baroque houses were also built on landed estates. Important buildings were most often raised according to the projects made by engineers of German origin, educated mainly in Vienna. This paper analyzes several typical examples of baroque houses with arched mansard roofs, curved gables with volutes on the façade, as well as the examples of small urban palaces. Examples are taken from Sremski Karlovci, Sombor, Sremska Mitrovica and Horgoš. Most of the residential buildings from this period in the towns of Vojvodina were destroyed or significantly changed by subsequent alterations during the 19th and 20th centuries. The whole corpus of baroque residential architecture in Vojvodina appeared in the 18th century. The first datable building was built in 1718, and

already in 1790 the classical style began to emerge. Some baroque elements remained in the following decades, but only in rural areas and through the folk architecture. A small number of buildings that have, to a lesser or greater extent, survived to this day, preserving their authentic appearance, as in the examples mentioned in this text, constitute an important architectural heritage. Buildings that no longer exist, but their appearance was recorded on old photographs and plans, also represent witnesses of the time when towns in this region adopted the Central European concept of urban, architectural and cultural development.

Key words: residential architecture, baroque, period, Vojvodina, 18th century.

Уредништво је рад примило 20. XII 2015. и одобрило га за штампу 25. II 2016.

UDC 929 Andrejević A.
75(497.113 Velika Remeta)

АЛЕКСАНДРА С. ЧЕЛОВСКИ
докторанд Филозофског факултета Универзитета у Београду*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

Политика репрезентативности и портрет Андреје Андрејевића из Велике Ремете

САЖЕТАК: У салону Велике Ремете налази се портрет знаменитог ктитора Андреје Андрејевића који стручној јавности није непознат, али су остала неразјашњена питања његовог датовања, аутора и начина на који је пристигао у овај манастир. Главни задатак у овом раду је да се испита функција реметског портрета у изградњи јавне представе Андреје Андрејевића, а начин на који се томе приступа довео је и до разрешења времена настанка и расветљења питања аутора портрета. У тежњи да се уздигне до статуса племића, богати трговац Андрејевић гради политику репрезентативности примењујући основна начела дворске политике самоприказивања у чијем се средишту налази идеал *magnificenze*. Сагледавањем реметског портрета као саставног дела Андрејевићеве политике репрезентативности постају видљиве идејне основе на којима почива, а које су кључне у разумевању његове улоге.
КЉУЧНЕ РЕЧИ: Андреја Андрејевић, портрет, датовање, политика репрезентативности, идеал *magnificenze*, династички патриотизам.

I

Андреја Андрејевић је представник српског грађанског сталежа XVIII века.[1] Потиче из знамените карловачке породице чији је родоначелник трговац Петар Андрејевић (Петровић 1939: 364). Као и Петар, Андреја и његов брат Јаков Андрејевић тргују воловима, коњима и сеном а овај њихов посао је веома развијен, о чему говори и то да волове продају у Беч (Петровић 1939: 366). Најплеменитији показатељ богатства које су Андрејевићи стекли трговином је ктиторски подухват браће у манастиру Великој Ремети (сл. 1).[2]

* daschacelovska@gmail.com

[1] Српски грађански сталеж се током XVIII века формира и развија у оквирима Хабзбуршке монархије а сачињавали су га трговци и занатлије, међу којима већину чине ситни трговци и мање имућне занатлије. Детаљније о српском занатлијско-трговачком слоју у Хабзбуршкој монархији: Форишковић 1986: 294–305; Поповић 1990: 292–316.

[2] И други чланови породице Андрејевић оставили су траг у Великој Ремети као приложници: друга супруга Андреје Андрејевића, „племенитородня госпожа“ Стана Новалић, „постфервалтеровица Андреовича“ приложила је манастиру једно јеванђеље а 1758. г. једну руску штампану књигу. Исте године прилаже Јелена

Сл. 1. Манастир Велика Ремета, фотографија, 1927. година (Покрајински завод за заштиту споменика културе)

Њиховим новцем подигнут је монументални звоник (сл. 2) који висином од 38,60 метара представља највишу зидану звоничку кулу у Срему и једно од највећих достигнућа барокног градитељства у овим крајевима. Драгоцене податке пружа запис на, сада скинутој, каменој плочи која се првобитно налазила у подножју са јужне стране звоника. Из записа се сазнаје да је звоник подигнут између 1733. и 1735. године и да су га градили „немецки мајстери“ са главним мајстором Јоханесом Вилхелмом (Матић 1978: 299–311).

С обзиром на то да је српско племство било малобројно и да није имало већи економски значај, управо трговачко-занатлијски сталеж постаје средишњи део српског становништва (Форишковић 1981: 49; Тимотијевић 2006: 103). С друге стране, идеал сваког богатијег припадника тог слоја био је стицање племићке дипломе – прелаз у виши, привилегованији слој.[3] Ни Андреја Андрејевић није био задовољан положајем успешног трговца воловима и коњима, већ је тежио стицању племићког статуса, у чему је и успео пред крај живота. У уздизању до статуса племића Андрејевић најпре свој трговином стечени

Андрејевић, „провизорица дальская“ Великој Ремети такође једну руску штампану књигу. Вероватно је реч о Јелисавети, ћерки Јакова Андрејевића око чије је удаје вођена велика расправа, и у којој је била укључена и царица Марија Терезија. По вољи очевој Јелисавета се напослетку 1752. године удала за Трифона Јоановића, провизора даљског митрополијског спахилука: Петровић 1939: 372; Стојановић 1983: 194; 1984: 189; Штрасер 2004: 27, 32.

[3] О тежњама барокног грађанства: Амеланг 2004: 369–390.

капитал инвестира у стицање чиновничког положаја. У време владавине царице Марије Терезије у Хабзбуршкој монархији се потпуно конституише бирократски систем власти, што је захтевало повећање броја чиновника и њихово посебно припремање за овај позив. Чиновници су постајали битан управно-политички елемент привредног и просветног живота и Двор је намеравао да их што више веже за себе како би од њих створио снажан фактор централистичке политике (Форишковић 1981: 38–39). У два наврата Андрејевић је био управник поште у Петроварадину (Петровић 1939: 373). Међутим, пут који га је водио до стицања племићке повеље започиње 1734. године када након смрти карловачког спахије барона Георга Ифелна (Georg Üfeln) закупљује спахилук за 6000 форинти годишње. Уговором је предвиђено да закуп траје 15 година, али трајао је непуних 12 година пошто Карловци 1745. године потпадају под Војну границу.[4]

Сл. 2. Звоник манастира Велике Ремете, фотографија, 2015. година (фото: Александра Человски)

Дужност администратора карловачког спахилука довела је Андрејевића у близак додир са пребеглим патријархом Арсенијем IV Јовановићем Шакабентом. Каква је била природа односа патријарха и администратора Андрејевића илуструју следећи редови са подацима из доступне архивске грађе:

> Подбадао је подложнике против спахилука и наговарао их да траже од Андрејевића рачуне о управи спахилука и обећавао им своју помоћ. Све је то навео Андрејевић у својој жалби Славонској коморској дирекцији, тражећи да Дирекција прегледа његову управу, а и сам поступак према подложницима. Даље је молио да упозори Патријарха да се држи својих духовних послова и да се не меша у јурисдикцију спахилука. (Петровић 1955: 305–306).

[4] АСАНУК, Фонд А, бр. 187/1734; АСАНУК, Фонд А, бр. 348/1735; Цар Карло VI је 1730. г. даровао Карловце и шест коморских места фелдмаршал-лајтнанту Георгу барону Ифелну. Поред карловачких поља Ифелну су припадале и митрополијске куће и здања па је и православни клер, као уживалац тих добара, био спахијски поданик. Ифелн је овим добрима управљао до своје смрти 1734. г. Тада карловачки спахилук прелази у надлежност Дворског ратног савета са којим Андрејевић, претходно Ифелнов заступник, склапа уговор о закупу спахилука. Више о томе: Петровић 1955: 304–305.

За разлику од размирица на плану управљања Карловцима, патријарх Арсеније IV и Андрејевић блиско су сарађивали на питању општег положаја Срба у Хабзбуршкој монархији. Наиме, одлуке Сабора одржаног у Пожуну 1741. године изазвале су велико незадовољство међу Србима те је 1742. године у Карловцима одржан Сабор народних првака, када су као депутирци, који ће се жалити царици у вези са два законска члана донета претходне године, одређени епископ Павле Ненадовић, архиђакон Јован Георгијевић, потиски оберкнез Арсеније Вујић, народни секретар Јона Крижар и Андреја Андрејевић, као администратор Ифелновог спахилука. Тражећи потврду Привилегија цара Леополда I, депутација борави у Бечу дуже од годину дана а, у представци коју је тада упутио царици Марији Терезији, патријарх Арсеније IV Андрејевића ословљава са „*Nations Curator*“ (Петровић 1955: 306–307; Давидов 1994: 52–54). На основу писама размењених између патријарха и депутираца сазнаје се да је Андрејевић имао нарочито истакнуту улогу како у преговорима који су вођени у Бечу тако и пружајући значајну финансијску помоћ за издржавање „славне општенародне депутације“ и агената у Бечу. Боравећи у Бечу као депутирац, Андрејевић се посебно истакао када је 1743. године својим везама и угледом спречио продају карловачког властелинства католичком архиепископу (Петровић 1939: 374–376).

Племићки статус Андрејевић стиче на крају чиновничке каријере – године 1758. подноси молбу коју препоручује митрополит Павле Ненадовић „да се постфервалство подели његовом сину Јоану, а он би желео да се повуче од посла, да би могао у миру живети“ (Петровић 1939: 373). Исте године затражио је и племство. Средином XIV века у највећем делу Европе појавила се нова врста племства. За разлику од дотадашњег, које је у највећем броју случајева припадало, по пореклу, једној од три изворне категорије (племство по крви, племство по функцији или олигархијско племство), ново племство се заснива на једностраном акту суверене воље или милости. Та суверена воља или милост потврђује се, по правилу, документом којим се мења правни, друштвени и генетски квалитет појединца, његове породице и потомства (Ацовић 2008: 330). На овај начин су племство стицали и Срби у Хабзбуршкој монархији, при чему је у самој дипломи истицана заслуга односно услуга коју је појединац учинио Двору. Те услуге биле су војне (храброст у рату и савесна служба у миру) или цивилне природе (на овај начин племство су стицали црквени великодостојници, чиновници и трговци) (Поповић 1939: 117–120; Форишковић 1981: 37–38).

Сл. 3. Племићки грб породице Андрејевић (преузето из: Виктор Антон Дуишин, „Племићке породице II“ у: *Војводина II*, Нови Сад 1939, 161)

Андреја Андрејевић племство стиче као управник поште у Петроварадину (Поповић 1939: 122), о чему сведочи племићки грб у чијем је средишту представљена поштарска труба (сл. 3). Племићки лист и угарска грбовница додељени су Андрејевићу

и његовој породици у Бечу 25. маја 1763. године а племство је проглашено у Сремској жупанији 11. јула исте године (Дуишин, Поповић 1939: 138; Петровић 1939: 376). У оквирима Хабзбуршке монархије племство је било систематизовано по пореклу и домицилу у осам група: племство Светог римског царства немачке нације (до 1804–6. г.), племство наследних земаља Аустријског дома, племство Аустријског царства (1804–1918. г.), племство Галиције и Буковине, племство Ломбардије и Венеције (до 1814. г.), племство литорала, племство Угарске и племство Чешке (Ацовић 2008: 366). На територијама „круне Св. Иштвана“ нови тип племства – племство по повељи (*nobiles armalistae*) појављује се од XV века. Угарски армалисти делили су се на три категорије: праве *армалисте* – који су добијали само племићку диплому, *куријалисте* – који су уз диплому стицали и *курију* односно кућу и земљу, и *донационе племиће* – који су примили спахилук уз племство (Ацовић 2008: 409–410). Највећи број Срба племића имао је само сељачки посед без подложника, а било је и оних без поседа (Поповић 1939: 122) и, мада је било значајно за стицање каријере у војној или државној служби и за заштиту од непосредне и индискриминативне примене извесних законских и фискалних норми, племство само по себи није доносило велике материјалне бенефиције (Ацовић 2008: 334).

Начин на који Андреја Андрејевић долази до племства сасвим је јасан и нимало необичан – како је стицање племићке дипломе било крајњи циљ мноштва припадника грађанског слоја, то је значајно допринело развијању система њене куповине. Српски припадници грађанског слоја Хабзбуршке монархије су од такве трговине често имали више штете него користи, јер, осим откупа грбовнице, морали су да потплаћују и угледне владике да им пишу препоруке, као и да разним службеницима у Бечу дају „дишкрецију“ (Симић 2012: 254). Посредник у Андрејевићевом доласку до племства био је митрополит Ненадовић. Године 1763. митрополит извештава арадског и бачког владику да је израдио „немешаг“ постфервалтеру петроварадинском Андреји Андрејевићу и да би требало помоћи овог „народног борца“ да плати таксу за племићку повељу од 2410 форинти (Петровић 1939: 376).

Пред крај живота Андреја Андрејевић се на позив манастирског братства повлачи у Велику Ремету, где је преминуо 21. јула (1. августа) 1772. године и сахрањен је у припрати цркве овог манастира у гробници „от его созданой“.[5] Повод повлачења у манастир био је познат и седамдесетак година након његове смрти: „најпосле због неких коморских парница у највећој сиротињи нашавши се, од братства реметског у Манастир позван буде“ (Аноним 1840: 69–70).

II

У Великој Ремети данас се чува *портрет Андреје Андрејевића*[6] (сл. 4) за који се, са доста оправдања, сматра да је настао у седмој деценији XVIII века када портретисани стиче племићки статус (Микић 2003: 77). На једном месту наводи се да је Андреја Андрејевић рођен око 1696. године (Петровић 1955: 305), и ако се то прихвати, закључује се да је племство стекао мало пре своје седамдесете године. На портрету, Андрејевић је представљен

[5] АСАНУК, Фонд А, бр. 53/1778.
[6] О портрету су до сада писали: Терзић 1935: 451–452; Борчић 1978: 40, кат. бр. 73; Микић 2003: 77.

Сл. 4. Непознати средњоевропски сликар, *Портрет Андреје Андрејевића*, уље на платну, после 1742. године (фото: Александра Человски)

са потпуно црном косом, црних бркова и обрва; мада са израженим подочњацима, то свакако није лице човека старог близу седамдесет година. На основу виђеног, рекло би се да је портретисан између четрдесете и педесете године живота. Уважи ли се податак да је Андрејевић рођен око 1696. године, испоставља се да је педесет година имао око 1745. године, дакле скоро две деценије пре 1763. године.

Врхунац Андрејевићевих ангажовања, како административних тако и оних патриотске природе, дешава се у петој деценији XVIII века, а финансијске неприлике су га готово извесно задесиле већ 1763. године када митрополит Ненадовић позива да се овом „народном борцу“ помогне при исплати таксе за његов племићки лист. Андрејевићев портрет је сликарски веома вешто изведен и квалитетом израде може се сврстати међу, у том смислу, најуспелије портрете Срба XVIII века. Мало је вероватно да Андрејевић поручује скупоцен портрет, какав је овај по свој прилици био, у доба потпуног финансијског колапса те је прилично мала могућност да је настао 1763. или коју годину касније. По свему судећи, портрет је настао раније – врло вероватно и пуне две деценије раније.

Обављајући дужност администратора карловачког *доминијума*, Андрејевић је био у блиском додиру са патријархом Арсенијем IV Јовановићем. Са потоњим митрополитом Павлом Ненадовићем био је, изгледа, у искреним пријатељским односима. Када 1749. године митрополит Ненадовић борави у Бечу, ради народних послова, веома често пише својим пријатељима пуковницима Атанасију Рашковићу и Михајлу Продановићу и нарочито, готово сваком поштом, Андреји Андрејевићу (Петровић 1939: 376). Да је њихово пријатељство било дуговеко говори и то што се митрополит нарочито ангажовао да Андрејевић дође до племићке дипломе.

Боравећи у Бечу као депутирац, Андрејевић, 1742/43. године, поручује од Христофора Џефаровића бакрорез *Вазнесење Христово* за манастир Комоговину (сл. 5), о чему сведочи ктиторски запис. Том приликом и депутирац Павле Ненадовић, тада епископ горњокарловачки, наручује од истог мајстора бакрорез *Свети Кузман и Дамјан са изгле-*

Сл. 5. Христофор Џефаровић, *Вазнесење Христово*, бакрорез, 1743. година (Фототека Галерије Матице српске)

Сл. 6. Непознати средњоевропски сликар, *Портрет патријарха Арсенија IV Јовановића Шакабенте*, уље на платну, 1744. година (Фототека Музеја Српске православне цркве у Београду)

дом манастира Раковца (Давидов 1994: 60–62). Члан депутације био је и Јован Георгијевић, тада придворни архиђакон патријарха Арсенија IV Јовановића, који 1769. године постаје митрополит карловачки. Круг Андрејевићевих познаника и сарадника чине представници високе црквене јерархије, редом карловачки митрополити. Извесно је да патријарх Арсеније IV и поменути митрополити своје портрете наручују код страних мајстора, што није неважно у промишљању о аутору Андрејевићевог портрета.

Реметски портрет представља сликарски изузетно вешто изведен рад на којем је фигура пластично моделована нежним валерским прелазима нарочито видљивим на деловима инкарната где се смењују ружичасти и беж тонови. Истим средствима врло успешно је дочаран сатенски сјај Андрејевићеве одоре, и на огртачу се види спретност уметникове руке да плавим валерима верно представи цветни дезен сатенског лица ћурка оперваженог куном. Са пуно пажње изведени су и детаљи златовеза на одори а нарочито убедљиво је дочаран сјај метала и драгог камења на балчаку сабље, о Андрејевићевом бедру, и на вишеструком декоративном ланцу који на грудима спаја крајеве ћурка.

Подједнак степен сликарске вештине показује *портрет патријарха Арсенија IV Јовановића* (сл. 6), данас у Музеју Српске православне цркве у Београду. Репрезентативни

портрет патријарха у свечаном архијерејском орнату, сликан готово у целој фигури, настао је 1744. године и повремено је приписиван патријарховом придворном сликару, Украјинцу Јову Василијевичу, али је добро примећено да је вероватније реч о неком средњоевропском сликару који је патријарха могао портретисати приликом неког његовог службеног боравка у Бечу (Микић 2003: 73). У Владичанском двору у Вршцу чувају се два *портрета Јована Георгијевића као епископа вршачког* које су израдили страни мајстори. Из сликаревог кратког записа зна се да је један од тих портрета настао 1765. године и да је аутор Јохан Михаел Вагнер (Johann Michael Wagner), док је други портрет без потписа и приписиван је истом уметнику, мада је вероватно реч о неком другом страном мајстору (Тимотијевић 1991: 164–165). Интересантан је и *Портрет Јована Георгијевића као митрополита карловачког*, данас у Музеју Српске православне цркве, за који се дуго претпостављало да је дело митрополитовог придворног сликара Николе Нешковића па је потом, превасходно због стилских одлика, атрибуиран Теодору Димитријевићу Крачуну. На основу архивске документације питање аутора је дефинитивно разрешено – „пурпурни портрет“ митрополита Георгијевића насликао је, 1773. године, бечки сликар Франц Цумпе (Franz Zumpe) (Микић 2003: 73, 78–79).

Између пете и почетка седме деценије XVIII века када Андрејевићев портрет настаје, уз велику вероватноћу да се то десило ближе петој него седмој деценији, домаћи портретисти формирани су на начелима сликарске школе кијевске Духовне академије. Њихови радови показују одређене заједничке особине – ставови и гестови портретисаних прилично су лишени дескриптивног натурализма, лик се слика доста схематски а стилски их одликује површинска концепција чврстих контура (Микић 2003: 69, 81). Портрет Андреје Андрејевића је далеко од таквог начина рада. Овде је физиономија сликана сасвим реалистично, валерска градација је изведена са доста пажње а материјализација скупоцене одеће дата је са доста осећаја. Упоређивањем стилских одлика и вештине извођења портрета Андреје Андрејевића са истим вредностима других портрета насталих у временском оквиру његовог датовања, највише блискости је уочљиво са поменутим портретима архијереја. С тим у складу, Андрејевићев портрет треба сместити у групу радова непознатих средњоевропских мајстора.

III

На позорници моћи и утицаја међу српским становништвом у Хабзбуршкој монархији једна од значајнијих улога средином XVIII века припада Андреји Андрејевићу. Колику важност је он томе придавао веома јасно показује када у жалби Славонској коморској дирекцији упозорава патријарха да се држи својих духовних послова и да се не меша у јурисдикцију спахилука (Петровић 1955: 305–306). Мада су се интереси патријарха и Андрејевића сукобљавали, они се зарад њиховог остварења користе истом стратегијом. Схватајући себе као јавне личности – „публичне персоне“ (Тимотијевић 2006: 100), патријарх и Андрејевић граде сопствене политике репрезентативности.

У барокној епохи механизам патронаже и пропаганде кроз који је уметност постојала у оквирима европске дворске културе бива, са јачањем апсолутне монархије, додатно учвршћен. Ради утврђивања и проширења домена ауторитета моћних појединаца патро-

нажно-пропагандни механизам обухвата ликовну уметност, музику, књижевност као и природне науке,[7] а у осмишљавању жељене јавне представе портрету је, у изразито визуелној барокној култури, придавана нарочита пажња. Основ целокупног схватања политике нововековног дворског живота и кључни појам који одређује идејне програме дворског самоприказивања био је идеал *magnificenze* (Тимотијевић 1989: 358–359). Могућност афирмативног тумачења богатства зарад вежбања других врлина потекла је од првих хуманиста, а идеја да се издашност (*magnificenza*) и сама може сматрати кнежевском врлином теоријски је одбрањена на двору Медичија (Тимотијевић 1989: 358), и потом се проноси целом Европом стварајући од истакнутих појединаца патроне уметности. У српској култури XVIII века принцип патроната над уметношћу као и њене пропагандне улоге везује се превасходно за карловачке митрополите, верске и политичке лидере српске етније у Хабзбуршкој монархији. Они су око себе окупљали круг сарадника са којима су креирали црквену, друштвену и културну политику и помагали у њеном спровођењу (Васић 2013: 27–28).

О политици репрезентативности патријарха Арсенија IV сведочи Симеон Пишчевић у *Мемоарима*, присећајући се сусрета са својом будућом супругом Дафином, ћерком пуковника Рашковића, до којег је дошло у патријарховом двору:

> У једанаест сати одвезли смо се у двор. Патријарх нас је примио врло љубазно. Убрзо је дошао и пуковник Рашковић са породицом. Поздравили смо се а затим смо поседали за постављен сто.
>
> Патријарх је и поред дубоке старости живео раскошно. Код њега је све било како треба. Имао је доста послуге али и старешина послуге и скоро сви остали били су, већином, Немци. Како је тог дана био његов рођендан, сва је послуга била у богатим ливрејама. За време ручка свирала је музика.
>
> После ручка отишли смо у другу собу, која је била пред спаваћом собом. Тамо нас је чекао десерт и послужена нам кафа. После ручка дошло је још гостију, дошао је из Петроварадина директор поште Андрејевић, са женом, сином и две кћери, и још два официра Србина, из пука Будајевог, да честитају Патријарху дан рођења. Тако се састало повелико друштво, а с тим и лепо расположење. (Пишчевић 1963: 76–77).

Веома близак кругу високе српске јерархије, Андреја Андрејевић је усвојио схватања *magnificenze* у спровођењу сопствене политике репрезентативности. Изградња велелепног звоника цркве манастира Велика Ремета (сл. 7) коју реализује са братом Јаковом, јесте ктиторски подухват али и вид политике величајности у њеном примарном облику поди-

Сл. 7. Захарија Орфелин, *Свети Димитрије са изгледом манастира Велика Ремета* (детаљ), бакрорез, 1764. година (Фототека Галерије Матице српске)

[7] О патронажно-пропагандном систему у барокној Европи: Burke 1992: 49–69; Blanning 2002: 29–99.

Сл. 8. Камена плоча са ктиторским записом са звоника манастира Велике Ремете, фотографија (Покрајински завод за заштиту споменика културе)

зања нових грађевина.[8] У прилог овоме говори и да су браћа Андрејевић на ктиторском запису ословљени као „благородни господари“ (сл. 8) (Матић 1978: 300). Вид политике величајности Андрејевића представљају и две раскошне куће подигнуте у периоду када браћа заједнички послују. Реч је о кући у Карловцима процењеној на 11.887 форинти (сл. 9) и кући у Петроварадину процењеној на 8624 форинте (Петровић 1939: 370–371). Кућа у Карловцима била је оличење богатства Андрејевића. Ова габаритна кућа, коју је у барокном стилу саградио неимар Коста Змејановић, имала је двориште са великом стајом, ракијиницом и стајом за коње. Унутрашњост куће била је господски уређена и у њој највероватније одседа царски комесар Сабора одржаног 1744. године – фелдмаршал Леополд барон Енгелсхофен (Franz Anton Leopold Pontz von Engelshofen).[9] Године 1769. у кући Андрејевића борави, као депутирац Народно-црквеног сабора, још један угледни гост – фелдмаршал-лајтнант Михаило барон Микашиновић од Шлангенфелда у пратњи 13 особа (Петровић 1939: 370–371; Матић 1978: 318–319). За карловачку кућу

[8] О портрету као алегоријској представи политике величајности: Тимотијевић 1996: 266.

[9] Патријарх, епископи и посланици дочекали су комесара Енгелсхофена у дворишту ове куће па је веома извесно да је он ту и био смештен: Поповић 1990: 373.

Андрејевића Фон Таубе истиче да би се и у Бечу или Берлину рекло да је лепа (Таубе 1998: 226), а ни кућа у Петроварадину није много заостајала за њом (Петровић 1939: 374).

Сл. 9. Кућа Андрејевића у Сремским Карловцима, фотографија – Васа Крстић, почетак XX века (Архив САНУ Сремски Карловци)

Главни задатак реметског портрета био је да овековечи друштвени углед и јавну делатност (Тимотијевић 1996: 263) Андреје Андрејевића, путем одавно утврђене иконографије и акцесорног симболизма. Постура Андрејевићеве фигуре је реплицирање либерализованог строго фронталног става добро познатог у западноевропској владарској иконографији. Представљање фигуре владара у стојећем фронталном положају порекло води од начина представљања Христа и светаца, за шта се дубље основе налазе у претпоставци да моћ владара потиче директно од Бога (West 2004: 72–73). На портрету Андрејевића исти став симболизују његов висок положај и особине које изазивају поштовање.

Десна Андрејевићева рука је на портрету ношалантно постављена на бок. У строго формулисаном репертоару дворске иконографије, овај гест је такође добро познат и често присутан. Ослањањем руке на бок проширује се простор који заузима тело и тиме се наглашава супериорност. Такав покрет руком чини личност која се дичи, а то се увек чини пред неким – на владарском портрету овај гест је у функцији импресионирања посматрача/поданика (Schneider 2002: 130). Руком на боку Андрејевић такође жели да задиви посматраче који, међутим, не могу истовремено бити означени и као његови поданици, јер их треба тражити међу личностима какве су патријарх Арсеније IV, митрополит Ненадовић или барон Микашиновић.[10]

[10] Иако је Андреја Андрејевић био велики реметски ктитор, примарна функција његовог портрета, по свему судећи, није била означавање ктиторске делатности. *Terminus ad quem* у датовању портрета јесу дани пред смрт портретисаног – 21. јул (1. август) 1772. г., и да је примарно имао ктиторску функцију, до тог датума морао би се налазити у Великој Ремети. О портрету нема помена ни у инвентару манастира из 1753. г. као ни у саставу реметског игумана Атанасија Исаијевића из 1772. г. (Руварац 1903: 314–350; 1906: 277–279). Први помен о томе да се Андрејевићев портрет налази у „гостоприемници“ овог манастира је из 1839. г. (Аноним 1840: 69–70). Примарно место излагања овог портрета вероватно је била „велика соба“ једне од раскошних кућа породице Андрејевић. Доступна свима који у кућу долазе, „велика соба“ има изразито јавну функцију. У овом простору су излагане драгоцености које истичу статус породице, иконе и слике, међу којима нису редак случај портрети чланова породице којој кућа припада (Тимотијевић 2011: 329–331).

Фигура Андреје Андрејевића смештена је испред браонкасто-сиве позадине. Реч је о стандардном концепту ентеријера резервисаног за елиту и који је одавно разрађен у дворској портретној пракси. Позадина загаситих нијанси слика се или као сасвим равна површина или у комбинацији са, такође загаситом, брокатном драперијом а њена је функција стварање сфере узвишености око портретисаног. Ефекат театралности постигнут оваквом концепцијом позадине – значењске основе портрета – саставни је део ослањања на политику величајности, а тако треба схватити и то што је Андрејевић представљен у скупоценој златовезом декорисаној сатенској одежди, док му је о бедру сабља опточена драгим камењем. Ефекат театралности најизраженије је постигнут у начину на који је приказана Андрејевићева лева рука. Нема детаља у приказу шаке, на кожи се не оцртавају плавичасте вене већ је шака сасвим нежна, као напудрана. Веома префињеним покретом, изузетно феминизовано представљеним прстима указује се на златни медаљон са ликом владара[11] који виси на златном ланцу. У иконографији парадних барокних портрета златни ланац (*aurea catena*) је био симбол заслуженог достојанства и признатих привилегија – атрибут оних које краси врлина верности, искрености и истрајности у датим обећањима (Тимотијевић 1987: 79).

У Хабзбуршкој монархији, златни медаљон на троструком златном ланцу са ликом владара на аверсу и угарским грбом на реверсу (колајна) био је израз царске милости и владари су га додељивали за посебне услуге учињене двору (Тимотијевић 2006: 95). Истовремено, колајном се исказује сложена хијерархија подаништва (Тимотијевић 1991: 79) тако да је она била важан симбол хабзбуршког династичког култа. Династички патриотизам је био карактеристика старих европских монархија, а у пространој и мултиетничкој држави Хабзбурговаца бива смештен у средиште идеолошке пропаганде (Симић 2012: 116). Овај феномен се препознавао кроз верност владару и владарском дому и био је главна јавна врлина поданика која се исказивала на различите начине – патриотским активностима – на шта владар одговара својом милошћу израженом, између осталог, кроз доделу племства или медаље са својим ликом (Симић 2012: 116). Иако се у великом броју случајева додела племићке дипломе поклапала са доделом колајне, то се није подразумевало. Не треба искључити могућност да је Андрејевић медаљон добио када као члан депутације борави у Бечу 1742/43. године, тим пре што је познато да је други депутирац, Јован Георгијевић, за показану велику дипломатску спретност тада добио од царице њен минијатурни портрет у медаљону на златном ланцу (Давидов 2006: 219). Положај спахијског чиновника „милостиве царице“ Марије Терезије учврстио је домен моћи и утицаја богатог трговца Андреје Андрејевића. Стога, у настанку његовог јавног статуса потврда врлине верности владару има кључну улогу, о чему недвосмислено говори театралним гестом истакнута колајна на реметском портрету.

*

Андреја Андрејевић је, средином XVIII века, био веома истакнута личност међу Србима у Хабзбуршкој монархији. Најпре се бавио трговином и тако стекао значајан

[11] Реч је о царици Марији Терезији. Иако је лик насликан на медаљону сада веома тешко препознатљив, по његовом рубу иде натпис који се под увећањем чита: MARIA… HVNG. BOH. REX. AR. AUST.

финансијски капитал, што је била основа његове тежње да се од припадника грађанског сталежа уздигне до статуса племића. Углед је градио блиским односима са утицајним личностима попут патријарха Арсенија IV Јовановића и митрополита Павла Ненадовића, али и куповином чиновничког положаја. Поред тога, значајан део капитала инвестирао је у настанак сопствене јавне представе. Подизањем звоника у манастиру Великој Ремети као и кућа у Карловцима и Петроварадину, Андрејевић спроводи политику репрезентативности засновану на елементарним принципима одавно формулисане дворске политике самоприказивања у чијој се идејној основи налази идеал *magnificenze*. Ове велелепне грађевине биле су инструмент пропагирања Андреје Андрејевића као „благородног господара" – како је ословљен на запису са звоника Велике Ремете. Портрет, који се данас чува у салону овог манастира, био је важан елемент Андрејевићеве политике репрезентативности. Формално уобличење овог портрета произлази из искуства европске дворске портретне праксе и с тим у складу његова је функција била изразито пропагаторска. Иконографијом и акцесорним симболизмом реметски портрет је представљао Андрејевића као моћну личност чији је углед потврђен статусом „верног поданика" „милостиве" царице Марије Терезије.

ЛИТЕРАТУРА

АСАНУК, Фонд А (ASANUK, fond A), бр. 187/1734.

АСАНУК, Фонд А (ASANUK, fond A), бр. 348/1735.

АСАНУК, Фонд А (ASANUK, fond A), бр. 53/1778.

Амеланг, Џемс С. „Буржуј." у: *Ликови барока*. Приредио Розарио Вилари. Београд: Clio (Amelang, James S. "A Bourgeois." in: *L' Uomo Barocco*. Rosario Villari (pr.). Belgrade: Clio), 2004, 369–390.

Аноним. „Српски фрушкогорски манастири." *Српска пчела или Нови цветник* (Anonim. "Serbian monasteries of Fruška Gora." *Serbian Bee*) 01. 01. 1840: 56–70.

Ацовић, Драгомир М. *Хералдика и Срби*. Београд: Завод за уџбенике (Acović, Dragomir M. *Heraldry and the Serbs*. Belgrade: Zavod za udžbenike), 2008.

Blanning, Timothy C. W. *The Culture of Power and the Power of Culture*. Oxford University Press, 2002.

Борчић, Вера. *Збирка слика Одјела Срба у Хрватској*: каталог. Загреб: Повјесни музеј Хрватске (Borčić, Vera. *Collection of Paintings of the Department of Serbs*: catalogue. Zagreb: Historical Museum of Croatia), 1978.

Burke, Peter. *The Fabrication of Louis XIV*. Yale University Press, 1992.

Васић, Катарина. *Портрети српских архијереја у Карловачкој митрополији (1690–1790)*. Нови Сад: Платонеум (Vasić, Katarina. *Portraits of Serbian Clergy in Metropolitan of Karlovci (1690–1790)*. Novi Sad: Platoneum), 2013.

West, Shearer. *Portraiture*. Oxford University Press, 2004.

Давидов, Динко. *Српске привилегије царског дома хабзбуршког*. Београд: Балканолошки институт САНУ; Нови Сад: Галерија Матице српске (Davidov, Dinko. *Serbian Privileges of the Imperial House of Habsburg*. Belgrade: Institute for Balkan Studies SASA; Novi Sad: Galery of Matica srpska), 1994.

Давидов, Динко. *Српска графика XVIII века*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства (Davidov, Dinko. *Serbian Graphic in the 18th century*. Belgrade: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva), 2006.

Дуишин, Виктор Антон, Душан Ј. Поповић. „Племићке породице I." у: *Војводина II*. Нови Сад: Историјско друштво (Duišin, Viktor Anton, Dušan J. Popović. "The Noble Families I." in: *Vojvodina II*. Novi Sad: Historical Society), 1939, 138–154.

Матић, Војислав. „Звоник манастира Велике Ремете и његови ктитори." *Зборник за ликовне уметности* (Matić, Vojislav. "The Belfry of monastery Velika Remeta and it's Benefactors." *Journal for Fine Arts*) 14 (1978): 299–325.

Микић, Олга. *Портрети Срба XVIII века*. Нови Сад: Матица српска (Mikić, Olga. *Portraits of Serbs in the eighteenth century*. Novi Sad: Matica srpska), 2003.

Опис српских фрушкогорских манастира 1753. године. Приредио Димитрије Руварац. Сремски Карловци: Српска манастирска штампарија (Description of Serbian monasteries of Fruška Gora in year 1753. Ruvarac, Dimitrije (ed.). Sremski Karlovci: Srpska manastirska štamparija), 1903.

Петровић, Коста. „Стари Карловчани: Андрејевићи.“ *Гласник историјског друштва у Новом Саду* књ. XIII, св. 3–4 (Petrović, Kosta. „Stari Karlovčani Andrejevići.“ *Glasnik istorijskog društva u Novom Sadu* knj. XIII, sv. 3–4) (1939): 364–377.

Петровић, Коста. „Карловци и карловачко становништво у првој половини 18 века.“ *Историјски часопис* књ. 5–27 (Petrović, Kosta. “Karlovci and inhabitants of Karlovci in the first half of the 18th century.” *Historical journal* book 5-27) (1955): 295–309.

Пишчевић, Симеон. *Мемоари*. Београд: Српска књижевна задруга (Piščević, Simeon. *The Memoirs*. Belgrade: Srpska književna zadruga), 1963.

Поповић, Душан Ј. „Племство.“ у: *Војводина II*. Нови Сад: Историјско друштво (Popović, Dušan J. “The Nobility.“ in: *Vojvodina II*. Novi Sad: Historical Society), 1939, 111–137.

Поповић, Душан Ј. *Срби у Војводини*. Књ. 2. Нови Сад: Матица српска (Popović, Dušan J. *Serbs in Vojvodina*. Book 2. Novi Sad: Matica srpska), 1990.

Руварац, Димитрије. „Манастир Велика Ремета 1772. године“ *Српски Сион* бр. 10 (Ruvarac, Dimitrije. “Monastery Velika Remeta in year 1772.” *Serbian Sion* № 10) (1906): 277–279.

Симић, Владимир. *За љубав отаџбине. Патриоте и патриотизми у српској култури XVIII века у Хабзбуршкој монархији*. Нови Сад: Галерија Матице српске (Simić, Vladimir. *For the Love of the Fatherland. Patriots and Patriotism in Serbian culture of the 18th century in the Habsburg monarchy*. Novi Sad: Galery of Matica srpska), 2012.

Стојановић, Љубомир. *Стари српски записи и натписи*. Књ. 2. Београд: Народна библиотека Србије (Stojanović, Ljubomir. *Stari srpski zapisi i natpisi*. Knj. 2. Beograd: Narodna biblioteka Srbije), 1983.

Стојановић, Љубомир. *Стари српски записи и натписи*. Књ. 3. Београд: Народна библиотека Србије (Stojanović, Ljubomir. *Stari srpski zapisi i natpisi*. Knj. 3. Beograd: Narodna biblioteka Srbije), 1984.

Таубе, Вилхелм Фридрих фон. *Историјски и географски опис Краљевине Славоније и Војводства Срема*. Нови Сад: Матица српска (Taube, Wilhelm Friedrich von. *Historische und Geographische Beschreibung des Königreiches Slavonien und des Herzogtumes Sirmien*. Novi Sad: Matica srpska), 1998.

Терзић, В. „Један портре у манастиру Великој Ремети.“ *Гласник историјског друштва у Новом Саду* књ. VIII, св. 3 (Terzić, V. „Jedan portre u manastiru Velikoj Remeti.“ *Glasnik istorijskog društva u Novom Sadu* knj. VIII, sv. 3) (1935): 451–452.

Тимотијевић, Мирослав. „Христифор Џефаровић – коњанички портрети браће Стратимировић – као Militis Christiani.“ *Зборник Народног музеја* XIII-2 (Timotijević, Miroslav, “Hristifor Džefarović – equestrian portraits of the brothers Stratimirović – as Militis Christiani.” *Journal of the National Museum* XIII-2) (1987): 71–81.

Тимотијевић, Мирослав. „Визитација манастира Шишатовца у XVIII веку: прилог истраживању ефемерног спектакла.“ у: Давидов, Динко (ур.). *Манастир Шишатовац: зборник радова*. Београд: Српска академија наука и уметности – Друштво историчара уметности Србије (Timotijević, Miroslav. “Visitation of monastery Šišatovac in the 18th century: a contribution to research of ephemeral spectacle.” in: Davidov, Dinko (ed.). *Monastery Šišatovac*. Belgrade: Serbian Academy of Sciences and Arts – Association of Art Historians of Serbia), 1989: 341–366.

Тимотијевић, Мирослав. „Портрети архијереја у новијој српској уметности.“ у: Медаковић, Дејан (ур.). *Западноевропски барок и византијски свет*. Београд: Српска академија наука и уметности (Timotijević, Miroslav. “Portraits of hierarchs in recent Serbian art.” in: Medaković, Dejan (ed.). *Western european baroque and Byzantine world*. Belgrade: Serbian Academy of Sciences and Arts), 1991: 147–174.

Тимотијевић, Мирослав. *Српско барокно сликарство*. Нови Сад: Матица српска (Timotijević, Miroslav. *Serbian baroque painting*. Novi Sad: Matica srpska), 1996.

Тимотијевић, Мирослав. *Рађање модерне приватности. Приватни живот Срба у Хабзбуршкој монархији од краја 17. до почетка 19. века*. Београд: Clio (Timotijević, Miroslav. *The birth of modern privacy. Private life of Serbs in the Habsburg Empire from the late 17th to erly 19th century*. Belgrade: Clio), 2006.

Тимотијевић, Мирослав. „У освит новог доба.“ у: Хамовић, Зоран (ур.). *Историја приватног живота у Срба од средњег века до савременог доба*. Београд: Clio (Timotijević, Miroslav. “In the dawn of a new era.”

in: Hamović, Zoran (ed.). *The History of private life of Serbs from the Middle Ages to modern times.* Belgrade: Clio), 2011, 173–390.

Форишковић, Александар. „Племство код Срба у Угарској у XVIII веку.“ *Зборник за историју* (Forišković, Aleksandar. „Plemstvo kod Srba u Ugarskoj u XVIII veku.“ *Zbornik za istoriju*) 24 (1981): 37–49.

Форишковић, Александар. „Грађански сталеж код Срба у Угарској.“ у: Гавриловић, Славко (ур.). *Историја српског народа*. IV/1. Београд: Српска књижевна задруга (Forišković, Aleksandar. “Serbian bourgeois class with the Serbs in Hungarian Kingdom.” in: Gavrilović, Slavko (ed.). *History of Serbian people.* IV/1. Belgrade: Srpska književna zadruga), 1986: 294–305.

Schneider, Norbert. *The Art of The Portrait – Masterpieces of European Portrait Painting. 1420-1670*. © TASCHEN 2002.

Штрасер, Павле. *Ктитори и приложници манастира Велика Ремета*. Сремски Карловци: Културни центар Карловачка уметничка радионица (Štraser, Pavle. *Benefactors and contributors of Velika Remeta Monastery.* Sremski Karlovci: Kulturni centar Karlovačka umetnička radionica), 2004.

Aleksandra S. Čelovski

POLITICS OF REPRESENTATIVENESS AND THE PORTRAIT OF ANDREJA ANDREJEVIĆ FROM VELIKA REMETA

Summary

Andreja Andrejević was a prominent figure amongst the Serbs in the Habsburg Monarchy in the mid-18th century. He was primarily a merchant, thus gaining an enviable financial capital which was the basis of his aspiration to climb the social ladder from the status of a middle class man to a nobleman. He built his reputation by making close relations with influential individuals like Patriarch Arsenije IV Jovanović and Metropolitan Pavle Nenadović and by acquiring the position of a public officer. Further on, he invested a significant amount of his capital in changing his image in the eyes of the public. With the erection of a belfry in Velika Remeta monastery and building of houses in Karlovci and Petrovaradin, Andrejević implemented the politics of representation based on the elementary principles of the long formulated royal politics of self-presentation, whose conceptual nucleus can be found in the ideal of *magnificenza*. These magnificent buildings were the instruments used to promote Andreja Andrejević as a „*generous lord*“, as it is written in the inscription on the Velika Remeta belfry. The portrait, which is still kept in the monastery's gallery, was an important element of his politics of representativeness. Formal shaping of this portrait comes from the experience of the European royal portrait-making practice and, in accordance with that, its function was exceedingly propagandistic. With its iconography and accessory symbolism, the portrait from Velika Remeta represented Andrejević as a powerful figure whose reputation was confirmed with the status of a “loyal subject” of the “merciful” empress Maria Theresa.

Key words: Andreja Andrejević, portrait, dating of the portrait, politics of representativeness, ideal of *magnificenza*, dynastic patriotism.

Уредништво је рад примило 15. IX 2015. и одобрило га за штампу 2. II 2016.

UDC 75.046(497.6 Drniš)”19”
271.222(497.11)-523(497 Drniš)”19”

БРАНКО М. ЧОЛОВИЋ
СКД Просвјета, Загреб*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

Првобитна Црква Успења Пресвете Богородице у Дрнишу

САЖЕТАК: Пред сам крај XIX вијека због изградње новог објекта на истом положају срушена је стара Црква Успења Богородице у Дрнишу. Налаз архитектонских снимака у задарском Државном архиву, неколико сачуваних ведута и катастарских мапа дају прилику за утемељенији говор о њеној структури и облицима. За ондашње прилике била је то велика црква једноставне просторне схеме, са полукружно завршеном олтарском апсидом, тријемом и звоником типа кампанела на прочељу. Унутрашњи простор био је континуиран са постројењима на улазном коридору, посебно тријем, на која се надовезивао велики хор, док је горња гредна конструкција била отворена, а изнад наоса у облику таванице. Смјештај у градском језгру, а потом и величина, указивали су на бројност а напосе важност православне заједнице у средини која је свој економски и културни зенит достигла у османско доба. Подаци из друштвене историје чине реалнијом претпоставку да је храм подигнут у другој половини или пред сам крај XVII вијека како сугеришу познати извори, али је за поузданије стилске анализе и оцјене компаративни материјал остао више него скроман. Од самог почетка дрнишки је храм метох манастира Крке и под његовим духовним старањем. Међутим, оно што је у коначници опредјелило судбину овог објекта били су слаба техника зидања и квалитет употребљеног грађевног материјала.
КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: архитектура XVII вијека, звоник, тријем, метох манастира Крке.

Дрниш је насеље средњодалматинског копна које нема посебно изражену урбану прошлост[1] (Bajić 1994: 113–114). Задуго се сматрало како је ова варош настала тек у османском периоду, међутим, под данашњим именом јасно га помињу неки не тако давно објављени позносредњовјековни извори (Traljić 1972: 393; Gunjača 1975: 156). Ријеч је о спису шибенског нотара Гргура из којег се види да је један купопродајни уговор склопљен 8. марта 1494. „de Campo Pietri sub Darnis“, 28 година прије неголи је 1522. са највећим

* branko.knin@gmail.com
[1] *Povijest drniške krajine*, Zbornik povijesnih studija 1494–1940, Split 1995. Највећи удио тема које нас интересују, Дрниш за вријеме османске, млетачке и аустријске власти, обрадио је фра Карло Косор, који их је као посебне периодично објављивао у *Зборнику Качић*, а потом обједињено у овом зборнику.

дијелом средње Далмације Дрниш потпао под отоманску власт. Ипак као важна посадна тврђава са подграђем формира се и развија тек за османске управе која је са неким мањим прекидима трајала до 1683. године. Поред података о броју кућа и становника сачувани су неки савремени, али и познији ликовни прикази који у назначеном периоду потврђују постојање чак пет џамија изван саме тврђаве (Traljić 1972: 396). Систематично надирање Османлија, најприје путем брзих провала, изазивањем страха и панике, а на крају и заузимањем жељене територије, изазвало је битна и честа помјерања становништва, штавише и оно новодосељавано задуго се није усталило, тако да подаци из тог периода осим што су сасвим сумарни, непрецизни су са становишта етничког и конфесионалног распореда (Spaho, Aličić 2007: 88). „Сама варош тврђаве Дрниш била је сједиште нахије и састојала се од два дијела, кршћанског и муслиманског. Један дио је у посједу Влаха који су ту уписани, а дио припада кршћанској раји.“ Свега је било пописано 8 кућа (!?).

Први дефтери настали непосредно по утемељењу Клишког санџака 1538. биљеже православну цркву у Дрнишу, а пароси су јој били крчки монаси (Starčević 2004: 195). Међутим, најстарија грамата дабробосанског митрополита Гаврила из 1578. Дрниш не смјешта међу крчке метохе (Милаш 1901: 420), али је 1694. именовањем калуђера Радојице Кричке за дрнишку парохију то учинио епископ Никодим Бусовић (Милаш 1901: 323; Bogović 1982: 46). Већ 1696. у Дрнишу се као свештеник помиње крчки јеромонах Петроније (Kosor 1995a: 222). На додијељено право крчким калуђерима да врше парохијску службу у Дрнишу, готово стољеће касније, позвао се и крчки архимандрит Никанор Рајевић (Bogović 1982: 89), што као податак непосредно указује на постојање неког сакралног објекта, цркве или капеле. Стоји, дакле, да је Дрниш тек за османског владања, посебно средином XVII вијека, био економски просперитетна средина, како су га некад називали „мало Сарајево“ (Јачов 1993: 259). Савременик и хроничар Кандијског рата, Франческо Дифник, Дрниш одсликава као „трговачко и веома насељено мјесто“. Уз то тврди да је мјесто 1648. бројало чак, сада се то чини нестварних, 1500 огњишта (Difnik 1986: 186; Јачов 1990: 26).

Као неоспорна чињеница у српској историографији доста је дуго истицана изјава епископа Никодима Милаша да је ова црква благословом дабробосанског митрополита Тодора, заједно са још неколико њих, подигнута у периоду 1610–1618. године (Милаш 1901: 184) и готово сви најважнији писци који су се бавили црквеном и друштвеном историјом далматинских Срба непрестано су користили тај податак (Радека 1971: 161). Њега је касније додатно оснажила објава Гриманијевог списа, у којем се као вријеме оснутка истиче период 1610–18, а обнова смјешта у 1699. годину (Јачов 1981: 63). Нажалост, за разлику од највећег броја пописаних локалитета изостало је бројчано стање породица и душа у Дрнишу тога доба. Списи француске интенданце из 1811. који доносе стање православне цркве у Далмацији, односно попис храмова и број душа, за Дрниш наводе да је Црква *Богородичиног Успења* подигнута 1699, а обнављана у неколико наврата, 1750. и 1760. године. Заједно са околним селима Дрниш је тада бројао 1647 православних становника, а парох је био Спиридон Алексијевић у доби од 38 година.[2] Из његове аутобиографије дознаје се да је 17. марта дошао у Дрниш, гдје му је „опредјелена кућа братска везана са парохијалном“ (Алексијевић 1990: 31).

[2] Хрватски повијесни музеј, Музеј Срба у Хрватској, кут. 5.

Епископ Стефан Љубибратић приликом своје пастирске посјете Далмацији 1714. обишао је Дрниш и околна села (Јачов 1984: 25). Поп капелан Макарије и његов сабрат Никодим Кнежевић из „мјеста Дрниша“ забиљежени су 1724. на запису рукописне књиге манастира Гомионице (Стојановић 1902: 2436).[3]

Из сасвим поузданог извора дознаје се да су 1726. у Дрнишу биле чак двије православне цркве и тек једна католичка (Јачов 1993: 259; Lukinović 2001: 284). Ријеч је о извјештају тадашњег шибенског бискупа Антонија Донадонија насталом послије једне визитације *ad limina* у којој се каже: „*non procul a castro duae alie ecclesiae a Serenissimo Venetorum principe Graecis, et quidem Servianis concessae… недалеко тврђаве млетачки кнез додијелио двије цркве православцима и то Србима*“ (потц. аутор). Поменути је бискуп двапут визитирао дрнишку цркву, 1725. и 1734, којом приликом биљежи да је „црква у лошем стању“ (Kosor 1995а: 224). Из ове вијести не може се посве јасно разлучити да ли се примједба односи на стање богослужбене опреме, што се може закључити по примјерима осталих поменутих цркава, или се у датом случају мисли на конкретно грађевинско стање објекта.

Кнински провидур је 1726. овој цркви додијелио извјесна имања, прецизније 13 ¾ канапа земље и башту за уздржавање, потом 1750. након земљишне ревизије синдици инквизитори дали су је и на трајно кориштење са уобичајеном обавезом давања десетине држави (Kosor 1995а: 221). Према сачуваним изворима зна се за молбу из 1730, коју су православни Дрнишани упутили генералном провидуру Себастијану Вендрамину (1729–32) тражећи дозволу да прошире за њихове потребе недовољно велику цркву. Дозволу за доградњу бочне капеле издао им је 2. маја 1730.[4] Не знамо што се тиме битно добило јер сама капела није значила некакво посебно просторно проширење ионако релативно велике цркве, сем уколико њен значај није потицао од неке специфичне намјене.

Ако је провидур додијелио неке тада расположиве католичке цркве, тешко је вјеровати да је то могло проћи без протеста црквене номенклатуре, бискупа или фрањеваца, о чему нема никаквих писаних трагова, а посебно чуди непрецизност те вјести јер се не зна о којим црквама је ријеч и ко је том приликом остао закинут у властитим правима. Он је по слову закона и овлаштењима могао додијелити само оно што му припада, неко јавно добро, земљу или објекат, а поуздано знамо да у предосманском периоду није било католичке цркве у самом граду. Ако је пак православнима додијелио неку од преосталих џамија, остаје зачудно како то није оставило трага у писаним изворима, а поготово не на самој грађевини. Прије ће бити да је он својим актом само озваничио фактичко стање, чињеницу да су православни већ посједовали храм. С друге стране, не може се безрезервно поклонити повјерење изворима из бискупских писарница јер би они у много случајева знали, тек post festum, истаћи своје право над подређеном им територијом, вјернима и храмовима. Уосталом, сам скрадински бискуп Анте Матић 15. V 1626, обавјештаве Конгрегацију за пропаганду вјере да се „Дрниш састоји од тврђаве и подграђа и да у подграђу станују Турци, схизматици и мало католика“ (Јачов 1981: 61; Kosor 1995б: 111).

---

[3] Све, међутим, упућује да је ријеч о Макарију Крнети, општем духовнику у Далмацији и великом добротвору који је рођен у првој половини XVIII, а упокојио се прве деценије наредног вијека.

[4] ДАЗ, ХР-ДАЗД-1, *Генерални провидури за Далмацију и Албанију, Себастиано Вендрамин* (*1729–1732*), књ. II, кут. 102, 36.

Сл. 1. Катастарска мапа Дрниша, Маркантонио ди Лева, друга пол. XVIII в.

У другој половини XVIII вијека настао је катастарски приказ Дрниша из којег се види да су православној заједници у самом граду припадале чак четири честице означене као *parochia Greca*, додијељиване у различитим приликама (сл. 1). Очигледно да су уз терене на којима су стајале црква, ћелије, односно парохијска кућа, већ тада постојале и обрадиве површине потребне за економску одрживост вјерске заједнице.[5]

И први стабилни аустријски катастар за град Дрниш на мапи насталој 31. октобра 1828. прецизно биљежи основу православне цркве са капелом, положај у градском растеру као и сусједне парцеле које су припадале православним посједницима[6] (сл. 2).

Податак из јуна 1818. истиче да је у самом граду Дрнишу живјело „400 католика и 200 грка“, што онда чини вјероватнијим слично стање ствари – популацијски омјер и у претходном периоду (Krmpotić 2002: 446). У годинама изградње нове цркве око 1900.

[5] ДАЗ, ХР-ДАЗД-51, *Биљежнице Книна, нотар Маркантонио ди Лева*, 1768–1808, б. 83/8. Погледати биљешку бр. 44.

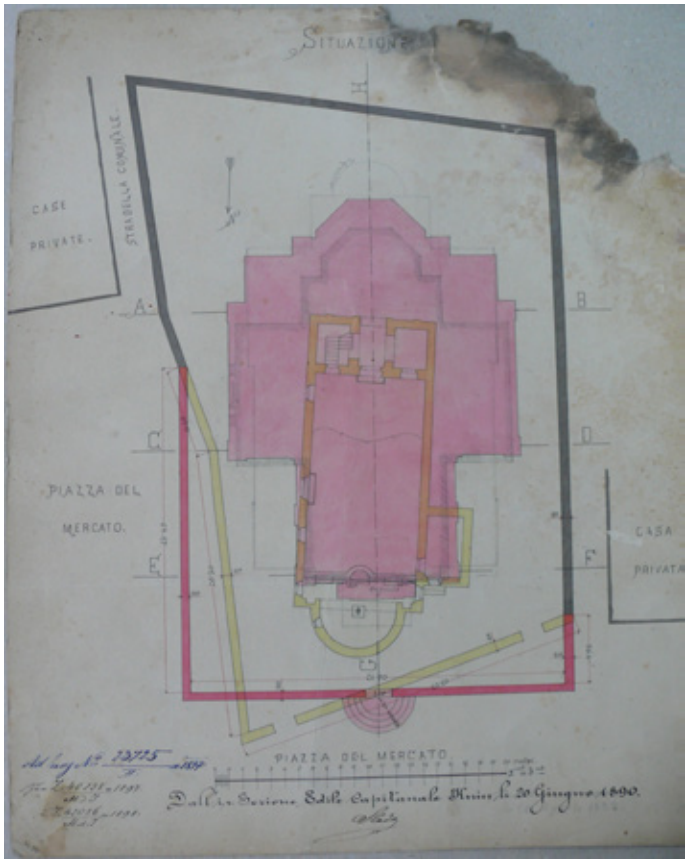
[6] ДАЗ, ХР-ДАЗД-382, *Управа за катастарску измјеру*, 345 Дрниш.

Сл. 2. Катастарска мапа Дрниша из 1828. године. Црква је у врху другог квадранта.

према епархијском шематизму, сам град Дрниш са предграђем Варошом бројао је петстотињак душа (Шематизам 1900: 31). Ако је у питању политички котар Дрниш, у назначеном периоду удио православних у укупном становништву са незнатним одступањима кретао се око 25% (Bralić, Ramljak 2010: 307–308).

Прије неголи ће се започети са рушењем старе и изградњом садашње цркве, трагом тада устаљене праксе Грађевинске секције далматинског Намјесништва сачињени су основни планови претходног објекта.[7] Ријеч је о четири листа нумерирана римским бројевима која приказују план, прочеље, подужни изглед и подужни пресјек. У истом архиву, али у другом фонду, као придружени члан Ивековићевим плановима за нову цркву налази се лист са планом из 1890. који је, док је био на челу грађевинске секције книнског

[7] ДАЗ, ХР-ДАЗД-88, *Списи регистратуре Намјесништва, Дрниш, градња православне цркве 1901–1909*, св. 139.



Сл. 3. План Цркве Успења Богородице са скицама за нову грађевину, арх. Јосип Сладе, 1890.

капитаната, направио уважени архитекта Јосип Сладе. На њему се налази скица нереализираног новог храма – централна, крстообразна у неколико варијација представљена структура са петерокутном апсидом[8] (сл. 3). Осим анализе њене особене архитектонске структуре, та околност ће трагом неких већ познатих историјских чињеница омогућити, много реалније него што је то досада био случај, аутентифицирање православне заједнице у граду.

О тешком стању објекта дознајемо из пастирске посјете епископа Стефана Кнежевића, који је 17. маја 1887. био у Дрнишу, „прегледао црквену зграду, која је у порушеном стању, те обећа сву могућу помоћ своју у послу зидања нове цркве“ (Аноним 1887: 157). Зна се да је због изнимно трошног стања 1888. црква била затворена и за то вријеме вјерски обреди су се вршили у гробљанској Цркви Св. Михајла изван самог града (Kosor 1995б: 410). Исту вијест потврђује и тада најважније црквено гласило: „Била је у Дрнишу лијепа и богата црква, али прије неколико година требало је ту цркву затворити јер је претила опасност, да се са једне стране поруши…“ (Аноним 1896: 101) (сл. 4).

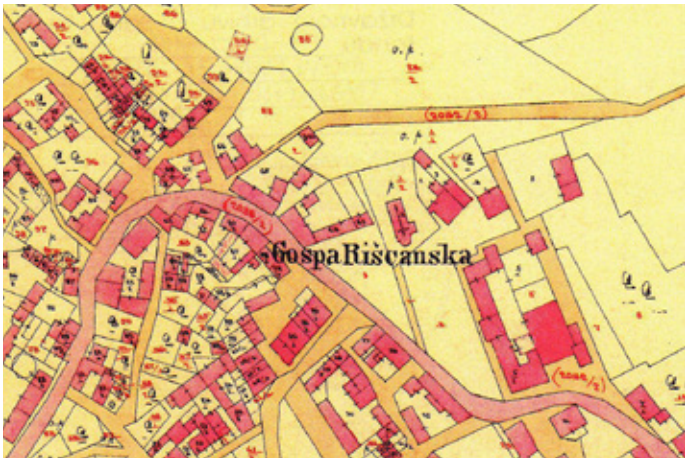
За смјештај овог црквеног објекта пронађено је подесно мјесто у самом средишту града јер је с једне стране храм омеђен комуналном цестом, а с друге гледа на главни трг, односно тржницу, *piazza del mercato*. Из интерпелације познатог књижевника и заступника у Царевинском вијећу у Бечу Стефана Митрова Љубише, који се силно заузимао да Дрниш добије нову цркву, дознајемо да је „стара црква на најљепшем положају вароши дрнишке опстојала“ (Аноним 1896б: 6).

На поменутом плану се уочава и дјелимично сачувани гранични зид, вјероватно некадашња порта која је истицала самодовољност објекта у просторној средини. Све то на специфичан начин указује на важност и економски значај заједнице у чије име и за чији

[8] ДАЗ, *Инвентар разних нацрта грађевинских објеката у ХАЗ,* X/Z, *Пројекат православне цркве у Дрнишу, листова 1–7.*

рачун је подигнут, а с друге и на могућност да се евентуално наслиједило неко старије културно мјесто. На том трагу била је опаска фра Карла Косора, који, по аналогији са Црквом Св. Анте, некадашњој џамији коју је шибенски капетан Анзоло Емо 1670. додијелио висовачким фрањевцима (Kosor 1995в: 114) претпоставља да је и ова грађевина „можда једна од бивших џамија“ (Kosor 1995а: 221). Много конкретније о дрнишкој џамији на основу до тада познатих извора писао је Здравковић (1956: 190–198). Неколико исламских објеката у Далмацији супротно уобичајеној тежњи претварања цркава у џамије (Андрејевић 1976: 99–117), доживјело је трајну конверзију у цркве. Изнесена су различита мишљења о томе ко је подигао ову џамију, и док једни сматрају да је то био султан Сулејман-хан (Spaho 1978: 226), други износе податак о сераскеру Халилу Хоџи као њеном оснивачу (Valić 1994: 115; Kosor 1995в: 109).

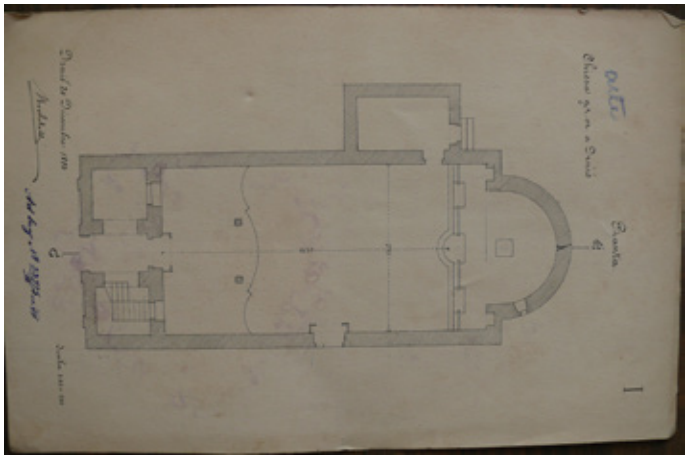
Сл. 4. Подужна страна цркве са улазом, 1893.



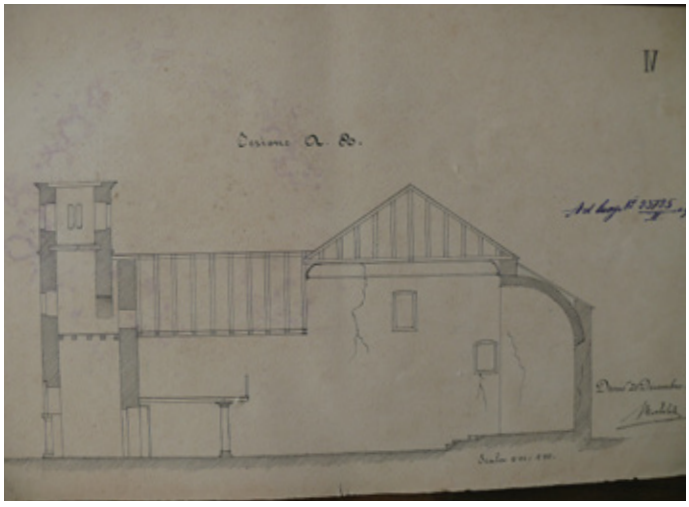
Сл. 5. Катастарска мапа центра Дрниша из 1892. године

Међутим, посве је очито да просторни концепт тог једнобродног храма не корелира сасвим са карактеристикама исламске архитектуре џамија које су махом биле куполне грађевине централног плана и да би стога порјекло и узоре за ове облике могли потражити негдје другдје. Уз то, на грађевини се не уочава баш нити један архитектонски или скулптурални детаљ, посебно не облици отвора и украса, који би били својствени исламској градитељској традицији. По плану основе које су у различитим приликама сачинили, најприје J. Сладе а потом и извјесни Бортолаци (?), може се закључити како је ријеч о размјерно великој једнобродној цркви оријентираној више у правцу сјевер–југ[9] са пространом и високом полукружном апсидом, која има на неколико степеника издигнут олтарски дио, док су простори намјењени

[9] Свега годину дана раније од ових планова настао је и катастарски приказ из којег се јасно види положај православне цркве у градском растеру уведене под именом *Госпе ришћанске*, оријентација, као и њен нацрт са означеном капелом, Државни архив Сплит (ДАС), фонд ХР-ДАС Т-152, лист 8, К.О. Дрниш, 1892. г.



Сл. 6. Тлоцрт цркве, 1893.



Сл. 7. Подужни пресјек цркве, 1893.

проскомидији и ђаконикону конструисани у маси зида (сл. 6). Размјерно велики олтарни простор са централно постављеном квадратном часном трпезом закривао је иконостас који је имао и четири парапета. Једини прозорски отвор на апсидалном зиду био је посве помакнут ка јужном зиду. Разлоге канонски недосљедној оријентацији објекта углавном би требало тражити у просторној стјешњености, односно зависности од степена изграђености сусједних зграда и простора. Треба истаћи да је и такав положај са благом инклинацијом олтарског дијела према истоку у потпуности напуштен приликом изградње нове цркве, чије прочеље је било подешено према средишњем тргу, у противном би било окренуто апсидом, а то већ не би било у складу са осталим јавним и приватним зградама оријентираним према главном топосу града. Улазни дио био је састављен од два јасно назначена компартимента приближно квадратне основе; у једном се највећим дијелом налазило степениште за звоник, а друго је било, претпостављамо, простор за припрату или неку секундарну намјену. База звоника није толико очита у пресјеку, али се чини да је и она имала приближно једнаку површину попут сусједних травеја са којима је повезана отворима. С друге стране, уздужни пресјек грађевине даје до знања да је звоник у неком тренутку био призидан, јер не дијели заједнички зид са лицем цркве, штавише на њему се види и првобитни прозор, могуће и розета која је тада била у поткровном дијелу грађевине. Оно што се само назире на плану и јасно види на пресјеку јесте појава пространог хора подигнутог на два, вјероватно камена монолитна стуба са профилисаном базом и импостом, који се због изувијане линије пружања може стилски везати за доба барока. На, условно казано, сјеверном зиду, ближе олтарском дијелу призидана је капела која дијели подужни зид са црквом. Према распореду отвора у њу се осим из храма

могло ући и споља. Из плана се не може видјети да ли је то какав преостатак или дозидана конструкција, још мање да ли је имала са црквом јединствено кровиште, с којом пак дијели заједнички зид, или је била самостално изведена. Уочава се да је имала засебан улаз, баш као што капеле по правилу имају. Питање горње конструкције грађевине на овом цртежу није довољно јасно наглашено, али је много вјероватније да је ријеч о таваници изнад наоса и отвореној гредној конструкцији у дијелу припрате, прије неголи о своду (сл. 7). На прочељу су истакнута три пиластра за које би се у први мах могло рећи да имају декоративну функцију када не бисмо имали и други пар цртежа вањштине објекта који омогућују и другачија објашњења. Наиме, на цртежима насталим 20. децембра 1893. *Chiesa gr. (aeca) or. (odossa) a Drniš*, које је потписао мјерник-архитекта Бортолаци (?) на прочељу се види тријем са четири стуба повезан трима аркадама. Базе и импости стубова најједноставнији су могући и на први поглед се чини као да су фланкирани уза зид. Међутим, из изјаве непосредног очевица, аустријског цара Франца, дознајемо ипак да је ријеч о тријему: „ова је (црква – прим. аутора) на тргу ограђена зидом. Ту је и гробље; у средини је црква, а пред улазом надстрешница с три лука; унутра је лијепа икона, а изнад улазних врата пјевалиште и звоник“ (Krmpotić 2002: 451).

Сл. 8. Прочеље цркве, 1893.

Прочеље цркве било је широко 9,60 м, а висина до вијенца крова 5,40 м. Било је украшено розетом са осам кракова испод које је на правокутној плочи стајао одговарајући натпис. Садржај тог натписа, нажалост, није забиљежен. Из забатно завршеног прочеља директно изниче звоник правокутне основе висок 11,82 м, странице широке 3,10 м. Недостаје му завршетак, капа или пирамида, има два вијенца од којих је горњи вишеструко профилисан, а са страна има бифоралне отворе при дну и врху полукружно завршене (сл. 8). Тај карактеристични детаљ овај звоник посве приближава оном на Цркви Св. Илије у Марковцу код Книна који уз то што има истовјетан распоред отвора има и отворену лађу са пирамидом. На основу натписа датира се у 1790. годину када га је дао подићи крчки архимандрит Никанор Богуновић (Чоловић 2007: 122).

Технички цртач се посве усредоточио на фасаду објекта *facciata principale* тако да уопште није приказао бочну капелу. Једнако детаљан је и у приказу јужног, подужног зида цркве. Ту се уочавају улазна врата са украшеним надвратником, сви прозорски отвори од којих су два постављена у истој равни, двоводни кров, изглед зида с којега отпада малтерна фасада и због тога се провиде напуклине, а присутне су и бројне затеге тада очито неопходне ради уравнотежења зида. Посебну занимљивост овог цртежа чини крај

зида уз апсиду који је виши и притом, како се чини, завршен четвероводним кровом. Сљеме крова се тада налазило на висини завршног вијенца звоника на мање од 12 метара. Мада је пресјек изведен само на јужној страни, реално је очекивати симетричан изглед те конструкције која у свом почетном дијелу у висини врха бочног зида носи једно закривљење што се као рјешење среће на једном броју дворанских цркава овога поднебља насталих крајем XIX вијека. Такво архитектонско рјешење горњих дјелова јасно носи сјећање на куполу, посебно због квадратичног изгледа основе, иако оно, треба нагласити, нема никакво упориште, тим више што судећи по плану основе нема посебно назначеног простора припрате, дакле ни реалне куполне ослонце у зидовима или пиластрима. Притом се на пресјеку не уочавају никакви преостаци тромпа или пандантива као оних елемената који омогућују прелаз из квадратне основе у полигоналну или кружну куполу. У сваком случају, створена је необична горња конструкција без пандана у сакралној архитектури Далмације, средњега и новога вијека. Пространи апсидални дио исто тако није некаква посебност, али је на цртежу наглашена полукалота као, могуће, надограђени и касније изведени дио.

Кад се поставља важно питања датације ове цркве, онда би било потребно осврнути се на један картографски извор с почетка XVIII вијека. Ријеч је о дјелу Ђузепа Јустера из 1708, *Veduta della Fortezza, e Borgo di Dernis dalla parte di Tramon(ta)na*. Оригиналан лист се налази у Бечком ратном архиву у Збирци планова и карата, бр. 2025, Г. Јустер I а, 6-5. Поменути њемачки картограф у служби Млетачке републике по закључењу Карловачког мира сачинио је посебне дионице за Задар, Книн и Скрадин, али и атлас читаве Далмације, односно новоосвојених крајева и градова са укупно 42 плана. Међу осталим градовима приказан је и Дрниш, који је тада на книнској територији био највеће насеље са 481 становником (Gunjača 1975: 157; Slukan-Altić 2008: 112). На крајње стилизованој представи мјесто су нашли само по важности одабрани локалитети међу којима је у близини тврђаве, са десне стране, нацртана једна куполна грађевина са рустикалним порталом, означена великим словом D. По легенди закључујемо да је то дуомо (duomo), у ствари синоним за главну цркву или катедралу коју Дрниш, успут речено, никада није имао (Gaurina, Zaninović 2010: 24–25). Сасвим поуздано се зна да је жупна црква Дрниша и Петрова поља одувијек била Црква Св. Ивана у Бадњу (Kosor 1995в: 114). Помисао како је ријеч о жупној католичкој цркви, некоћ џамији, унеколико умањује приказ мошеје хексагоналног облика са исто тако издјељеном куполом и минаретом, представљеном лијево од тврђаве. Међутим, безрезервно ослањање на овакве картографске приказе и аргументирање њиховим елементима често не погађа суштину ствари будући су они мало кад тачна пројекција неке цјелине, ослоњена на стварне мјере и тачан распоред саставних дијелова.

Анализа некадашњег изгледа дрнишке Цркве Успења Богородичиног нипошто не би смјела заобићи једну романтичарска ведуту Дрниша Јохана Хегелмилера из 1846/47. којој досада није била посвећена довољна пажња (Hoegelmuller 2009: 8). У драматски интонираном, али не и претјерано измаштаном пејсажу који са обје стране истичу стрме литице и руине, са истакнутом пасторалном сценом дјевојака у народној ношњи, у другом плану вјерно је представљен Дрниш. Аутор је основни мотив сагледавао са југоисточне стране, отприлике са позиције брда Мосећа које на том мјесту дуби кањон ријеке

Сл. 9. Дрниш, Ведута Јохана Хегелмилера из 1846–47. године

Чиколе. На лијевој страни ведуте стоји рушевна тврђава, у подграђу на благој падини уз некадашњу куполну џамију и минаре приказано је само насеље са згуснутим стамбеним зградама међу којима доминира црква са пирамидално завршеним звоником (сл. 9). У позадини се назире масив планине Промине. Поред свих ликовних стилизација, због средишњег положаја грађевине у градском ткиву, бифоралних отвора звоника, кровних забата, полукружне апсиде више је него очито да је ријеч о православној Цркви Богородичиног Успења (Gaurina, Zaninović 2010: 32–33), који је као такву уопште не помињу. Већ крајем XIX вијека на звонику цркве није било завршне пирамиде (Gaurina, Zaninović 2010: 36).

Због свега тога чини се сасвим утемељено размишљати да је црква старија од времена када се учесталије спомиње у изворима XVIII в., посебно зато што се тада траже

обнове које, природно, не би биле неопходне над релативно скоро сграђеним објектом. Анализирајући јединствену основу грађевине без уочљивијих преинака, контуре, али и елевацију, тешко је осим капеле и звоника уочити било какве додатке и доградње које би, могуће, настајале у различитим временским периодима. Да се у њој и на њој радило, чиниле неопходне поправке, понешто дозиђивало, мијењао кров, у то не може бити никакве сумње, али имајући у виду основни стуктурални склоп, не вјерујемо да је било некаквих радикалних измјена, поготово не у тлоцртној пројекцији. Не познајемо довољно добро економске прилике тога времена, али првим пукотинама, касније и статичком урушавању објекта, осим његове величине и својстава грађевног материјала морала је допринијети и проблематична техника градње.

У цјелокупном градитељству средње Далмације тешко је пронаћи очуване сакралне споменике чији би се настанак могао смјестити у доба учесталих турских провала и дуготрајних ратова, или оне који су настали у раном новом вијеку. Разлоге треба тражити у довољности средњовјековног градитељског замаха, штавише због расељавања изазваних млетачко-турским ратовима многе грађевине су напуштене, без вјерника и пастира. Штавише, историчари османског периода истичу да „цркве у Дрнишу по свој прилици није било, него сама капела. Не знамо ни да ли је црква постојала прије турског освојења, а нема је нити на сликама. Богослужје католичком становништву града вршили су фрањевци са Висовца“ (Traljić 1972: 397). Штета је што се у поменутим анализама у виду имају само католичке цркве, а сасвим неоправдано, ако не и тенденциозно, прешућују оне православне.

У недостатку примарних извора не може се поуздано рећи када је тачно изграђена ова дрнишка црква, али стоји чињеница како је подигнут један релативно велик и солидно опремљен објекат. Читава друга половина XVII вијека протиче у ратним сукобима, преотимању града из млетачких руку у османске и обратно, учесталом мијењању посада, али и самог живља. Контекстуализацијом нових чињеница склонији смо вјеровати да се са изградњом овога храма могло започети крајем XVII вијека, на што указују поједини историјски извори, у вријеме када се након 1688. успоставила млетачка власт и када су мировни споразуми, посебно Карловачки из 1699, коначно учинили читаву област пожељнијим простором за рад и стварање. Ово промишљање ниуколико не искључује могућност постојања неке мање, скромније изведене православне цркве нити у ранијим периодима, посебно имајући у виду османске изворе као и дотадашње дјеловање дрнишких пароха и капелана, који су увијек потицали из редова братства манастира Крке. Поузданију датацију ове цркве објективно отежава и одсуство јаснијих стилских ознака, а посебно упоредивог материјала са гравитирајућег подручја.

Поред пријеко потребне вјерничке популације поменуте датости указују и на трајну присутност организацијски стабилно утемељене и материјално осигуране вјерске заједнице. Посредно се то може закључити и на основу документа насталог 9. августа 1796. у Шибенику (Милаш 1899: 497–498). Ријеч је о списку народних првака из читаве Далмације који млетачкој власти за далматинског епископа препоручују архимандрита Симеона Ивковића. Међу биљежнички овјереним потписима поред Надала Миловића реченог Јовића, тада на функцији сердара Дрниша, дакле војног заповједника града, налазе се и Никола Милојевић, „superior della chiesa B. Vergine Assunta in Derniš“, челник, односно

тутор црквене заједнице, потом Петар Петрановић, „прокуратор од церкве Успења пресвете Владичице Богородице коиа ие у Дернишу“, а посебно „Savva Millovich, q. m. scrivano della scuola della B. V. Assunta in Dernis rito greco“. Посљедњи поменути био је писар заједнице православних у Дрнишу будући да су scuola et fraternita још од средњег вијека биле уобичајене форме удруживања братстава и цеховских организованих вјерника у приморским комунама. Примјера ради, православна црквена општина у Шибенику имала је madregolu, статут заједнице, још од 1678. (Милаш 1899: 60).

Осим величине храма један од доказа материјалне снаге заједнице било је и постојање звоника-кампанила на прочељу јасног знака репрезентативности, свакако више неголи је то била градитељски мање захтијевна преслица. Уз то, посебно треба истаћи инвентар чији важан дио је представљао првобитни иконостас од кога је остао доиста велики и лијепо сликан *Крст с Распећем* са придруженим иконама *Богородице* и *Св. Јована Богослова* (Чоловић 1995: 31–32, сл. 7 и 8). Уопште, збирка икона дрнишке цркве са широким хронолошким распоном материјала од XV до XX вијека, богатом тематском и стилском разуђеношћу са доминантним примјерцима раног италокритског иконописа, спада у ред најрепрезентативнијих у Далмацији.

На одређен начин саставним дијелом вјерског комплекса са станом за пароха или капелана могле би се сматрати и недалеко постављене ћелије манастира Крке о којима имамо потпунијих вијести из средине XVIII вијека. Састојале су се од неколико камених зграда, куће за становање са придруженим просторијама за кухињу и конобу, те штале са појатом за сијено, које су, уз то, имале и властити врт. Иако по инвентару манастира Крке насталом 1831. (Чоловић 2010: 22) постоји биљешка да су ћелије сазидане трудом Партенија Покрајца и Макарија Крнете, дакле средином и у другој половини XVIII вијека, чини се изгледније да су те зграде коначно и због саме цркве постојале одраније.[10] Нажалост, због потребе изградње градске тржнице оне су у цјелости порушене.

Првобитна Црква Успења Пресвете Богородице била је први и највећи доказ присуства, а у исто вријеме и важности православне заједнице у Дрнишу. Још увијек се не може са потпуном сигурношћу установити када је тачно настала, мада све досад познате чињенице и историографске биљешке указују да је то морало бити поткрај XVII вијека, у вријеме када су консолидиране друштвене прилике и када је град промјенио господаре. Остаје могућност да је и ова црква некоћ била џамија, иако том размишљању протурјече основне просторне и стилске ознаке објекта чији су нам планови и изглед очувани. Просторни концепт, облици и техника зидања, уз неке изнимке, конвенирају дуговјекој локалној градитељској традицији простора средње и сјеверне Далмације. Појава тријема, звоника на прочељу и пространог хора, овом објекту дају сасвим специфичну црту. Нажалост, грађевинска структура објекта, могуће и неке неправилности терена, уједињене са очито недовољно добром зидарском техником, условили су његову слабију статику, на крају и дерутно стање, због тога се већ крајем XIX вијека размишљало о његовој замјени новијим храмом. Почетком наредног вијека ову грађевину замијенила је црква чији је пројектант био Ћирил Метод Ивековић.

---

[10] ДАЗ, ХР-ДАЗД-341, *Списи православне епархије у Задру 1762–1918*, св. 14. Дрнишку парохију, по ријечима писца инвентара, даровао је *инквижитур генерал* Гримани заједно са земљама ораницама и кошеницама, укупно 30 канапа.

ИЗВОРИ

Државни архив Сплит (ДАС), фонд ХР-ДАС, Т-152, лист 8, К. О. Дрниш, 1892. г. (Državni arhiv Split (DAS), fond HR-DAS, T-152, list 8, K. O. Drniš, 1892. g.).

Државни архив Задар (ДАЗ), ХР-ДАЗД-1, *Генерални провидури за Далмацију и Албанију, Себастиано Вендрамин* (1729–1732), књ. II, кут. 102 (Državni arhiv Zadar (DAZ), HR-DAZD-1, *Generalni providuri za Dalmaciju i Albaniju, Sebastiano Vendramin, 1729–1732*, knj. II, kut. 102).

ДАЗ, ХР-ДАЗД-51, *Биљежнице Книна, нотар Маркантонио ди Лева*, 1768–1808, б. 83/8 (DAZ, HR-DAZD-51, *Bilježnice Knina, notar Marcantonio di Leva*, 1768–1808, b. 83/8).

ДАЗ, ХР-ДАЗД-88, *Списи регистратуре Намјесништва, Дрниш, градња православне цркве 1901–1909*, св. 139 (DAZ, HR-DAZD-88, *Spisi registrature Namjesništva, Drniš, gradnja pravoslavne crkve 1901–1909*, sv. 139).

ДАЗ, *Инвентар разних нацрта грађевинских објеката у ХАЗ, Х/Z, Пројекат православне цркве у Дрнишу, листова 1–7* (DAZ, *Inventar raznih nacrta građevinskih objekata u HAZ, X/Z, Projekat pravoslavne crkve u Drnišu, listova 1–7*).

ДАЗ, ХР-ДАЗД-341, *Списи православне епархије у Задру 1762–1918*, св. 14 (DAZ, HR-DAZD-341, *Spisi pravoslavne eparhije u Zadru 1762–1918*, sv. 14).

ДАЗ, ХР-ДАЗД-382, *Управа за катастарску измјеру*, 345 Дрниш (DAZ, HR-DAZD-382, *Uprava za katastarsku izmjeru*, 345 Drniš).

Хрватски повијесни музеј, *Музеј Срба у Хрватској*, кут. 5 (Hrvatski povijesni muzej, *Muzej Srba u Hrvatskoj*, kut. 5).

Милаш, Никодим. *Списи о далматинско-истријском владичанству од XV до XIX вијека*. I. Задар (Milaš, Nikodim. *Documenta spectantia historiam orthodoxae dioeceseos Dalmatiae et Istriae a XV usque ad XIX saeculum*), 1899.

Opširni popis kliškog sandžaka iz 1550. godine. Obradili Fehim Dž. Spaho, Ahmed S. Aličić. Sarajevo, 2007.

Стојановић, Љубомир. *Стари српски записи и натписи*. II. Београд (Stojanović, Ljubomir. *Stari srpski zapisi i natpisi*. Beograd), 1902.

Шематизам православне епархије далматинске и истријске за 1900. Задар (*Šematizam pravoslavne eparhije dalmatinske i istrijske za 1900*. Zadar), 1900.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Алексијевић, Спиридон. *Споменак Милорадов*. Книн (Aleksijević, Spiridon. *Spomenak Miloradov*. Knin), 1990.

Андрејевић, Андреј. „Претварање цркава у џамије.“ *Зборник за ликовне уметности Матице српске* (Andrejević, Andrej. “On the transformation of churches into mosques.” *Matica srpska journal for fine arts*) 12 (1976): 99–117.

Аноним. *Гласник православне далматинско-истријске епархије* (*Gazette of the Orthodox Dalmatian and Istrian Diocese*) IV/1 (1896a): 101.

Аноним. *Српски глас* (*Serbian Gazzette*) 20. II 1896: 6.

Аноним. *Истина* (*Istina*) бр. 11 (15. јуна 1887): 157.

Bajić, Nataša. „Drniš u katastru prve polovice XIX stoljeća.“ *Ethnologica Dalmatica* Vol. 3 (1994): 113–124.

Bogović, Mile. *Katolička crkva i pravoslavlje u Dalmaciji za vrijeme mletačke vladavine*. Zagreb, 1982.

Bralić, Ante, Stipe Ramljak. „Demografske prilike u drniškom kraju prema austrijskim popisima pučanstva 1857–1910.“ *Radovi Zavoda za povijesne znanosti HAZU u Zadru* 52 (2010): 285–321.

Gaurina, Dražen, Joško Zaninović. *Drniš na starim grafikama, razglednicama i fotografijama*. Drniš, 2010.

Gunjača, Stjepan. „Hrvatsko historijsko Kosovo.“ u: *Ispravci i dopune starijoj hrvatskoj historiji*. III. Zagreb, 1975.

Difnik, Franjo. *Povijest kandijskog rata*. Split, 1986.

Zdravković, Ivan M. „Džamija, minare i tvrđava u Drnišu.“ *Prilozi za povijest umjetnosti u Dalmaciji* 10 (1956): 190–198.

Јачов, Марко. „Правни саветници при млетачкој влади о православнима у Далмацији и Боки Которској.“ *Споменик САНУ* (Jačov, Marko. “Legal Advisors at Venetian Government on Orthodox citizens in Dalmatia and Bay of Kotor.” *Spomenik SANU*) CXXII (1981): 30–90.

Јачов, Марко. *Венеција и Срби у Далмацији у XVIII веку.* Београд (Jačov, Marko. *Venetia and the Serbs in Dalmatia During XVIII Century*, Beograd), 1984.

Јачов, Марко. *Срби у млетачко турским ратовима у XVII веку.* Београд (Jačov, Marko. *The Serbs in the 17th Century Venetian – Turkish Wars*), 1990.
Јачов, Марко. *Списи Тајног ватиканског архива XVI–XVIII века.* Београд (Jačov, Marko. *Documents of vatican Secret Archives from 16th to 18th Century*. Beograd), 1993.
Kosor, Karlo. „Drniš pod Venecijom (prilog poznavanju prošlosti Drniša).“ u: *Povijest drniške krajine*. Zbornik povijesnih studija 1494–1940. Split, 1995a, 181–248.
Kosor, Karlo. „Drniš u ogledalu tiska za hrvatskoga narodnog preporoda u Dalmaciji (1860–1921).“ u: *Povijest drniške krajine*. Zbornik povijesnih studija 1494–1940. Split, 1995б, 273–440.
Kosor, Karlo. „Drniška krajina za turskog vladanja.“ u: *Povijest drniške krajine*. Zbornik povijesnih studija 1494–1940. Split, 1995в, 103–179.
Lukinović, Andrija. „Šibenska biskupija u izvještajima ad limina u 17. i 18. stoljeću.“ u: *Sedam stoljeća Šibenske biskupije*. Zbornik radova sa znanstvenog skupa – Šibenska biskupija od 1298. do 1998. Šibenik, 2001, 251–293.
Милаш, Никодим. *Православна Далмација*. Нови Сад (Milaš, Nikodim. *Orthodox Dalmatia*. Novi Sad), 1901.
Радека, Милан. „Прилози о споменицима културе код Срба у Сјеверној Далмацији.“ *АЛМАНАХ Срби и Православље у Далмацији и Дубровнику.* Загреб (Radeka, Milan. “Contributions on Cultural Heritage of the Serbs in North Dalmatia.” *ALMANAC Serbs and Orthodoxy in Dalmatia and Dubrovnik*), 1971: 157–281.
Slukan-Altić, Mirela. „Prirodni i kulturni pejsaži pokrčja u mletačkim katastrima 1709./1711.” *Ekonomska i ekohistorija* vol. IV, br. 4 (2008): 104–114.
Spaho, Fehim Dž. „Džamije i njihovi vakufi u gradovima kliškog sandžaka početkom XVII vijeka.“ *Anali Gazi Husrev-begove biblioteke Knjiga V–VI*. Sarajevo, 1978: 217–229.
Starčević, Kornelija Jurin. *Srednjodalmatinsko zaleđe u vrijeme osmanske vladavine u 16 i 17 stoljeću*. Zagreb, 2004.
Traljić, Seid M. „Drniš šesnaestog i sedamnaestog stoljeća.“ *Radovi Instituta JAZU u Zadru* XIX (1972): 393–403.
Hoegelmüller, Johann. *Sjećanje na Dalmaciju*. Dražen Budiša, Joško Zaninović. Drniš, 2009.
Car Franjo I u Hrvatskoj. Prijevod, pogovor i kritička obrada Ljudevit Krmpotić. Hannover–Čakovec, 2002.
Чоловић, Бранко. *Иконопис книнске крајине*. Каталог изложбе. Народни музеј Београд (Čolović, Branko. *Icon paintings in Knin regions*. Cataloque of exibition. National museum Beograd), 1995.
Чоловић, Бранко. „Камени натписи на православним црквама и капелама далматинске епархије.“ *Српско--далматински магазин* (Čolović, Branko. “Stone Incriptions on the Orthodox Churches and Chapels in Dalmatian Diocese.” *Serbo-Dalmatian Magazine*) 2 (2007): 109–126.
Чоловић, Бранко. „Инвентар манастира Крке из 1831. године.“ *Љетопис СКД Просвјета* (Čolović, Branko. “Krka Monastery’s inventary for 1831.” *Ljetopis of Serbian Cultural Association Prosvjeta*) XV (2010): 8–41.

Branko M. Čolović

THE ORIGINAL CHURCH OF THE ASSUMPTION OF THE BLESSED VIRGIN IN DRNIŠ

Summary

The original Church of the Assumption of the Blessed Virgin was the first and most important evidence of the presence of the Orthodox community in Drniš. Even the first Ottoman defters from the mid-XVI century recorded the existence of an Orthodox church in Drniš. However, it still can not be determined with absolute certainty when exactly the church was built, but the facts and historiographical records suggest that it could be at the end of XVII century. It was the time when the social conditions were consolidated, and the Venetians, instead of the Ottomans, took control over the town. Also, the possibility that this church was once a mosque can not be completely excluded. However, this contradicts the basic spatial and stylistic features of the building, plans and appearance of which remained intact. The basic spatial concept, forms and building techniques, with some exceptions, correspond to the long-term local architectural tradition of the central and northern Dalmatia. Very distinctive attributes of this building are the porch, the bell tower on the front façade and a spacious choir within. It is realistic to assume that there was a succession of construction and remodeling works on the building, which is also suggested in the preserved historical docu-

ments. The size and spaciousness of this temple indicate the existence of a large and well organized religious community that had sufficient funds for its construction and equipping. There are some indirect evidences that the iconostasis, as an essential element of the interior decoration, was at that level. Unfortunately, the structure of the building, possibly some terrain irregularities united with the obvious lack of good masonry technique, caused weak building statics, and finally a state of dilapidation. Because of that, in the late XIX century the construction of a new temple was considered. At the beginning of the next century, this building was replaced by the equally representative church designed by Ćiril Metod Iveković.

Key words: XVII century architecture, bell tower, porch, estate of Krka Monastery.

Уредништво је рад примило 12. VI 2015. и одобрило га за штампу 2. II 2016.

UDC 271.222(497.11)-523(497.11)"19"

ДУБРАВКА М. ПРЕРАДОВИЋ
Независни истраживач, Лион, Француска*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

Непознати документи о обновама Враћевшнице у XIX веку: прилог познавању првобитног изгледа Цркве Светог Ђорђа**

САЖЕТАК: У раду се доноси седам до сада непознатих докумената који се односе на стање манастира Враћевшнице и обнове његовог католикона, Цркве Светог Ђорђа, почетком пете деценије XIX столећа и 1860. године када је залагањем кнеза Милоша Обреновића црква реконструисана, а испод њеног западног дела саграђена подземна гробница. Анализа докумената и описа цркве из пера путописаца и истраживача старина из времена између треће и седме деценије XIX века омогућава да се схвати обим тада изведених радова и на тај начин допринесе бољем познавању првобитног изгледа враћевшничког храма.
КЉУЧНЕ РЕЧИ: Враћевшница, архитектура, првобитни изглед, реконструкције, XIX век, архивски документи.

Црква Светог Ђорђа манастира Враћевшнице, задужбина великог челника Радича, саграђена је и живописана у периоду између 1428. и 1431. године (сл. 1).[1] О времену изградње и ктитору овог манастира познато је више података него о другим властеоским задужбинама из времена Деспотовине.[2] Међутим, првобитни живопис католикона у потпуности је пресликан 1737. године, а архитектура храма претрпела је неколико обнова, од којих су оне изведене у XIX столећу биле најобимније. Документи о грађевинским радовима изведеним између 1840. и 1842. године, а потом 1860. године, омогућили су

* dubravka.preradovic@gmail.com
** Овај рад део је магистарске тезе „Манастир Враћевшница: историја и архитектура" одбрањене на Филозофском факултету у Београду, новембра 2008. године, пред комисијом коју су чинили проф. др Марица Шупут, доцент др Иван Стевовић (ментор), доцент др Драган Војводић и доцент др Татјана Стародубцев. Литература објављена у међувремену није на овом месту узета у обзир.

[1] О Враћевшници је објављено неколико мањих научно-популарних монографија: Кречковић 1932; Петровић 1967; Ранковић, Вуловић, Шакота 1967; Станић 1980.

[2] Велики челник Радич рано је привукао пажњу истраживача и о њему постоји обимна литература: Новаковић 1881; Бабић 1972; Шкриванић 1973; Тошић 1976; Ћирковић 1982: 440–443; Zachariadou 1994; Спремић 1994: 98, 116–119, 167, 170–173, 185, 204, 205, 588, 722; Благојевић 2001[2]: 239–242; Živojinović 2005.

Сл. 1. Изглед цркве са југозапада (фотографија: Дубравка Прерадовић)

да се утврди степен девастираности храма и обим тада извршених радова, а тиме на поузданији начин интерпретира првобитни изглед враћевшничког католикона.

Мада оснивачка повеља манастира Враћевшнице није сачувана, може се рећи да је свакако била издата пре 1429. године, а вероватно 1428. године, која би означавала и почетак изградње манастира. О њеном садржају сведочи баштинска повеља коју је Радичу издао Ђурађ Бранковић у Некудиму 1428/29. године (Новаковић 1912: 335; Шкриванић 1973: 131). Радови на изградњи и живописању цркве окончани су 1431. године, како то стоји у повељи исписаној на пиластру између јужног и источног зида припрате, сачуваној у препису из XVIII века (Милићевић 1867б: 31–33). Након што су Турци 1438. године разорили Борач и Островицу и овладали Рудником, челник Радич се повукао у своју светогорску задужбину, манастир Кастамонит, у којем се и замонашио. Будући да није имао директних наследника, године 1456. деспоти Ђурађ и Стефан дали су манастир Враћевшницу са селима у баштину митрополиту грачаничком Венедикту Цреповићу (Новаковић 1912: 755–756). Но, ни митрополит Венедикт није дуго уживао новодобијене поседе. Након пада Смедерева јуна 1459. године, повукао се на Свету Гору, у манастир Светог Павла, где

је умро и где се и данас чува повеља којом му је у баштину била записана Врађевшница (Грујић 1934: 52; Синдик 1978: 200).

Врађевшница је, по свему судећи, у временском распону дужем од столећа била пуста. Не помиње се у попису манастира Смедеревског санџака из 1516. године (Зировић 1994), а подаци из дефтера из 1528/30. године и каснијег времена недвосмислено показују да је манастир у то време био напуштен (Зировић 1984: 81, нап. 846). Монаси су се у њега вратили до краја осме деценије XVI века када се у турском попису састављеном у време Мурата III (1574–1595) помињу у Врађевшници три калуђера и годишњи приход од 400 акчи (Зировић 1984: 81, нап. 846). Дуго запустели манастир било је неопходно обновити. О радовима на обнови манастира и цркве сведочи запис сачуван у прологу а написао га је руднички митрополит Диомид 1579. године, управо у манастиру Врађевшници. Митрополит бележи да је затекао обитељ „велма порушену и палу и зѣло оубогу“ те је стога према могућности „погражденїю и ѡ црквеному оукрашенїю трудолюбзнѣ вьсхотѣх“ (Стојановић 1902: 227–228, бр. 747). Из записа се сазнаје да је митрополит Диомид обновио пирг, вероватно кулу која се налазила на западној страни манастирског комплекса, и цркву, али тачан обим том приликом изведених радова није познат, као ни то да ли се појам оукрашенїю односи на неке од радова на обнови живописа.[3]

Манастир је, по свему судећи, живео мирно све до турског слома под Бечом 1683. године, када је братство још једанпут било приморано да га напусти (Стојановић 1902: 430, бр. 1808). Но, тај период није дуго трајао будући да се Врађевшница, како манастир тако и село, помињу у Најперговом списку села у заузетој Србији састављеном након Пожаревачког мира, 1718. године (Пантелић 1948: 23). У недугом периоду аустријске власти, омеђеном Пожаревачким и Београдским миром (1739. године), обновљени су бројни манастири на подручју Београдске митрополије, па тако и Врађевшница, која је том приликом добила нови живопис, о чему сведочи натпис на североисточном пиластру припрате. У њему стоји да је Црква Светог Ђорђа осликана године 1737. у време цара Карла VI и патријарха Арсенија IV Јовановића Шакабенте, уз благослов епископа ваљевског Доситеја Николајевића, а трудом игумана јеромонаха Михаила. Цркву су осликали Андреј зограф Андреович, заједно са зографима Недељком, Николом, Георгијем, Филипом Андреовичем и Шербаном (Стојановић 1903: 109, бр. 2699). Нови живопис поновио је иконографски програм из XV века, наравно у новом стилском руху са полисценским композицијама (Тимотијевић 1996: 195; Стошић 2006: 94–99). Није, међутим, потпуно јасно да ли се обнављање цркве ограничило само на поновно осликавање цркве или су истом приликом изведени и радови на њеној архитектури. Остаје недоумица да ли се део натписа „поновн и саписа васу црков“ односи на понављање живописа или пак на обнову и на живописање цркве.[4] Свакако да је након деценија запустелости било неопходно

[3] Могуће да су том приликом извршене извесне интервенције на живопису, с обзиром на то да се испод слоја из 1737. године на соклу испод ктиторске композиције, као и на северном довратнику врата која воде између нартекса у наос, могу запазити још два слоја живописа, што смо установили приликом обиласка Врађевшнице у августу 2007. године. Да се испод слоја живописа из 1737. године налазе још два старија слоја забележено је у Извештају о конзерваторским радовима на живопису цркве Светог Ђорђа у Врађевшници коју је новембра 1971. године саставио Душан Нонин, сликар-конзерватор. Извештај се чува у Заводу за заштиту споменика културе, Краљево.

[4] Наиме, глагол поновити одговара латинском renovare, што би могло упућивати како на обнову живописа тако и на обнову саме цркве. Даничић 1863: 361–362 (s. v. поновити).

Сл. 2. Ктиторска композиција, 1737. (фотографија: Дубравка Прерадовић)

обновити и саму цркву, али колики је могао бити обим тада изведених радова још увек је непознаница. Модел цркве који у ктиторској композицији Христу на престолу приноси челник Радич са патроном храма Светим Ђорђем (сл. 2), одговара изгледу врањевшничког храма и вероватно је поновљен изглед приказа цркве из XV века. Пера Поповић је сматрао да је Врањевшница, као и Манасија, каменом оплаћене фасаде добила приликом обнове цркве 1737. године (Поповић 1924: 189–190), али је тај став са правом одбачен и пре него што је објављен.[5]

Београдским миром 1739. године рудничка област поново је припала Турском царству. Мада неки аутори сматрају да је тада манастир похаран (Кречковић 1932: 20; Станић 1971: 153, нап. 20), нема поузданих доказа да су монаси Врањевшнице још једанпут морали напустити манастир. Чак да је и било тако, тај период трајао је кратко, будући

[5] Габријел Миље (Gabriel Millet) је у својој књизи *L'ancien art serbe. Les églises* усмено саопштено Поповићево мишљење образложио и одбацио (1919: 196). На исти проблем осврнуо се и Ђурђе Бошковић такође одбацујући Поповићеву претпоставку (1972: 266).

да већ 1746. године извесни ђакон Јов оставља запис у једном прологу који је био у поседу Враћевшнице (Стојановић 1903: 152, бр. 2926). Убрзо пошто је обновљен живопис, Црква Светог Ђорђа добила је и иконостас, који је, иако по духу традиционалан и стилски удаљен од њему сувремених иконостаса Карловачке митрополије, оцењен као значајнији иконописни рад у ужој Србији (Ранковић, Вуловић, Шакота 1967: 19–20). Запис на икони Светог Јована Богослова доноси име његовог ктитора, Василија духовника Враћевшнице, као и годину 1754. (месец фебруар?) која означава крај радова на осликавању олтарске преграде (Станић 1971: 154, сл. 7). Радомир Станић је закључио да су иконостас израдила двојица мајстора у распону од једне деценије, од којих је познато име зографа Ставре, који се потписао на икони Богородице уз крст са Распећем.[6]

Вести о Враћевшници све до првих година наредног столећа, када је манастир постао својеврсни центар устаничке Србије, нема. Један податак посредно обавештава да се монаси манастира под Рудником у немирним временима краја XVIII века нису држали по страни од политичких збивања. Наиме, у списку избеглих монаха из Србије у Фрушку гору из 1791. године, помиње се и извесни Дионисије Никодимовић, јеромонах из Враћевшнице, који се у аустро-турском рату (1788–1791) истакао на аустријској страни (Р[уварац] 1904: 114).

Као посебно поглавље у историји манастира издваја се XIX столеће. Значајна улога коју је манастир одиграо у Првом и Другом српском устанку, као и приврженост Милоша Обреновића Враћевшници, те чињеница да је архимандрит враћевшнички Мелентије Павловић постао први митрополит Србин полунезависне државе, утицали су на бројне промене у структури манастирског комплекса, као и на реконструкције Цркве Светог Ђорђа. Описи које су оставили истраживачи старина, забележени између треће и седме деценије XIX столећа, извори су првог реда захваљујући којима је могуће пратити промене које су се догодиле у оквиру манастирских зидина (Kanitz 1865: 24–25; 1868: 55–56; Веселић 1867: 18–25; Милићевић 1867а: 30–34; 1867б: 247–248; 1876: 233–235; Вујић 1902: 134–144; Пирх 1983: 165–166). О томе како је Враћевшница изгледала 1820. године сведочи дрворезни клише који се и данас чува у манастирској ризници. Поред наведених драгоцени су необјављени документи из Архива Србије, а који дају детаљнији увид у обим радова изведених у манастиру у периоду између 1840. и 1842. те 1860. године, када је кнез Милош обновио враћевшничку цркву у спомен на мајку Вишњу. Наведеном се придружује и цртеж Враћевшнице Феликса Каница први пут објављен 1865. године (Kanitz 1865: fig. 22). Коначно, техничка документација Цркве Светог Ђорђа, коју су 1871. године израдили Михаило Валтровић и Драгутин Милутиновић, доноси прецизне податке о изгледу враћевшничког католикона из те године (Милутиновић, Валтровић 1872: 296; Дамљановић 2006: 251–257).

Историју манастира почетком XIX века означио је један ванредни догађај. У Враћевшницу, манастир у ослобођеној Шумадији, на Велики петак 1806. године монаси из попаљене Студенице пренели су мошти светог краља Стефана Првовенчаног (Георгиевић

[6] Руци зографа Ставре приписују се иконе из највише зоне иконостаса којој поред поменуте иконе Богородице припадају крст са Распећем, Свети Јован Богослов, пророци Мојсије и Илија и симбол јеванђелисте Луке. Други, још увек непознати мајстор извео је царске двери и иконе са Деизисним чином које су настале пре икона у највишој зони иконостаса. Станић 1971: 153–156.

1838: 3–25, посебно стр. 23). Године 1810. за игумана изабран је Мелентије Павловић. У Враћевшници је било смештено и седиште Совјета, вођства устанка. Карађорђе је на Велику Госпојину 1812. године у овом манастиру сазвао скупштину којој је присуствовао и Марко Ивелић, изасланик команданта руске војске на Дунаву, који је прочитао одредбе Букурештанског мира. По слому Првог српског устанка, 1813, студенички монаси су са моштима Стефана Првовенчаног прешли у манастир Фенек, на аустријској територији (Георгиевић 1838: 26–32, посебно стр. 31), док је Враћевшница још једанпут страдала. Тада су два звона, која су за време Карађорђа била смештена у куполи предворја, Турци однели у Београд (Вујић 1902: 137).

Током Другог српског устанка, Милош Обреновић боравио је у селу Горња Црнућа, у непосредној близини Враћевшнице и њеног архимандрита Мелентија Павловића. Године 1818. је управо у Враћевшници донета одлука да се кнез са породицом пресели у Крагујевац, који је постао престоница. Ова одлука није, међутим, утицала на снажну везу коју је кнез имао са манастиром. У њему је 1818. године сахрањена његова ћерка Ана (Стојановић 1903: 360, бр. 3980), а две године касније су у Враћевшницу из Бруснице пренети и посмртни остаци Милошеве мајке Вишње.[7] Године 1824. кнез Милош је наручио од непознатог иконописца из Крагујевца престоне иконе за враћевшнички иконостас (Васић 1968: 11; Ранковић, Вуловић, Шакота 1967: 20; Станић 1971: 150, нап. 16, 159). Претходне, из XVIII века, страдале су вероватно 1813. године. Манастирски конак саградио је 1825. године.

О изгледу манастира Враћевшнице у години 1820. сведочи дрворезни клише (сл. 3), компонован у духу српских бакрорезних манастирских ведута XVIII века и изведен на завидном техничком нивоу, а који се чува у манастирској ризници (Панић-Суреп 1967: 49, сл. 43). Из текста урезаног у најнижој зони сазнаје се да је његов „тутор“ био млади господар Милан Обреновић.[8] Имајући у виду чињеницу да је старији син кнеза Милоша, Милан, рођен 1819. године, дрворез је у његово име свакако наручио кнез лично. Текстом се потврђује кнежева одлука којом је прворођеног сина Милана одредио за наследника. У горњој зони су представљени Света Тројица и патрон храма Свети Ђорђе окру-

Сл. 3. Непознати аутор, *Манастир Враћевшница*, дрворез, детаљ, 1820. (фотографија: Дубравка Прерадовић)

[7] Гроб „баба Вишњин“ налазио се са леве стране припрате и био је обележен црвеном мермерном плочом са натписом. Вујић 1902: 141; Стојановић 1903: 363, бр. 4007.

[8] Први је текст објавио Јоаким Вујић (1902: 135–144), али не у оригиналу, већ у преводу. Тачан препис текста донео је Љубомир Стојановић (1903: 364, бр. 4011). Текст са лакунама, које су у међувремену настале, објавио је Панић-Суреп (1967: 49).

жени светитељима, док је у доњој дат изглед манастирског комплекса. Братство Враћевшнице приказано је како се у свечаној поворци креће ка манастирској капији, смештеној на јужној страни комплекса, да дочека коњанике који се приближавају манастиру, али није познато да ли је у питању илустрација неког посебног догађаја из историје манастира. Манастирски комплекс опасан је зидом грађеним од правилних редова тесаника, уз који се са јужне, северне и западне стране налазе манастирске грађевине. Комплексом, поред цркве, доминира висока, троспратна, камена кула на западној страни. Црква Светог Ђорђа приказана са југозападне стране дата је са свим детаљима. Цркву, али не и трем на западној страни, опасује високи профилисани сокл, изведен од тесаника већих димензија. На јужној фасади храма приказане су четири велике слепе аркаде, ослоњене на лезене које се завршавају профилисаним конзолама, а на које се ослањају лукови аркада. У средишту сваке аркаде је узан прозор. На предворју је изнад полукружног пролаза низ слепих аркадица. Изнад њега, под кровним венцем дужином јужне стране цркве и предворја тече венац слепих аркадица. Над западним делом цркве је купола са осмостраним тамбуром, без кубичног постоља. Прозори се налазе на свакој другој страници тамбура. Нажалост, највећи део западне фасаде заклоњен је великом кулом, али се изнад западног улаза запажају једна слепа ниша и изнад ње широка архиволта. Двосливни кровни покривач цркве је од ћерамиде. Овакав изглед цркве потпуно одговара оном на ктиторској композицији изведеној приликом обнове живописа 1737. године.

Изглед манастира из 1820. године какав је приказан на дрворезу у великој мери одговара опису који је саставио Јоаким Вујић када је шест година касније посетио Враћевшницу (Вујић 1902: 135–144). Захваљујући његовом опису, могуће је реконструисати функцију појединих грађевина манастирског комплекса. Монументална камена кула имала је вишеструку намену. На трећем спрату налазила се манастирска библиотека, а под кулом „тавница“ (Вујић 1901: 137–138). Свакако најзначајнија промена у оквиру манастирског комплекса у периоду од настанка дрвореза до Вујићеве посете била је изградња „нове трокатне келије“, у северном делу комплекса на месту пређашње дрвене грађевине, вероватно једнаке намене (Вујић 1901: 138). Реч је о конаку који је саградио кнез Милош у спомен на мајку Вишњу, о чему сведочи камен са натписом који је стајао на трећем спрату над вратима (Стојановић 1903: 371, бр. 4041).[9] Према Фон Пирху, тај конак „по својој искићености надмашује све зграде за становање“ које је имао прилике да види док је путовао по Србији 1829. године (1983: 166). У њему су биле смештене резиденцијалне просторије архимандрита Павловића, у којима су се налазили значајна галерија слика са портретима црквених великодостојника (Вујић 1902: 138–140),[10] те бакрорези и каменорези о чијем постојању сведочи племић Пирх (1983: 166). Касније, 1834.

[9] Конак кнеза Милоше изгорео је у ноћи између 25. и 26. новембра 1920. године. Накнадно је реконструисан. Камен са натписом очувао се и данас се може видети на зиду новог конака, десно од врата на првом спрату.

[10] Јоаким Вујић је забележио портрет архиепископа и митрополита карловачког Стевана Стратимировића, портрет митрополита шабачког Мелентија Никшића, портрет архимандрита студеничког Василија Никшића, као и портрете чланова манастирског братства намесника Гаврила Теодоровића и јеромонаха Герасима Георгијевића. Посебно је истакао портрет архимандрита Мелентија Павловића, рад Георгија Лацковића из 1817. године. Поред портрета Вујић наводи и дрворез са представом манастира (1902: 138–140). Лацковићев портрет Мелентија Павловића изгорео је у пожару 1920. године, али је познат захваљујући копији коју је 1839. године у манастиру урадио Ђорђе Бакаловић (Милићевић 1888: 493), и данас се чува у Народном музеју у Београду.

године, новцем почившег игумана Павловића обновљен је тзв. Радичев конак, који се налази на јужној стани комплекса, о чему је остао запис на греди.

Почетком пете деценије XIX столећа опет је дошло до промена и на цркви и у оквиру комплекса. Недовољно прецизне описе Милана Ђ. Милићевића и Јосифа Веселића појаснили су документи који се чувају у Архиву Србије. Наиме, Милићевић је забележио да је 1841. године уз цркву дозидан торањ који је потом пао и цркву оштетио (1867а: 30). Веселић у свом напису о Врањевшници бележи исти податак – да је уз цркву са западне стране призидан торањ, али да се исти због невештине мајстора срушио и цркву „раздробио“. Он, међутим, као годину изградње торња наводи 1842. (Веселић 1867: 19).

О којим је радовима реч и када су се одвијали, појашњава писмо архимандрита врањевшничког Гаврила Поповића упућено архиепископу београдском и митрополиту српском јуна 1847. године (Прилог III). Из овог писма сазнаје се да је 1840. и 1841. године грађена уз цркву „нова звонара“ и да је том приликом порушена велика троспратна кула у којој су се чувале књиге и црквени сасуди, али и барут и олово. Књиге и сасуди су тада пренети у игуманов конак, док је за смештај барута и олова са северне стране цркве, испред игумановог конака, саграђена кула значајно већа од претходне. Будући да су у међувремену барут и олово пренети у Страгаре, новосаграђена кула остала је празна и игуман је тражио дозволу да је искористи за смештај књига, одежда и других ствари које би на том месту могао чувати под кључем. Из наредног документа се сазнаје да се митрополит сложио са молбом архимандрита Поповића и да се обратио Попечитељству како би манастиру било омогућено да користи кулу за своје потребе (Прилог IV). Дакле, у том кратком временском периоду, саграђен је трем, предворје са куполом на западној страни цркве, будући да је претходно страдало у нападу Турака 1813. године, порушена је велика, вероватно средњовековна кула, по свему судећи она иста коју је 1579. године обновио митрополит руднички Диомид,[11] и на крају саграђена је кула између цркве и игумановог конака.

Да су речени радови извођени почетком пете деценије показују и два документа са почетка 1842. године (Прилог I и Прилог II). Мада се документи односе на проблем исплате зидара Митра Корушића, из њих се сазнаје да су извесни грађевински радови у манастиру јануара 1842. још увек били у току и да су исти каснили. Наиме, крајем 1841. године Начелство Крагујевачког округа, а по налогу Попечитељства просвештенија, послало је у Врањевшницу зидара Корушића како би проверио да ли су радови које изводи зидар Настас Стефановић у складу са уговором, будући да су исти, како изгледа, каснили. Нажалост, ова два документа не омогућују да се закључи о којим је радовима прецизно реч. У овим документима се наводи да је Настас Стефановић био задужен за изградњу „построенїя“, што би могло да упућује на изградњу и трема са куполом испред цркве али и нове куле за смештај барута и олова.

У сваком случају, радови том приликом изведени на реконструкцији, односно изградњи предворја са куполом, нису били довољно квалитетни и већ 1847. године постојала је опасност да се одређени делови цркве сруше, о чему је архимандрит Павловић детаљно известио Архидијецезалну конзисторију, а архиепископ Петар Јовановић пренео Попечитељству просвештенија. У писму од 16. октобра 1847. се упозорава да су зидови

[11] За мишљење да је кула о којој је реч средњовековни манастирски пирг вид.: Поповић 1994: 220.

предворја, односно како у тексту писма стоји куле, од сводова надоле јако попустили, да су се неке плоче дужином крова размакле, а неке попадале, као и да се кула нагнула ка источној страни, чиме је доведена у опасност читава црква. Стога је Попечитељство замољено да у цркву пошаље вешта лица која би утврдила стања и извидела да ли је недавно саграђена кула у Враћевшници уистину опасна по цркву (Прилог V).

Одговор којим се детаљно извештава о стању на цркви стигао је већ наредног месеца (Прилог VI). Три изасланика Начелства крагујевачког, од којих двојица вешти мајстори, прегледали су цркву и том приликом утврдили да су доњи делови зидова куле јако попустили и да су зидови цркве на које се она ослања испуцали. Од тежине куле зид на који је наслоњена све је више попуштао те су се пукотине, које су пре три године затваране, поново отвориле. Ова комисија није могла да потврди да се кула нагнула ка истоку, али није сумњала у то да представља опасност по цркву будући да постоји реална могућност да се сруши.

Према Веселићу, та новосаграђена кула, односно отворено предворје са куполом, срушена је одлуком Правитељства, будући да је због лошег начина зидања и тежине оштетила „половину цркве“ (1867: 19, 23). Када се то тачно догодило, није могуће прецизно утврдити. Феликс Каниц бележи да година 1859. означава почетак радова на обнови цркве чији је ктитор био кнез Милош, те да је он маја 1860. године западни портал затекао „разваљен и грађевински материјал припремљен за доградњу једног додатка према пројекту окружног инжињера Петровића“ (1985: 330). Мада идентитет инжењера Петровића није утврђен, могуће је да је у питању Антоније Петровић, чије се име среће у шематизмима Кнежевине Србије из тог времена (Календаръ 1865: 63).

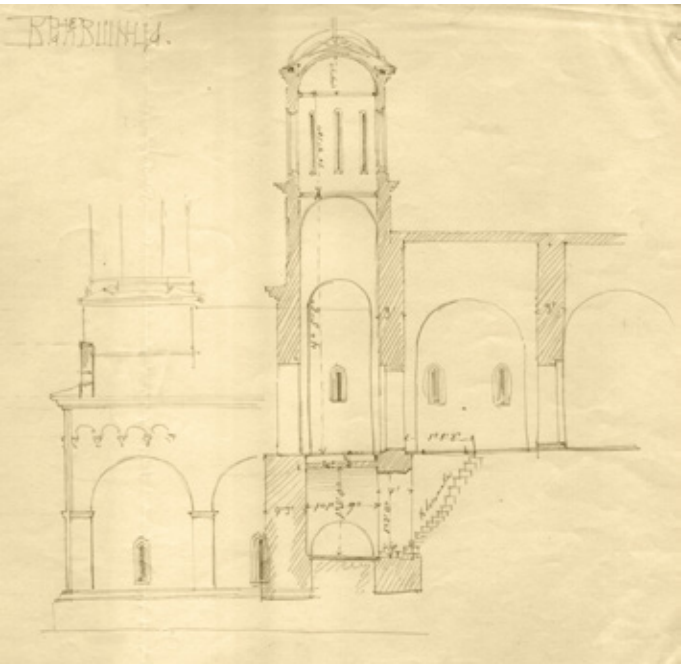
Трајно везан за Враћевшницу успоменом на најближе чланове породице, мајку и двоје деце сахрањене у манастирској порти,[12] као и на архимандрита Мелентија Павловића, чији се гроб налази у припрати цркве, прегао је кнез Милош, непосредно по повратку на власт 1858. године, да обнови Враћевшницу, о чему сведочи и натпис над главним порталом цркве. Савременици радова слажу се у једном. Кнез Милош обновио је цркву онако како ју је био Радич подигао (Веселиħ 1867: 19; Милиħевиħ 1867а: 30). Истом приликом је испод предворја цркве саграђена гробница, крипта, „за кости светле породице Обреновића“ (Веселиħ 1867: 19). Да је кнез Милош Враћевшницу одредио за породични маузолеј више пута је подвукао и Каниц, који ову цркву назива „Gruftkirche der Obrenovice“, односно криптом Обреновића (1865: 24; 1868: 67; 1985: 330). Цртеж пресека цркве који је 1871. године израдио Михаило Валтровић показује изглед сазидане гробнице (сл. 4). Улаз у крипту налазио се у припрати, како је то и означено на плану цркве,[13] и до ове подземне просторије води 16 степеника. На основу Валтровићевог цртежа стиче се утисак да је у простору гробнице изведен аркосолијум у који је смештен саркофаг, као и да је гробница засведена полуобличастим сводом који носе масивни зидови. Ова гробница је, међутим, остала празна.[14]

---

[12] Поред ћерке Ане у Враћевшници је сахрањен и Милошев ванбрачни син Гаврило (Милиħевиħ 1867: 21).

[13] Мишљења смо да је улаз у гробницу обележен каменом плочом црвене боје, која се налази у поду припрате на месту означеном на Милутиновићевом цртежу. На том месту нису вршена археолошка истраживања којима би се поткрепила наведена претпоставка.

[14] За разлику од династије Карађорђевић, Обреновићи нису саградили породични маузолеј. Године 1841. кнез Милош намеравао је да сагради парохијску цркву у Крагујевцу која би уједно била и породични маузолеј,



Сл. 4. Михаило Валтровић, Попречни пресек цркве са гробницом, 1872. (Историјски музеј Србије, инв. бр. 4609)

Није потпуно разјашњено колики је био обим радова изведених на цркви на почетку седме деценије XIX столећа, односно да ли се тада изведени радови односе само на обнову западног дела или пак читаве цркве, на шта упућују савременици (Веселић 1867: 19, 23; Милићевић 1867а: 30). У вези са радовим изведеним у том периоду остао је један документ у Архиву Србије који, иако не омогућава да се разреши дилема око обима радова на враћевшничкој цркви, сведочи о набавци камена за њихово извођење (Прилог VII). Документ је без датума али, како се у њему поред суме новца издате Начелству крагујевачком за радове на враћевшничкој цркви помињу још и набавка материјала и погодбе са мајсторима за цркве у Горњем Милановцу и Аранђеловцу, могуће је закључити да је овај списак настао првих година седме деценије XIX века, у време грађења напред поменутих цркава. Црква Свете Тројице у Горњем Милановцу грађена је од 1860. до 1862. године, како стоји у натпису изнад западног портала, а њен неимар био је Настас Ђорђевић (Станић 1969: 158). Радомир Станић је претпоставио да је истом мајстору био поверен и рад на обнови враћевшничке цркве (1969: 159), превиђајући пак податак који је донео Каниц да је за радове био задужен инжењер Петровић (1865: 24–25; 1868: 57; 1985: 330). Међутим, наведена Станићева хипотеза није потпуно погрешна. У напред поменутом документу забележено је управо име мајстора Настаса Ђорђевића, који је био ангажован на вађењу и обради камена за радове на црквама, а по цени од 4 гроша по кубичној стопи (Прилог VII). Упадљива је на овом документу разлика у количини новца која је издвојена за радове на враћевшничкој цркви и за друга два храма. Наиме, знатно мања количина новца је била намењена за извођење радова у Враћевшници, будући да је у питању реконструкција а не изградња читаве цркве.

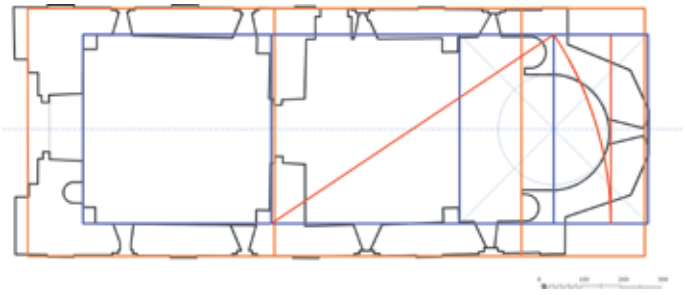
Радови на реконструкцији цркве и манастирског комплекса Враћевшнице започети 1860. заокружени су изградњом конака са улазном кулом игумана Вићентија Красојевића.

али је од те намере морао да осустане када је кнез Михаило свргнут са власти 1842. године. Кнегиња Љубица сахрањена је у Крушедолу (1843), као и, доцније, краљ Милан (1901). Кнез Милош (1860) и његов син Михаило (1868) сахрањени су у Саборној цркви у Београду, док је кнез Милан (1839) сахрањен у Цркви Светог Марка у Београду. О вези са гробним местима Обреновића вид.: Вујовић 1996: 150–151; Тимотијевић 2004.

Градња конака започета је 1868. године у време кнеза Михаила Обреновића, а завршена две године касније за владе кнеза Милана Обреновића, и то уз помоћ народа Округа крагујевачког и парохијана манастирских, како је забележено у натпису на јужној фасади улазне куле. Када је Феликс Каниц 1888. године посетио манастир, забележио је промене које су се догодиле у оквиру манастирског комлекса од његове прве посете 1860. године. Он наводи да је Врађевшница темељно изменила лик, од „старијих стамбених зграда остали су само стара јужна економска зграда с ћелијама за калуђере, трпезарија, кухиња, винарски подрум, отворена веранда на дрвеним стубовима и мали, сада запуштени конак за госте; ишчезао је међутим стари конак alla turca, у коме су повремено боравили Милош и Мелентије. Игуман Гаврило, који ме је врло љубазно примио, становао је у једној новој, кулом украшеној једноспратној згради, која својим спољним изгледом и унутрашњим уређењем јако подсећа на дворце богатијих мађарских велепоседника.“ (Каниц 1985: 330–331). Црква Светог Ђорђа је пак, како се то подвлачи и у ововременим написима, задржала првобитни облик, односно обновљена је онако како ју је био Радич саградио (Веселиħ 1867: 19, 23; Милиħевиħ 1867а: 30). То је једнобродна грађевина са апсидом на источној страни и припратом и предворјем са куполом на западној страни.

Основа цркве у ужем смислу правоугаоног је облика са изнутра полукружном а споља петостраном апсидом на источној страни. Једним паром пиластара подељена је на два травеја. Величина западног травеја (345 x 468 cm) одговара првобитној димензији наоса. Источни травеј, неправилног правоуганог облика, заједно са апсидом чини олтарски простор. Дужина овог травеја једнака је половини дужине западног травеја. Положај пиластара вероватно означава место првобитне олтарске преграде. Данашњи иконостас налази се иза наведених пиластара, услед чега је смањен олтарски простор. Прелаз ка олтарској апсиди изведен је формирањем источног зида у који су смештене нише ђаконикона и проскомидије. Две правоугаоне нише, на јужном и на северном зиду источног травеја, свакако су биле намењене за смештај богослужбених предмета и књига. Припрата је од цркве у ужем смислу одељена зидом. Она је квадратног облика (478 x 478 cm) и већих димензија од наоса храма, што би могло да указује на значај који је овај простор имао и његову евентуалну фунерарну функцију (Шупут 1995: 142). У сва четири угла припрате су пиластри, завршени венац капителима, на које се ослањају плитки прислоњени луци. На јужном делу западног зида, у ниши се налази, свакако новијег датума, агиазма, посуда за освећену воду, исклесана у камену.

Основа цркве изведена је вешто и брижљиво. У исцртавању плана запажају се сасвим занемарљива одступања, од свега неколико сантиметара, која су у унутрашњости грађевине свакако последица дебљине малтера. Анализом њених унутрашњих димензија (1336 x 478 cm, без предворја) могуће је израчунати дужину стопе коришћене приликом размеравања врађевшничке цркве. Она износи 29,86 cm, што одговара распону те мерне јединице у средњовековној Србији (Ћирковиħ 1997: 143). Размеравањем цркве у стопама, њене димензије износе: унутрашња дужина цркве 45 и ширина 16 стопа (не узимајући у разматрање предворје). Пропорцијска анализа основе цркве показује да је приликом исцртавања плана коришћена страница квадрата чија дужина одговара ширини цркве (цр. 1). Тако је дужина припрате једнака њеној ширини, а дужина храма у ужем смислу до центра полукруга апсиде одговара једној и по дужини странице квадрата.

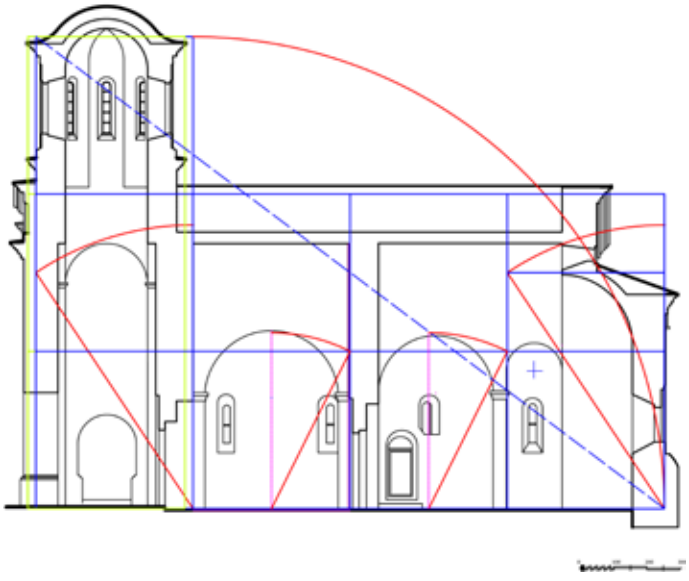


Црт. 1. Пропорцијска анализа основе цркве
(Дубравка Прерадовић, Роберт Стергар)

Теме апсиде добијено је обарањем дијагонале правоугаоника димензија 1 : 1,5. Већ на први поглед, као карактеристика основе Цркве Светог Ђорђа издваја се њена изражена лонгитудиналност (однос укупне унутрашње дужине и ширине 2,8 : 1). Када се анализирају пропорције цркве у ужем смислу, запажа се да се однос унутрашње дужине и ширине овог дела цркве приближава златном пресеку (1,63 : 1). Мање одступање од наведених пропорција запажа се у западном делу цркве, што је свакако последица доцнијих преправки.

Црква је зидана ломљеним кречњаком и пешчаром. Просечна дебљина зидова је око 80 cm, док се зид апсиде постепено подебљава идући према темену где износи читавих 101 cm. Дебљина зидова предворја знатно је већа, тако да дебљина бочних зидова износи чак 132 cm на јужној, односно 145 cm на северној страни, што би се могло тумачити с једне стране обновом изведеном у XIX веку, а с друге чињеницом да је овај простор цркве највиши, односно да његови зидови носе куполу.

Једнако као и основа, конструкција Цркве Светог Ђорђа прецизно је и зналачки изведена, што указује на мајстора чија се занатска спремност одликовала изузетном вештином. Припрата и наос врањевшничке цркве засведени су полуобличастим сводом, олтарска апсида полукалотом, док је над предворјем витка купола ослоњена на тромпе.



Црт. 2. Пропорцијска анализа подужног пресека
(Дубравка Прерадовић, Роберт Стергар)

Суперструктуру цркве чине високи равни бочни зидови. Над одговарајућим пиластрима конструисани су плитки полукружни прислоњени лукови. Полуобличасти сводови изведени су на уобичајен начин. Ослањају се на полукружне прислоњене лукове и попречне зидове. Темена сводова су на висини од 806 cm, односно изражено у стопама, висина цркве у унутрашњости износи тачно 27 стопа. Олтарска апсида је нижа од цркве. Засведена је полукалотом, сводом у облику четвртине лопте који је у темену благо преломљен. Приликом конструисања засве-

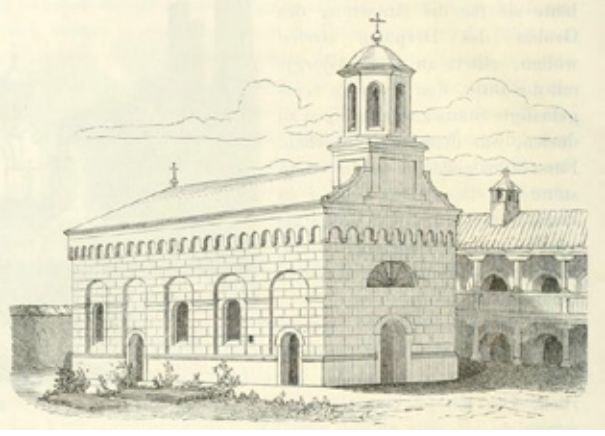
дених површина цркве, средњовековни градитељ користио се истим принципом употребе шестара, који је применио приликом постављања основе цркве (цр. 2). Висине темена прислоњених лукова у припрати и западном травеју једнаке су висини центра апсидалне полукалоте која одговара дијагонали правоугаоника чије су странице у односу 1 : 0,5, односно чија је дужа страна једнака страници квадрата који је употребљен приликом постављања основе цркве. Ниже је једино теме прислоњеног лука источног травеја. Висина апсиде једнака је једној и по дужини странице квадрата док је висина темена свода добијена обарањем дијагонале правоугаоника димензија 1 : 1,5.

Док је у основи цркве наглашена лонгитудиналност, у конструкцији је изражена вертикалност, која се посебно запажа у припрати. Однос дужине и висине припрате износи 1 : 1,8. С друге стране, однос укупне дужине храма у ужем смислу и његове висине сасвим се приближио односу 1 : 1 и у нашем примеру износи 1 : 1,04. С обзиром на то да је враћевшничка црква без куполе, однос дужине и висине храма у ужем смислу показује изузетну вертикалност, имајући у виду чињеницу да пропорције овог простора одговарају оном који се јавља у црквама са куполом. Висина темена прислоњених лукова у предворју, који се ослањају на високе пиластре завршене венац капителима, одговара висини темена свода у цркви. Прелаз са равних површина на округли тамбур изведен је преко угаоних тромпи. У овом делу цркве запажају се блага, готово занемарљива одступања у односу на приказани модел коришћен у конструкцији цркве. Верујемо да се применом принципа конструкције, који је приказан на цртежу бр. 2, могу препознати првобитне димензије овог простора. У идеалној схеми, висина куполе стоји са дужином цркве (без предворја) у односу 1 : 1.

Предворје Враћевшнице има са три стране лучно засведене пролазе, од којих је онај на западној шири и виши од бочних. Западни портал и портал између припрате и наоса храма готово су једнаки. Њихови довратници и надвратници су изведени од једноставних камених греда без профилације, док су у горњим угловима постављене профилисане конзоле. На главном, западном порталу цркве, на унутрашњим странама довратника, надвратника и конзола запажају се остаци пигмента црвене боје.

Лучно засведени улаз у цркву који се налази на северном зиду наоса накнадно је пробијен (сл. 5). На спољној фасадној страни, пролаз је „уздигнут“ за степеник чија висина одговара висини првог реда тесаника сокла. Праг и широки довратници изведени су од камених монолитних греда. Архиволта над вратима састоји од два већа лучна уломка и заглавног камена мањих димензија у вертикалној оси лука. Сва три уломка архиволте су украшени флоралним розетама. Архиволта се ослања на конзоле постављене изнад довратника, које имају профилацију истог типа као остале конзоле на фасади цркве. Приликом пробијања ових врата делимично је, са унутрашње стране, зазидан прозор на источној страни. Отварање овог улаза у цркву може се датовати у период након 1737. године, када је у цркви изведен живопис. Наиме, са унутрашње стране, око врата, изведен је слој малтерне подлоге за живопис, преко постојећег из 1737. године. Како су на Каницовом цртежу објављеном 1865. (1865: fig. 22), а нацртаном приликом посете Враћевшници 1860. године (сл. 6), ова врата приказана, најшири оквир за датовање ове интервенције на храму јесте период између 1737. и 1860. године. Као посве логично датовање намеће се време значајних радова на реконструкцији цркве почетком пете,

Сл. 5. Врата на северној страни наоса
(фотографија: Дубравка Прерадовић)



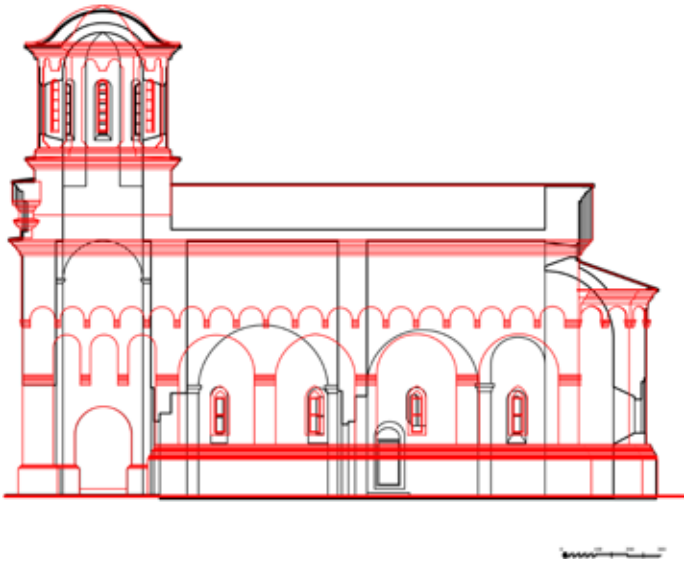
Сл. 6. Феликс Каниц, *Цртеж Враћевшнице*, 1865.
(Kanitz 1865: fig. 22)

односно почетком седме деценије XIX века, када се због радова на западној страни грађевине указала потреба за другим улазом у цркву, с обзиром на то да је главни портал био неприступачан. У вези са овим вратима значајан је још један детаљ. Архиволта над отвором, као и конзоле на које се она ослања, била је обојена. Валтровић је на једном од цртежа основе цркве забележио да су конзоле биле обојене у црвену и зелену, архиволта црвено а да су розете на архиволти биле позлаћене. Данас се на конзолама запажају само минимални остаци зеленог пигмента.

Сви прозори на храму су монофоре и њихов данашњи изглед резултат је преправке из треће деценије XX века.[15] У унутрашњости цркве пробијено је десет прозора, али је црква врло слабо осветљена. Девет по свему једнаких отвора у доњој су зони, од којих се три налазе у олтарском простору, два у наосу а четири у припрати, док је један мањи прозорски отвор смештен у темену источног зида. Ритмичан распоред прозора на фасади, који се на северној и јужној страни међусобно једнако удаљени, у средиштима слепих аркада, условио је њихов положај у унутрашњости храма. Тако су само у источном травеју прозори постављени готово на средину бочних зидова, док су у западном травеју померени према западном зиду, односно готово потпуно приљубљени уз попречне зидове у припрати. На фасади се данас прозорски отвори налазе смештени у плитке нише са теменом лука који је преломљен у врху. Бочне и доња страна отвора дивергирају према унутрашњости цркве, чиме је постиг-

[15] Ауторка спрема посебну студију о првобитном изгледу прозорских отвора враћевшничког храма.

нуто продирање веће количине светлости у ентеријер. Постављање дрвених первајза захтевало је проширење првобитних прозорских отвора. Стога је унутар сваког прозора уништен живопис у ширини од 10 до 15 cm, док се са спољашње стране запажа малтер којим су испуњени некадашњи шиљати изрези у темену преломљених лукова, чиме је потпуно измењен првобитни изглед прозора. У куполи над предворјем, свакој страни осмостраног тамбура одговара по један једноделни отвор, што је последица касније обнове, с обзиром на то да расположиви ликовни извори, модел храма на ктиторској композицији и приказ цркве на дрворезу из 1820. године показују да је првобитна купола имала отворе на свакој другој страни. Такође, купола, по свему судећи, првобитно није имала коцкасто постоље.



Црт. 3. Однос фасаде и унутрашњости грађевине (Роберт Стергар)

Одлика Врађевшнице јесу њене фасаде оплаћене брижљиво тесаним квадерима локалног пешчара топле окер боје. Артикулација фасада не кореспондира са унутрашњом структуром грађевине (цр. 3), што указује на ново схватање спољних облика према којем је „фасада постала слика по себи“ (Кораћ 2006: 210). Хоризонтална подела фасаде није како је то уобичајено на већини цркава моравске Србије остварена кордон венцима. Линију непостојећих кордон венаца назначавају богато профилисане конзоле које носе плитке аркаде, односно фриз слепих аркадица. Тако се у хоризонталној подели Врађевшнице издвајају зона сокла, зона слепих аркада у чијим су средиштима прозорски отвори, фриз слепих аркадица и поткровни венац. Као елемент вертикалне поделе јављају се, и то само у доњој зони, лезене завршене конзолама које носе слепе аркаде.

Црква је постављена на висок сокл (око 160 cm), који оставља снажан утисак монументалности. Изведен је од низова тесаника[16] и завршен ванредно елаборираном профилацијом. Два реда тесаника образују једанаестостепени профил сокла, степенастим увлачењем редова торусних, трохилусних и равних трака. Овај сокл је свакако првобитан. Видљиво је наиме да је приликом пробијања врата на северној фасади наоса постојећи сокл сечен. Тако је најнижи ред тесаника пресечен по хоризонтали на пола, а тесаник у доњем левом углу неправилно је исечен по вертикали. Још један детаљ могао би говорити у прилог чињеници да је сокл старији од преправке из 1860. Плоча са натписом,

[16] На јужној фасади цркве и око апсиде данас су видљива три реда тесаника, док је на северној страни цркве њихов број већи за један ред тесаника с обзиром на пад терена. На северној страни је сокл виши у просеку за око 15 cm.

Сл. 7. Фриз слепих аркадица, јужна фасада
(фотографија: Дубравка Прерадовић)

коју је поставио игуман Мелентије Павловић у име покојних чланова породице, није накнадно уграђена у сокл, већ је натпис уклесан у постојећи тесаник. Такође, сокл предворја је нижи, ужи и скромније профилације од оног на цркви.

Јужна и северна фасада цркве готово су идентичне. Читавом дужином фасадних платана су редови правилно резаних тесаника. На бочним фасадама на једнаким размацима постављено је по пет лезена са профилисаним конзолама, на које се ослањају четири плитке слепе аркаде. Лукови аркада завршени су полукружно, осим трећег, гледано са истока, на јужној фасади који је преломљен у темену. У вертикалној оси аркада смештени су прозори. Како због постојећих широких лучних отвора на предворју није било могуће наставити низање слепих аркада, на јужној и северној фасади овог дела грађевине, постављене су на конзолама, пратећи висину одговарајућих конзола на фасадама цркве, по три високе и уске слепе аркаде, чија су темена у равни са теменима слепих аркада на фасади. Изнад слепих аркада постављен је фриз слепих аркадица на конзолама, који тече читавим обимом грађевине у висини апсиде (сл. 7). Обимом читаве грађевине тече двоструки поткровни венац, док је венац на забату изнад западне фасаде на кубичном постољу куполе као и на самој куполи једнострук. На апсиди и на тимпанону источног зида доњи ред поткровног венца има другачију профилацију од оног на осталим фасадама цркве.

Врањевшница је, без сумње, каменом оплаћене фасаде добила приликом изградње цркве, како се то види на представи цркве на ктиторској композицији, тако и на дрворезу из 1820. године. Међутим, поставља се питање да ли је данашња оплата цркве оригинална или пак плод реконструкције цркве коју је предузео кнез Милош 1860. године. Није, наиме, могуће на бочним фасадама запазити место споја оплате између новосаграђеног западног дела храма и остатка цркве. Редови тесаника теку у потпуно правилним редовима дуж јужне и северне фасаде и настављају се на западној фасади. Све конзоле на цркви делују идентично. Запажа се једино да су на северној фасади конзоле на предворју исклесане од другачијег камена. Такође, доњи ред тесаника поткровног венца на јужној и северној фасади потпуно је једнаке профилације као венац који се јавља не само на западној фасади већ и на забату изнад западне фасаде, што би говорило у прилог чињеници да потиче из времена обнове цркве.

Унеколико је другачија ситуација на забату источног зида. На овом месту се запажа интервенција која је условила промену висине ове али и бочних фасада, што је, вероватно, условило удвајање кровног венца, а за последицу имало и промену нагиба кровног

Сл. 8. Враћевшница, тесаник са натписом, источни зид (фотографија: Дубравка Прерадовић)

покривача. Висина источног зида повећана је за један ред тесаника, који су за разлику од уредно сложених тесаника који означавају првобитну висину зида врло невешто поређани. Такође, на северном делу тимпанона источног зида налази се тесаник тамноцрвене боје са урезаним натписом, од којег се чита „дае назнаніе маисторь“ (сл. 8).[17] Мајстор није случајно изабрао камен другачије боје како би на њему оставио запис, вероватно о радовима на цркви. Карактеристични су у натпису слово а које се састоји од вертикалног стабла и троугаоне петљице која је у горњем делу стабла, као и слово т које се састоји од три усправне линије и вертикалне црте. О овом натпису биће могуће донети прецизнији суд тек када буде детаљније испитан. Невеште интервенције на тимпанону источног зида огледају се и на поткровном венцу. Наиме, услед повећања дужине странице забата кровни венац не тече читавом дужином већ је у теменима базе троугла који формира тимпанон врло невешто завршен постављањем угаоних тесаника. На овом месту се, по свему судећи, може сагледати првобитни облик кровног венца, који се разликује од оног на другим фасадама цркве.

Треба имати у виду и да је значајан део северног зида цркве президан 1972/73. године те да су том приликом оштећени камени блокови на зидовима замењени новим (Станић 1975: 310). Том приликом замењено је 10 m² оплате.[18] Током наведених радова пропуштена је прилика да се пажљивије проучи оплата фасаде, а посебно део фасаде на споју између

[17] Нажалост, један део натписа не види се од лима којим је покривена апсида. Није било могућности да се натпис прочита изблиза, тако да овде доносимо текст који смо прочитали са фотографије направљене на терену августа 2007. године.

[18] Податак се налази у документацији Завода за заштиту споменика културе Краљево: *Предмет и предрачун завршних конзерваторских радова на цркви св. Ђорђа у Враћевшници у 1973.* (обрадио Вељко Вучковић).

цркве и предворја, и на тај начин донесе научни суд о времену њеног настанка. Док год се не изврши детаљна археолошка анализа фасаде, посебно на местима споја првобитног и накнадно дозиданог дела цркве, и не утврде све техничке појединости у вези са оплаћивањем фасада враћевшничке цркве, све наше претпоставке остају у домену хипотезе.

Данашњи кровни покривач од олова и његова дашчана подлога постављени су 1973. године (Станић 1975: 310). Том приликом скинут је кров од поцинкованог лима постављен на цркву 1934. године (Бошковић 1948: 96). Првобитни кровни покривач је, ако је судити према његовом изгледу на ктиторском моделу, био од опеке. Додуше, кровни покривач цркве на ктиторском моделу само једним делом је приказан покривен опеком, и то горњи делови крова и купола над предворјем, док је на нижим деловима сликар или насликао оловни покривач или једноставно није досликао опеку. У једном тренутку је, услед промене висине зидова, оригинални нагиб кровног покривача промењен.

* * *

Црква Светог Ђорђа манастира Враћевшнице обнављана је више пута. Први пут је то учинио руднички митрополит Диомид 1579. године, након што је манастир дуже време био пуст, могуће и дуже од века. Од посебног је значаја обнова из 1737. године, када је у потпуности изнова осликан храм, а да ли су том приликом изведене одређене преправке на цркви, није могуће утврдити.[19] Током XIX века на цркви су извршене две значајне интервенције, током првих година пете деценије тог века када је реконструисано или у потпуности изнова сазидано западно предворје, а потом још једанпут 1860. године када је саграђено данашње предворје са фронтоном на западној фасади и куполом на коцкастом постољу. Мада је поновило у основним цртама изглед некадашњег предворја и није умногоме нарушило склад и пропорцију грађевине, западни део храма ипак је плод стилских тенденција свог времена. Једини писани податак о изгледу овог дела грађевине пре реконструкција чита се код Вујића, који бележи да је предворје „лепо измоловано“ (1902: 137), што несумњиво упућује на закључак да је и овај део цркве био живописан. Један уломак зида, данас изложен испред манастирске ризнице, има са једне стране остатке живописа са орнаментом и могао би потицати из овог простора. Током Првог српског устанка у куполи су се налазила звона, али таква функција овог дела храма вероватно није првобитна.

Значајно другачији у односу на првобитни облик јесу прозорски отвори. Такође, црква из XV века није имала врата на северној страни наоса. Она су пробијена током једне од обнова западног дела цркве у XIX веку, а највероватније 1860. године. Такође, све претходно речено недвосмислено упућује на закључак да је Враћевшница била оплаћена у XV веку и да је приликом обнове у XIX веку сачуван или делимично обновљен првобитни изглед фасаде, али колики је био обим те обнове моћи ће да покажу тек будућа истраживања. Тада су за један ред кровног венца подигнути сви зидови цркве и унеколико је измењен нагиб кровног покривача. Када је реч о плану и конструкцији, данашња црква је, упркос каснијим обновама, сачувала првобитни изглед.

[19] Мије је, не знајући за касније обнове, био мишљења да су том приликом замењени неки тесаници на фасади, изведен фронтон над западном фасадом и разнобојне розете на архиволти северних врата (1919: 196).

ПРИЛОГ I[20]

Высокославному Попечителвству Просвещенія

Начелничества Окружія
Крагуевачкогъ Рапортъ

Високославно Попечителвсто Просвещенія сь предписаніемь своимь одь 5. Новмбр. про. г. N° 1788. изволѣло е Начелничества овомь наложити, да једног майстора зидара у Манастирь Враћевшницу пошалѣ, кои ће дужань бити тамо построения Манастирска прегледати, дал' су Настасомь зидаромь у свему по контракту начинѣена, а у исто време и то изјавити му, да ће се од стране нѣегове определити, тко ће діурму таковомь майстору платити, на основанія когь Начелничество е изаслало было Митра Корушића зидара овдашнѣг кь провиђенія речениы постренія, и о томь е известіе свое подь. 22. дбра. про. г. N. 4323. препохвалѣеному Попечительству поднело, одь кога ни до данась јошть ние опредѣлено тко ће реченомь майстору діурму за два дана платити, а овай такову одь Начелничества поискуе; Зато оно долази овимь високославно Попечителвство молити, да му оно изволи яавити тко ће діурму честопоменутомь Майстору платити, како ће и оно овоме зато одговорити, или му діурму издати моћи.

Ѫ 104.
10. јануарь 1842.
у Крагуевцу.

Начелникь маіорь
кавалѣрь
Г. Поповић

спрь. Секретарь
Петарь (нечитко)

[20] Архив Србије, Фонд Министарства просвете, ф. I. 842, бр. 47 од 1842.

ПРИЛОГ II[21]

Началничеству окр. Крагуевачкогь
Б. № 47
13. јануарія 1842.
у Бѣограду

Експед. 15. јануарь 1842.
(потпис нечитак)

Одговором на рапорть Началничества окрь. Крагуевачкогь одь 10. тек. бр. 104, коьим е оно питало тко ће зидару Дмитру Корушићу, ишавшемь по налогу Попечителства Просвещенія у Мн҃стрь враћевшницу и прегледавшемь тамо, уколико су построенія, на коима зидарь Настась Стефановићь ради готова, овом дневну діурму платити ? препоручуе Попечителство Просвещенія Началничеству да оно, ако е Настась зидар, по решенія Попочителства овогь сверху коеь е саобщенія Настась реверсь, кои се при Попечителству овому находи, одь себе дао**,** недовршена построенія при Мн҃стру Враћевшници веће предузео, иако сй за месець дана сврши, діурму зидару Митру одь Монастира, будући е онь захтевао, да се построенія извиде наплати. У противномь такь случаи, ако Настась посао заоставшиі јошть ни предузео ние и надежде нема, да ће се за време решеніямь одређено свршити моћи, такову одь Настаса наплати и Митру преда, а о томе, како е овай налогь у овй сврха приведень, Попечителство ово (нечитко) не изостави.

Да се експ.
Радован

[21] Исто.

ПРИЛОГ III[22]

Ваше високопреосвященство
Милостивѣйшій Архипастирь!

У Манастиру Враћевшници била е одь камена сазидана кула, у кое долньой части стояху бурадь сь барутомь и оловомь, а у горньой части храняху се кньиге и утвари црковне. Кадь е у годни 1840. и 41вой нова звонара узь цркву зидана, онда е речена кула разрушена и кньиге са утварама црквенима пренешене буду у собе настоятельскогь обиталишта, а баруть и олово као правителствено прихяжаніе оста безь крова. Правителство, уместо да баруть и олово изнесе изь манастира, іошть часа знаменитомь количествомь уложи и испредь настоятельскогь конака одь сѣверне стране цркве сазда нову, знаменито већу одь бивше кулу, у кою баруть и олово свое смести. Држанѣ барута тако близу цркве и зданія, у комь льуди живе, било е врло опасно, зато, пошто су нове барутане у Страгарима саграђене, премештень буде баруть сь оловомь у Страгаре, и тако кула оста празна. Монастиь Враћевшница и онако нема сходногь места, у комь би кньиге, одежде и проче утвари подь кльчемь држати могао, а празна оставша кула била би за то употребленіе врло сходна: тога ради найпокорниіе молимь ваше Високопреосвященство, да би уступленіе у речи стоеће куле кодь Правителства исходатайствовати милость имали.

Цѣлуюћи свету десницу, са страхопочитаніемь есамь
вашегь високопреосвященства
Милостивѣйшегь Архипастира

У Београду, 11. юнія, 1847.

покориѣйшій слуга
Гавриль Поповић
Архимандрить враћевшничкій

[22] Архив Србије, Митрополија београдска, бр. 459 од 1847. год.

ПРИЛОГ IV[23]

в. П^ву^ Просвѣщенія
У Београду 19. юнія 1847.
Е. № 459.

Архімандрітъ Мн҃стра враћевшнице Гаврілъ Поповић явіо е Nама писмомъ своимъ од. 11. т. м., да е кула правителствена у Мн҃стру враћевшници у коіой е Правителство барутъ и олово држало, стои праздна, одкако е изъ нѣ барутъ у Страгаре пренешенъ, молећи, да би иста та кула Мн҃стру, уступлѣна била, ради храњења у њой књига, одежда и прочи утварій црковни, будући Мн҃стъ и онако сходнога за то места нема. Nалазећи да ову жею вопроснога Архімандріта за умѣстну, сообштавамо к в. П^ву^ Просвѣщенія съ томъ и од наше стране молбомъ, да би у речи стоећа кула Мн҃стру на изложену потребу ако е то могуће уступлѣна била.

[23] Исто.

ПРИЛОГ V[24]

Высокославному Попечителству Просвѣщенія

Архімандрітъ враћевшнички Гаврилъ Поповићъ извѣстіо е Консісторію, да су зидови цркве монастирске, на коима половина куле съ горнъамъ своімъ тежиномъ почива одъ свода па до доле яко попустиели, неке плоче дужомъ крова размакле се а неке и попадале, а и цела кула да е по примѣчанию нѣговом мало къ востоку наклонила се, такъ да по томе целомъ зданію светогъ храма дѣйствителна опасностъ предстаои.

Консісторія сообщаваући оваково обстоятелство на вопросной цркви высокославномъ Попечителству Просвѣщенія званично умоляава Исто, да би изволело учинити наредбу, да се станѣ нѣено одъ вешти лица на месту прегледа и извиди да ли е заиста та не давно награђена кула на цркви Враћевшничкой нвой штетна и опасна, и да би после о слѣдству тога извидѣнія Консісторію увѣдомило.

У Београду
16. октоврія 1847. год
КN°. 609.

Архіепископъ Београдскій
и Митрополитъ Србскій,
Петаръ Јовановић

[24] Архив Србије, Фонд Министарства просвете, ф. VII. 486.

ПРИЛОГ VI[25]

Попечителству Просвештенія

По смыслу отношенія предхвалѣногъ Попечителства отъ 18. пр. мес. П₩1320. Попечителства Внутренъи Дѣла отпустило е налог Началничеству Окружія Крагуевачкогъ да оно веште майсторе узме и у манастиру Враћевшници извиди, ели заиста тамо скоронаграђена кула цркви Враћевшничкой онако штетна и опасна, као што је Архимандрит Враћевшничкій Г. Гаврилъ Поповићъ извѣсто Архідіецезалну Конзисторія; одъ кога Началничества добило е Попечителство ово подъ. 10. тек. мес. ₩6867. тай одговоръ: да е оно изаславши свога привременогъ Помоћника са два найвештія Майстора у Враћевшницу, одъ ова по повратку тако извѣштено, да су они цѣло станѣ куле промотрили и увѣрили се, да су зидови цркве монастирске на коима половина речене куле съ горнъіомъ своіомъ тежиномъ стои, заиста одъ свода па до доле яко попустили, а и неко каменѣ одѣ дувара црквеногъ, са стране, гди е зидъ испуцао, по два палца наполѣ изванъ правогъ зида измакло се, и ово све да е зато, што е веле полакъ куле на зид црквеный наслонѣено, и што е зидъ куле одъ крова црквеногъ па до крова одъ куле три стопе и едан палацъ дебео; па збогъ оволике тежине, а и што је темелъ на зиду црквеномъ слабъ, да е морао зидъ црквеный попустити. Како се дакле веле види, да зидъ црквеный на комъ е кула наслонѣна, одъ дана на данъ све више слаби, почемъ су се и оне пукотине, кое су пре три године по зиду замазане биле, опетъ отвориле, то изъ овогъ узрока, по примѣчанію майстора кула ова цѣломъ зданію Светога Храма са опастностшћу грози потоме што се иста на цркву претурити, и тако цѣло зданіе црквено срушити може, премда се за садъ неможе да примѣти да е кула къ востоку нагнута изъ узрока тога, што е исте зидъ одъ крова црквеногъ на више, све уже зиданъ.

О чему Попечителство Внутренъи Дѣла има честъ Попечителство Просвештенія далѣегъ поступка нѣеговогъ ради увѣдолити съ тымъ, да ова два майстора, коя су ово ишла те прегледала, захтевалъ по 2. цванцика наднице, за два дана свакій, то чини 8. и за подвозъ 4. свега дакле 12. цванцика; умоляваући Попечителство ово претхвалѣно Попечителство, да би изволѣло яавити, одъ куда ће се овай майсторскій трошакъ платити.

Г₩ 1100.

17. ноемвра 1847. год.
у Београду
Началникъ Полъ.
Екон: Оддѣленія,
А. Николић

Попечителъ Внутренви Дѣла
Полковникъ, кавалѣръ,
Илія М. Гарашанинъ

[25] Исто.

ПРИЛОГ VII[26]

За Цркву Гор. Милановачку

Na набавку матеріяла дато преко г. Миливоя – 1000#
Погодба съ Майсторомъ заключена за – 2.599#40гр
До садъ свега – 3.599#40.

За матеріялъ издато – 1000#
а конто раднѣ – 1.099#40} – 2.099#40.
остае да се изда – 1500#

За Цркву Аранђеловачку

За Матеріялъ узето у рачунъ ---------- 596#48гр
Погодба съ Майсторомъ ---------- 2.599#40
До садъ свега – 3.169#30гр

Издато пакъ

За Матеріялъ -- -- -- 596#48гр
а конто раднѣ – 1.099#40 } – 1.696#30.
за садъ остае да се изда – 1500#-

За враћевшничку

Погођено и већъ издато Начеву. Краг. 803#10гр

За тесанѣ и вађенѣ камена погођено са майсторомъ Nастасомъ Ђорђевићемъ ђдна кубична стопа по 4 гроша чар:

[26] Архив Србије, Збирка Мите Петровића, бр. 7782.

ИЗВОРИ:

Непубликована архивска и документарна грађа.
Архив Србије, Фонд Министарства просвете, ф. I. 842. бр. 47 од 1842.
Архив Србије, Митрополија београдска, бр. 459 од 1847. год.
Архив Србије, Фонд Министарства просвете, ф. VII. 486.
Архив Србије, Збирка Мите Петровића, бр. 7782.
Завод за заштиту споменика културе Краљево, Досије „Манастир Враћевшница“, Извештаји, комисијски прегледи, интервенције.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА:

Бабић, Гордана. „Друштвени положај ктитора у Деспотовини.“ у: Ђурић, Војислав J. (ур.). *Моравска школа и њено доба*. Научни скуп у Ресави 1968. Београд: Филозофски факултет, Одељење за историју уметности (Babić, Gordana. “Le rang social des fondateurs d’églises dans le despotat de Serbie.” in: Djurić, Vojislav J. (ed.). *L’école de la Morava et son temps*. Simposium de Resava 1968. Beograd: Faculte de philosophie, Departement de l’histoire de l’art), 1972, 143–155.

Благојевић, Милош. *Државна управа у српским средњовековним земљама*. Београд: Службени лист СРЈ (Blagojević, Miloš. *Administration in serbian medieval lands*. Beograd: Službeni list SRJ), 2001.

Бошковић, Ђурђе. „Стање средњовековних споменика у југозападној Србији, Космету и североисточном делу Црне Горе.“ *Музеји* (Bošković, Djurdje. „Stanje srednjovekovnih spomenika u jugozapadnoj Srbiji, Kosmetu i severoistočnom delu Crne Gore.“ *Muzeji*) 1 (1948): 96–105.

Бошковић, Ђурђе. „Неколико опсервација о Манасији.“ у: Ђурић, Војислав J. (ур.). *Моравска школа и њено доба*. Научни скуп у Ресави 1968. Београд: Филозофски факултет, Одељење за историју уметности (Bošković, Djurdje. “Quelques observations sur Manasija.” in: Djurić, Vojislav J. (ed.). *L’école de la Morava et son temps*. Simposium de Resava 1968. Beograd: Faculte de philosophie, Departement de l’histoire de l’art), 1972, 263–268.

Васић, Павле. *Живко Павловић молер пожаревачки и његово доба*. Пожаревац: Књижевни часопис „Браничево“ (Vasić, Pavle. *Živko Pavlović moler požarevački i njegovo doba*. Požarevac: Književni časopis „Braničevo“), 1968.

Вујић, Јоаким. *Путешествије по Србији*. Књига друга. Београд: Српска књижевна задруга (Vujić, Joakim. *Putešestvije po Serbiji*. Knjiga druga. Beograd: Srpska književna zadruga), 1902.

Вујовић, Бранко. *Саборна црква у Београду*. Београд: Народна књига, Алфа (Vujović, Branko. *The Cathedral Church in Belgrade*. Beograd: Narodna knjiga, Alfa), 1996.

Георгіевић, Герасим. *Знаменитіи догађаи новіе србске историје на кратко, у везаномъ и простомъ слогу*. Бѣоград: Печатано при Княжеско-Србской Кньигопечатньи (Georgievič, Gerasim. *Znamenitìi događai novìje srbske istorije na kratko, u vezanom i prostom slogu*. Bĕograd: Pečatano pri Knjažesko-Srbskoî Kn′igopečatn′i), 1838.

Грујић, Радослав, „Лична властелинства српских црквених представника у XIV и XV веку.“ *Гласник скопског научног друштва* (Grujić, Radoslav. “Les seigneuries particulières des dignitaires ecclésiastiques serbes au XIV-e et XV siècle.” *Bulletin de la société scientifique de Skopje*) 13 (1934): 47–68.

Дамљановић, Тања (ур.). *Валтровић и Милутиновић, документи I – теренска грађа 1871–1884*. Београд: Историјски музеј Србије (Damljanović, Tanja (ed.). *Valtrović & Milutinović documents I – field records 1871–1884*. Belgrade: Historical Museum of Serbia), 2006.

Даничић, Ђуро. *Рјечник из књижевних старина српских*. Други део (Д–П). Београд (Daničić, Đuro. *Rječnik iz književnih starina srpskih*. Drugi deo (D–P). Beograd), 1863.

Živojinović, Mirjana. “Le Grand Čelnik Radič.” in: Euangelatou-Notara, Phlōrentia, Triantaphyllitsa Maniatē-Kokkinē (eds.). *Κλητοριον εις μνημην Νικου Οικονομιδη*. Athēna, Banias: 2005, 387–402.

Zachariadou, Elizabeth A. “The Worrisome Wealth of the Čelnik Radić.” in: Heywood, Colin, Colin Imber (eds.). *Studies in Ottoman History in Honour of Professor V. L. Ménage*. Istanbul İsis Press, 1994, 383–397.

Зиројевић, Олга. *Цркве и манастири на подручју Пећке патријаршије до 1683. године*. Београд: Историјски институт, „Народна књига“ (Zirojević, Olga. *Crkve i manastiri na području Pećke patrijaršije do 1683. godine*. Beograd: Istorijski institut, Narodna knjiga), 1984.

Зиројевић, Олга. „Попис манастира Смедеревског санџака из 1516.“ *Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе* (Zirojević, Olga. “Rôle d’impôts des monastères du sandžak de Smédérévo de 1516.” *Communications de l’Institut pour la protection des monuments historiques de la République de Serbie*) 26 (1994): 157–160.

Календаръ са Шематизмомъ србскога Княжества за годину 1865. Београд: у државной кньигопечатньи (Kalendarъ sa šematizmomъ srbskoga knjažestva za godinu 1865. Beograd: u državnoî kn̦igopečatn̦i), 1864.

Kanitz, Felix. “Beiträge zu serbischen Alterthumskunde.” *Mittheilungen der K.K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale* 10 (1865): 1–31.

Kanitz, Felix. *Serbien: Historisch-ethnographische Reisestudien aus den Jahren, 1859–1868*. Leipzig: Hermann Fries, 1868.

Каниц, Феликс. *Србија. Земља и становништво.* Књ. 1. Београд: Српска књижевна задруга, Рад (Kanic, Feliks. *Srbija: Zemlja i stanovništvo*. Knj. 1. Beograd: Srpska književna zadruga, Rad), 1985.

Кораћ, Војислав. „Монументална архитектура у Византији и Србији у последњем веку Византије. Особена обрада фасадних површина.“ *Зборник радова Византолошког института* (Korać, Vojislav. “L’architecture monumentale de Byzance et de Serbie durant le dernier siècle de l’empire byzantin. Un traitement particulier des façades.” *Recueil des travaux de l’institut d’études byzantines*) 43 (2006): 209–229.

Кречковић, Радомир. *Манастир Враћевшница*. Сремски Карловци: Сремска манастирска штампарија (Krečković, Radomir. *Manastir Vraćevšnica*. Sremski Karlovci: Sremska manastirska štamparija), 1932.

Millet, Gabriel. *L’ancien art serbe. Les églises*. Paris: E. de Boccard, 1919.

Милићевић, Милан Ђ. „Манастири у Србији.“ *Гласник Српског ученог друштва* (Milićević, Milan Đ. „Manastiri u Srbiji.“ *Glasnik Srpskog učenog društva*) 21 (1867а): 30–34.

Милићевић, Милан Ђ. „С пута, Путничка писма с разних крајева Србије.” *Вила* год. 3 (Milićević, Milan Đ. „S puta, Putnička pisma s raznih krajeva Srbije.“ *Vila* god. 3) 16 (1867б): 247–248.

Милићевић, Милан Ђ. *Кнежевина Србија*. Београд: Државна штампарија (Milićević, Milan Đ. *Kneževina Srbija*. Beograd: Državna štamparija), 1876.

Милићевић, Милан Ђ. *Поменик знаменитих људи у српског народа новијег доба*. Београд: Српска краљевска штампарија (Milićević, Milan Đ. *Pomenik znamenitih ljudi u srpskog naroda novijeg doba*. Beograd: Srpska kraljevska štamparija), 1888.

Милутиновић, Драгутин, Михаило Валтровић. „Извешће одсеку уметничком.“ *Гласник Српског ученог друштва* (Milutinović, Dragutin, Mihailo, Valtrović. „Izvešće odseku umetničkom.“ *Glasnik Srpskog učenog društva*) 36 (1872): 294–302.

Новаковић, Стојан. „Велики челник Радич или Облачић Раде.“ *Гласник Српског ученог друштва* (Novaković, Stojan. „Veliki čelnik Radič ili Oblačić Rade.“ *Glasnik Srpskog učenog društva*) 50 (1881): 122–164.

Новаковић, Стојан. *Законски споменици српских држава средњег века*. Београд: Српска краљевска академија (Novaković, Stojan. *Zakonski spomenici srpskih država srednjeg veka*. Beograd: Srpska kraljevska akademija), 1912.

Паниħ-Сурep, Милорад. „Сачуване плоче старог српског дрвореза.“ *Зограф* (Panić-Surep, Milorad. „Sačuvane ploče starog srpskog drvoreza.“ *Zograf*) 2 (1967): 39–49.

Пантелић, Душан. *Попис пограничних нахија Србије после Пожаревачког мира*. Споменик Српске академије наука бр. 96, други разред 75. Београд (Pantelić, Dušan. *Popis pograničnih nahija Srbije posle Požarevačkog mira*. Spomenik Srpske akademije nauka br. 96, drugi razred 75. Beograd), 1948.

Петровић, П. Ж. *Манастир Враћевшница*. Крагујевац (Petrović, P. Ž. *Manastir Vraćevšnica*. Kragujevac), 1967.

Пирх, Ото Дубислав пл. *Путовање по Србији у години 1829*. Београд: Просвета (Pirh, Oto Dubislav pl. *Putovanje po Srbiji u godini 1829*. Beograd: Prosveta), 1983.

Поповић, Пера. „Фасаде манастира Манасије.“ *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор* (Popović, Pera. „Fasade manastira Manasije.“ *Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folkslor*) 4 (1924): 187–192.

Поповић, Светлана. *Крст у кругу*. Београд: Републички завод за заштиту споменика, Просвета (Popović, Svetlana. *The cross in the circle*. Beograd: Republički zavod za zaštitu spomenika, Prosveta), 1994.

Ранковић, Душанка, Милован Вуловић, Мирјана Шакота. *Враћевшница*. Београд: Туристичка штампа (Ranković, Dušanka, Milovan Vulović, Mirjana Šakota. *Vraćevšnica*. Beograd: Turistička štampa), 1967.

Руварац, Димитрије. „Договор и закључак српских народних старешина и првака у Београду 1733.“ *Гласник Српског ученог друштва* (Ruvarac, Dimitrije. „Dogovor i zaključak srpskih narodnih starešina i prvaka u Beogradu 1733.“ *Glasnik Srpskog učenog društva*) 72 (1891): 199–210.

Р[уварац], Д[имитрије]. „Пребегли из Србије на ову страну 1791. свештеници и калуђери.“ *Српски Сион* (R[uvarac], D[imitrije]. „Prebegli iz Srbije na ovu stranu 1791. sveštenici i kaluđeri.“ *Srpski Sion*) 5 (1904): 112–117.

Руварац, Иларион. *Митрополија Београдска око 1735. године*. Споменик Српске краљевске академије 42, Београд (Ruvarac, Ilarion. *Mitropolija Beogradska oko 1735. godine*. Spomenik Srpske kraljevske akademije 42, Beograd), 1905.

Синдик, Душан. „Српске повеље у светогорском манастиру Светог Павла.“ *Мешовита грађа* (Sindik, Dušan. „Srpske povelje u svetogorskom manastiru Svetog Pavla.“ *Miscellanea*) 6 (1978): 181–205.

Спремић, Момчило. *Деспот Ђурађ Бранковић и његово доба*. Београд: Српска књижевна задруга (Spremić, Momčilo. *Despot Đurađ Branković i njegovo doba*. Beograd: Srpska književna zadruga), 1994.

Станић, Радомир. „Настас Ђорђевић мало познати градитељ XIX века.“ *Зборник радова Народног музеја у Чачку* (Stanić, Radomir. „Nastas Đorđević malo poznati graditelj XIX veka.“ *Zbornik radova Narodnog muzeja u Čačku*) 1 (1969): 155–161.

Станић, Радомир. „Иконостас манастирске цркве у Враћевшници.“ *Зборник за ликовне уметности Матице српске* (Stanić, Radomir. „Ikonostas manastirske crkve u Vraćevšnici.“ *Matica srpska journal for fine arts*) 7 (1971): 145–161.

Станић, Радомир. „Делатност завода за заштиту споменика културе у Краљеву од 1965–1975. год.“ *Рашка баштина* (Stanić, Radomir. „Delatnost zavoda za zaštitu spomenika kulture u Kraljevu od 1965–1975. god.“ *Raška baština*) 1 (1975): 310–311.

Станић, Радомир. „Конзерваторска открића, једно непознато дело Павла Чортановића.“ *Зборник радова Народног музеја у Чачку* (Stanić, Radomir. „Konzervatorska otkrića, jedno nepoznato delo Pavla Čortanovića.“ *Zbornik radova Narodnog muzeja u Čačku*) 8 (1977): 61–63.

Станић, Радомир. *Манастир Враћевшница*. Горњи Милановац, Управа манастира Враћевшница (Stanić, Radomir. *Manastir Vraćevšnica*. Gornji Milanovac, Uprava manastira Vraćevšnica), 1980.

Стојановић, Љубомир. *Стари српски записи и натписи*. Књ. 1. Београд, 1902. Београд: Српска академија наука и уметности (Stojanović, Ljubomir. *Stari srpski zapisi i natpisi*. Knj. 1. Beograd, 1902. Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti), 1982.

Стојановић, Љубомир. *Стари српски записи и натписи*. Књ. 2. Београд, 1903. Београд: Српска академија наука и уметности (Stojanović, Ljubomir. *Stari srpski zapisi i natpisi*. Knj. 2. Beograd, 1903. Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti), 1983.

Стошић, Љиљана. *Српска уметност 1690–1740*. Београд: Балканолошки институт САНУ (Stošić, Ljiljana. *Serbian art 1690–1740*. Belgrade: Institut for Balkan Studies SASA), 2006.

Тимотијевић, Мирослав. *Српско барокно сликарство*. Нови Сад: Матица српска (Timotijević, Miroslav. *Serbian Baroque painting*. Novi Sad: Matica srpska), 1996.

Тимотијевић, Мирослав. „Манастир Крушедол – Маузолеј династије Обреновића.“ *Грађа за проучавање споменика културе Војводине* (Timotijević, Miroslav. „Manastir Krušedol – Mauzolej dinastije Obrenovića.“ *Građa za proučavanje spomenika kulture Vojvodine*) 21 (2004): 96–117.

Тошић, Вера С. „Велики челник Радич.“ *Зборник за историју Матице српске* (Tošić, Vera S. „Veliki čelnik Radič.“ *Matica srpska Proceedings in History*) 13 (1976): 7– 21.

Ћирковић, Сима. „Допуне и објашњења.“ у: Новаковић, Стојан. *Историја и традиција: изабрани радови*. Београд: Српска књижевна задруга (Ćirković, Sima. „Dopune i objašnjenja.“ u: Novaković, Stojan. *Istorija i tradicija: izabrani radovi*. Beograd: Srpska književna zadruga), 1982, 440–443.

Ћирковић, Сима. „Мерење и мере у средњовековној Србији.“ у: Исти. *Работници, војници, духовници*. Београд: Equilibrium (Ćirković, Sima. „Merenje i mere u srednjovekovnoj Srbiji.“ u: Isti. *Rabotnici, vojnici, duhovnici*. Beograd: Equilibrium), 1997, 135–168.

Шкриванић, Гавро. „Властелинство великог челника Радича Поступовича.“ *Историјски часопис* (Škrivanić, Gavro. “La seigneurie du grand *čelnik* Radič Postupovič.” *Historical rewiev*) 20 (1973): 125–137.

Шупут, Марица. „Црква манастира Ресаве као градитељски узор.“ у: Ђурић, Војислав Ј. (ур.). *Манастир Ресава: историја и уметност*. Научни скуп Манастир Манасија и његово доба. Деспотовац 21–22. 8. 1994/ Дани духовног преображења. II. Деспотовац: Народна библиотека „Ресавска школа“ (Šuput, Marica. “The Resava monastery church as a construction model.” in: Djurić, Vojislav J. *Resava Monastery its history and art*. Symposium Manasija Monastery and its time, Despotovac 21–22. 8. 1994/ Serbian Spiritual revival week. II. Despotovac: Narodna biblioteka „Resavska škola“), 1995, 135–160.

Dubravka M. Preradović

UNKNOWN DOCUMENTS ABOUT THE RENOVATIONS OF VRAĆEVŠNICA IN THE XIX CENTURY: A CONTRIBUTION TO THE COMPREHENSION OF THE ORIGINAL APPEARANCE OF THE CHURCH OF ST. GEORGE

Summary

The Church of St. George within the Monastery of Vraćevšnica, a legacy of the great magnate Radič, was built and painted between 1428 and 1431. It is a single nave building with a semicircular inside and five-sided from the outside east apse, and a vestibule with a dome on the west side. The church was first renovated in 1579, and then probably in 1737 when the original paintings were fully restored. Restoration works carried out at the beginning of the fifth and then at the beginning of the seventh decade of the XIX century were the most extensive. So far unknown documents from the Archives of Serbia revealed new details about the executed works. Together with the descriptions of the church written by travel writers and antiques researchers from the period between the third and seventh decade of the XIX century, the documents make it possible to understand the scope of the works and thus gain a better knowledge of the original appearance of the Vraćevšnica temple. The church was destroyed in 1813 and restored between 1840 and 1842, when a new west vestibule with a dome was built. The works executed at that time were of poor quality and there was a danger that the newly built vestibule with a dome would jeopardize the whole church. Upon his return to power, prince Miloš, permanently connected to Vraćevšnica through the memory of his mother and two children buried in the monastery yard, and of Abbot Melentije Pavlović buried in the narthex of the church, decided to restore the church. Then once again was built a new west vestibule with a dome and the crypt below it, which was intended to be the family mausoleum. Apparently, during this renovation a door was opened on the north façade of the nave, the height of the side walls of the temple was slightly increased and thus changed the slope of the roof covering. It is not possible to determine whether formwork setting on the façade was performed on that occasion. Windows are also different from the original. Regarding the plan and structure, the present church retained its original appearance despite subsequent renovations.

Key words: Vraćevšnica, architecture, original appearance, reconstruction, XIX century, archival documents.

Уредништво је рад примило 14. IX 2015. и одобрило га за штампу 2. II 2016.

UDC 75.071.1:929 Miše J.
75.071.1:929 Dobrović P.

ANA ŠEPAROVIĆ
Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, Hrvatska*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

Miše prema Dobroviću: uloga Petra Dobrovića u formiranju kolorističkoga izraza Jerolima Miše

SAŽETAK: U ovome radu postavit će se teza o odlučujućem utjecaju Petra Dobrovića na formiranje kolorističke faze Jerolima Miše, koja je karakteristična za njegov izraz tijekom 1930-ih godina. Kako bi se što bolje objasnio kontekst i argumentirala estetička podloga ovoga utjecaja, u tekstu će se ukratko predstaviti Mišino stvaralaštvo i obrazovno-radni vijek, s posebnim naglaskom na prisutnost unutar srpske likovne scene te rekapitulirati važnost i uloga Dobrovićeva slikarstva u hrvatskoj likovnoj umjetnosti. Također, komparativno će se sagledati Mišin i Dobrovićev opus, kako u slikarskome, tako i u likovno-kritičarskom smislu, a uočene podudarnosti nedvosmisleno će uputiti na logiku i opravdanost međusobnih komunikacija i utjecaja.
KLJUČNE RIJEČI: Jerolim Miše, Petar Dobrović, kolorizam, slikarstvo prve polovine 20. stoljeća, hrvatski modernizam, srpski modernizam.

JEROLIM MIŠE – KRATKA KRONOLOGIJA I PRISUTNOST NA SRPSKOJ LIKOVNOJ SCENI

U okviru recentnog istraživanja opusa Jerolima Miše (Split, 1890. – Split, 1970.), istaknutoga hrvatskog slikara i likovnog kritičara koji je trajno obilježio hrvatsku likovnu umjetnost prve polovine 20. stoljeća, pri tumačenju njegova prelaska prema kolorističkome likovnom izrazu (oko 1928. – 1930. godine), zamijećen je i prepoznat kao presudan upravo utjecaj Petra Dobrovića (Šeparović 2016: 121–125). Kako bi se što preciznije argumentirao taj utjecaj, vjerujemo da je poticajno detaljnije istražiti veze i odnos dvaju umjetnika, kao i Mišinu ulogu u beogradskoj te Dobrovićevu u hrvatskoj likovnoj sredini, što će zasigurno pridonijeti razumijevanju šireg konteksta međusobnih utjecaja i prožimanja između hrvatske i srpske likovne scene u međuratnome razdoblju.

Završivši srednju školu u Splitu 1908. godine,[1] Miše je svoje nesustavno likovno obrazovanje započeo pohađanjem Graditeljske, zanatlijske i umjetničke škole u Splitu (1909.–1910.),

* anaseparovic@gmail.com
[1] Detaljnije o Mišinoj biografiji i stvaralaštvu u: Šeparović 2016.

Sl. 1. Dobrovićeva dopisnica Miši s Lopuda, 1928. ili 1929.

Sl. 2. Dobrovićeva razglednica Miši iz Pariza, vjerojatno 1927.

vjerojatno kao vanjski polaznik Dvorane risanja koju je vodio Emanuel Vidović. Školovanje nastavlja 1910.–1911. na zagrebačkoj Privremenoj višoj školi za umjetnost i umjetni obrt (kasnije Akademija likovnih umjetnosti), potom na *Istituto di Belle Arti* u Rimu (1911.–1912.), a 1913. godine je u Firenci, gdje pohađa umjetničku školu do pred sam početak Prvoga svjetskog rata, kada se vraća u Split. Nakon službovanja po vojarnama (Sisak i Glina) zapošljava se kao nastavnik crtanja u Krapini (1917.–1920.), potom u Slavonskom Brodu (1921.–1923.).

Nezadovoljan životom u provinciji, nastoji dobiti zaposlenje na zagrebačkoj ili beogradskoj školi. U pismu supruzi Anki Miše za vrijeme boravka u Berlinu 1922. godine ovako piše: „Ovamo je stigao g. Dr. Jovan Radonić, beograđanin, prof. Univerziteta u Beogradu a sada narodni poslanik […] On ima još neke važne karike kod min. financija i prosvjete. Kazao sam mu za moju stvar. On je sve točno pobilježio, do par dana će u Beograd i sve će uredit. Kazao mi je da mogu sigurno računati na njega i na uspjeh. Još mi je predlagao da li bi držao na beogr. umj. školu. Ja sam rekao gdje mi prije stigne ili od Zagreba ili od Beograda da tu ću. Još koješta smo se razgovarali i vidjećemo ako upali. Neka sve ovo ostane entre nons“.[2]

Uslijed nezadovoljstva kulturnim životom u provinciji Miše, kao jedan od idejnih vođa Grupe nezavisnih umjetnika, dao je poticaj za niz putujućih izložbi Grupe po manjim mjestima (Šeparović 2016: 72–74). Jasna Jovanov je istaknula kako je moguće da upravo „prijateljstvo i kreativna razmjena između“ Miše i Petra Dobrovića,[3] utjecalo na „širenje izložbenih itinerera na Vojvodinu, konkretno na Novi Sad i Sombor“ 1924. i 1925. godine (Jovanov 2014: 222). Miše se naposljetku ipak 1923. godine uspijeva zaposliti kao srednjoškolski nastavnik u Zagrebu.

Kratki beogradski *intermezzo* u razdoblju između 1938. i 1941. godine Mišu će učiniti protagonistom srpske likovne scene. God. 1938. doseljava u Beograd zaposlivši se kao profesor na novoosnovanoj Umetničkoj akademiji, isprva kao izvanredni, a već od 1939. kao

[2] Pismo Jerolima Miše supruzi Anki Miše, Berlin 9. 3. 1922. Sva Mišina pisma supruzi citirana u ovom tekstu čuvala su se u slikarevoj ostavštini kod nasljednice, koja ih je donirala Arhivu za likovne umjetnosti HAZU u Zagrebu.

[3] O čemu nam svjedoče dvije Dobrovićeve razglednice sačuvane u Mišinoj ostavštini (sl. 1., sl. 2.).

redoviti profesor. Bliskost dvojice umjetnika upućuje na pomisao kako je Miše u Beograd došao upravo na poticaj Petra Dobrovića, kao jednoga od osnivača beogradske umjetničke akademije.[4] U Beogradu Miše ostaje do 1941., kada se vraća u Zagreb dobivši mjesto crtača u Hrvatskom izdavalačkom bibliografskom zavodu, nakon čega se uskoro, već 1943. godine zaposlio na dugo željenom mjestu profesora pri zagrebačkoj Akademiji likovnih umjetnosti, gdje radi sve do umirovljenja 1960. godine.

Za vrijeme djelovanja u Beogradu Miše je održao samostalnu izložbu u Umjetničkom paviljonu 1939. izloživši „preko osamdeset radova" („Izložba J. Miše u Beogradu" 1939a) iz kolorističke faze 1930-ih godina.[5] Može se reći da Miše u beogradskoj likovnoj sredini nije ostavio većega traga – jedna omanja izložba i njezina, iako uglavnom pozitivna, ipak relativno suzdržana recepcija govore u prilog tvrdnji da se s likovnim životom Beograda zapravo nikada nije saživio.[6] Jedan od razloga tomu vjerojatno leži u činjenici da je većinu energije ulagao u ostvarenje dugogodišnje želje da dobije zaposlenje na zagrebačkoj likovnoj akademiji. Naposlijetku, nije naodmet spomenuti kako Beograd u istraživačkom smislu ima važno mjesto u Mišinu opusu jer jednu od najopsežnijih kolekcija njegovih slika posjeduje upravo Zbirka Flögel, koja se čuva u Muzeju grada Beograda.

MJESTO PETRA DOBROVIĆA U HRVATSKOJ LIKOVNOJ UMJETNOSTI

Svojevremeno je Igor Zidić istaknuo kako je Dobrović kao veliki protagonist modernizma „prošao kao komet i kroz hrvatsko slikarstvo ostavljajući – kao inspirator (Ettore, Rajčević, Rašica i dr.) i učitelj (Murtić) dubok, neizbrisiv trag", a kao argumente za Dobrovićevu uključenost u hrvatske likovne tokove izdvojio „paralelne smjernice", „frekventnost hrvatskih motiva", „interpretaciju tih motiva kao interpretaciju zemlje i podneblja", „slikarevo mjesto u nekim od temeljnih spisa hrvatske moderne kritike" i „ulogu u formiranju dubrovačkog kolorističkog kruga" (Zidić 1990a: 11).

Osim što je prvi tekst u kojem se spominje Dobrović u domaćem tisku objavljen (doduše na njemačkom jeziku) u Hrvatskoj (Gorenčević 1917), Dobrovićeva je umjetnost bila povod nastanku dvaju programatskih i antologijskih tekstova hrvatske likovne kritike. Riječ je o članku Iljka Gorenčevića *Slikarstvo Petra Dobrovića* iz 1918. (to je ujedno i najraniji domaći članak posvećen isključivo Dobrovićevoj umjetnosti, napisan povodom izlaganja Dobrovića u Budimpešti 1917.), važnome za recepciju sezanizma u hrvatskoj umjetnosti (Gorenčević 1918), te o tekstu Miroslava Krleže *Marginalije uz slike Petra Dobrovića* iz 1921. (jedan od Krležinih najranijih tekstova posvećenih likovnoj umjetnosti), u kojem se postavlja programatsko određenje novoga realističkoga stila koji je temeljno obilježio hrvatsku likovnu umjetnost 1920-ih godina (Krleža

[4] Koju godinu ranije, točnije 1936., Dobrović je na poziv Krste Hegedušića „'da primi kandidaturu' za profesora na Umetničkoj akademiji u Zagrebu" odgovorio nešto opreznije. Ponudu je odbio „smatrajući da nema dovoljno sredstava da živi u Zagrebu dok ne dobije platu profesora Univerziteta i *kraj toga nemam hrabrosti da krenem jer Zagreb je nepoznat teren za mene kao slikara, ja sam tamo prilično nepoznat*". Čupić 2003: 75.

[5] Neka od izloženih djela bila su: *Spavanje*, *Kraj mora*, *Udovica*, *Cura*, *Dvije žene*, *Djevojka sa crvenom maramom*, *Djevojčica u svjetlu*, *Vezenje*, *Rogač*, *Mljetski pejzaž*, *Čempresi i omorike*, *Omorike i borovi*, *Šuma*, *Park*, *Pučanka*, *Glava žene* (ulja); *Sin*, *Čišćenje krumpira* (akvareli); *Žena* (crtež). Prema: Križanić 1939.

[6] Uspjeli smo pronaći svega nekoliko prikaza Mišine izložbe u beogradskome tisku. Izložbu mu je otvorio Milo Milunović, inače također Mišin blizak prijatelj (u ostavštini je sačuvana Milunovićeva dopisnica Miši iz 1938.), a njegov govor na otvorenju donesen je u članku: „Juče su u paviljonu 'Cvijete Zuzorić'" 1939. Pozitivan prikaz Mišine izložbe donose: Vitezica 1939; Križanić 1939; Petrović 1939., dok negativnu kritiku donosi: Popović 1940. Splitske novine *Novo doba* donijele su nekoliko prikaza izložbe uglavnom citirajući srpske kritičare: „Izložba J. Miše u Beogradu" 1939a, b, c.

1921). Krleža je značajan i kao autor prve monografije o umjetnosti Petra Dobrovića, objavljene u Zagrebu 1954. godine (Krleža 1954).

Osim u recepcijskom, Zagreb je i u izlagačkom smislu važan u Dobrovićevu djelovanju. Ne samo da zagrebačka izložba 1919. godine znači njegovo prvo predstavljanje pred jugoslavenskom publikom, već se može reći da Dobrovićeve izložbe u Hrvatskoj čine važan dio njegove izlagačke aktivnosti: u ukupnom broju od 24 samostalne izložbe za života, broj od šest izložbi u Hrvatskoj (u Zagrebu 1919., 1928., 1929. i 1934., u Splitu 1925. i u Osijeku 1928.) čini prilično visoku statistiku.

Ipak, Dobrovićeva uključenost u hrvatske likovne tokove najviše je došla do izražaja zastupljenošću njegovih djela na izložbama Proljetnoga salona, napredne umjetničke manifestacije „koja će stvoriti uvjete za potpunije prihvaćanje modernističkih postulata i pozicionirati hrvatsku umjetnost kao neizostavan dio srednjoeuropske modernističke 'evolucije' između dva svjetska rata" (Prelog 2007: 9). Dobrović je izlagao na nekoliko izložbi Proljetnoga salona (VII. izložba u Osijeku 1920., IX. u Zagrebu 1920., XIV. u Beogradu 1922. u okviru V. jugoslavenske umjetničke izložbe,[7] XVI. u Zagrebu 1922.), no najviše je zapažen svojim izlaganjem sa srpskim umjetnicima Jovanom Bijelićem, Sibom Miličićem i Živoradom Nastasijevićem na XIII. Proljetnom salonu u Zagrebu 1921. godine. Ta je izložba imala za cilj nastaviti „davno započelo djelo oko uzajamnosti naših dviju narodnih kulturnih centara Beograda i Zagreba" (Lunaček 1921),[8] te je potaknula Krležu da napiše *Marginalije,* tekst ključan „za razumijevanje književnikova stava o kretanjima u suvremenoj umjetnosti […] u kojemu objašnjava važnost slikarova čvrstoga građenja forme temeljenog na 'klasičnim' vrijednostima te ga nameće kao uzor cijeloj suvremenoj likovnoj sceni" (Prelog 2007: 40). Poznavajući mobilizirajući učinak Krležinih riječi nije pretjerano Dobroviću dodijeliti mjesto jednog od pokretača novog realističkoga stila u hrvatskoj umjetnosti.[9]

Više nego izlaganjem na hrvatskim izložbama, pisanjem o hrvatskim umjetnicima (Emanuel Vidović, Ivan Ettore) i portretiranjem hrvatskih javnih ličnosti iz kulture (Krleža, Kosta Strajnić, Branko Gavella, Gabro Rajčević, Vladimir Filakovac, Krešimir Baranović i dr.), Dobrović je svoju privrženost hrvatskome prostoru iskazao gotovo opsesivnim slikanjem južnodalmatinskoga krajolika. Iz naziva njegovih pejzaža moguće je s velikom preciznošću rekonstruirati gdje provodi ljeta: najviše je vezan za dubrovačko primorje i predio Lapad, otoke Šipan i Lopud, naselja Zaton, Mlini, Srebreno i Kupari te predio Konavle (1919.–1920., 1923., 1928.–1936. i 1938.), često boravi na Hvaru (1928., 1930.–1931., 1933., 1940.), a u ljeto 1930. posjećuje i Korčulu. Osim što su dalmatinska bujna vegetacija i pučke fizionomije motivski

[7] Dobrović se na toj izložbi predstavlja s hrvatskim umjetnicima u sekciji Proljetni salon. *V. jugoslovenska umetnička izložba* 1922.

[8] Izložba je održana „u korist bolničke blagajne 'Proljetnog salona', za gradnju Umetničkog paviljona u Beogradu". U predgovoru kataloga se ističe: „Davno započeto djelo se nastavlja, zajednički rad između naša dva centra se produžuje da se nivelacija provede do kraja i da Beograd i Zagreb budu izvori jednog istog duha, srca istih čežnja" (*XIII izložba Proljetnog salona* 1921).

[9] Ivanka Reberski ističe kako su u izložbenoj aktivnosti Proljetnoga salona „Dobrovićeva i Šumanovićeva izložba imale istinsko fermentirajuće djelovanje", osobito jer su bile poticaj za nastanak tekstova ključnih „za teorijsko obrazloženje i afirmaciju novoga stila" (osim o Krležinim *Marginalijama,* riječ je o člancima Antuna Branka Šimića i Rastka Petrovića nastalima povodom izložbe Save Šumanovića objavljenih u *Savremeniku* 1921.), pa su tako odigrale važnu ulogu u nastanku i razvoju novoga realističkoga stila koji je uskoro homogenizirao cijelu hrvatsku likovnu scenu (Reberski 1997: 32).

ostavili snažan trag na njegovu slikarstvu, zbog čega dalmatinski pejzaži i portreti Dalmatinaca zapravo predstavljaju velik i važan dio njegova opusa, odlasci u Dalmaciju bili su ključni za njegovo pristupanje otvorenijoj i intenzivnijoj paleti te time trajno kromatski odredili njegov opus.[10] U hrvatskoj recepciji Dobrovićevih djela, iako su se rijetko javljale suzdržane ili čak negativne kritike,[11] uglavnom prevladava isticanje njegova osjećaja za dalmatinski krajolik i svjetlost (Delalle 1925), kao i divljenje kolorističkoj smionosti (Hanžeković 1934).

U hrvatskoj povijesti umjetnosti istaknuta je Dobrovićeva uloga u formiranju kolorističkoga izraza Ignjata Joba,[12] kao i Ede Murtića,[13] no ipak je najčešće naglašavana njegova važnost u oblikovanju likovnoga izraza Dubrovačkog kolorističkoga kruga. Od dolaska Koste Strajnića u Dubrovnik 1928. godine, na službovanje u uredu za čuvanje spomenika kulture, Dobrović i drugi srpski koloristi poput Milana Konjovića, koji provode ljeta u dubrovačkome kraju,[14] posjećuju njegovu malu „privatnu“ akademiju utječući na mlade buduće slikare Božidara Rašicu, Gabru Rajčevića, Ivana Ettorea, Antuna Maslu, nešto kasnije i Ivu Dulčića, Đuru Pulitiku i druge koji su se tamo okupljali.[15] Dobrovićev se utjecaj najviše osjetio kod prerano preminulih slikara Gabra Rajčevića i Ive Ettorea, kao i kod Dulčića, nećaka Sibe Miličića. „Presudnu ulogu u formiranju takvih umjetničkih koordinata […] odigrao je svojim mentorstvom Kosta Strajnić, a pomogli su mu uvjerljivošću svog slikarskog čina, u dobroj mjeri i namjeri, Petar Dobrović, Milan Konjović, Ljubo Babić, Oton Postružnik i drugi, no od svih najviše ipak Petar Dobrović koji je po svom temperamentu i afinitetima bio sklon i pedagoškom radu i znao je primjereno komunicirati s adolescentima koji su željeli nešto naučiti“ (Karaman 2007: 281).

Sl. 3. J. Miše, *Petar Dobrović*, Novosti 10. 6. 1928., str. 18.

Posmrtno su Dobroviću u Hrvatskoj priređene dvije izložbe, osječka 1985. i retrospektivna zagrebačka 1990. Međutim, upravo se na hrvatskim skupnim izložbama najbolje može zamijetiti kako su njegova djela – što zbog aktivnoga sudjelovanja na hrvatskoj međuratnoj likovnoj sceni, što zbog zastupljenosti njegovih djela u hrvatskim muzejima i galerijama (Moderna galerija, Muzej grada Zagreba,

[10] „Za morfogenezu Dobrovićeva kasnijeg slikarstva od važnosti je bilo njegovo otkriće dalmatinskog krajolika 1925. godine, od kada nastaju akvareli i ulja u kojima je istaknuta uloga čiste boje. Motivi s Hvara, Lopuda i iz Mlina postaju podloga njegovu rasplamsalom kolorizmu i vizualnom hedonizmu“ (Maleković 1982). To kasnije potvrđuje Simona Čupić ističući kako je u hvarskom ciklusu iz 1925. „paleta ne samo da se prosvetlila, već je započela svoj autonomni prodor u slikano polje. Proces dominacije boje nad svim ostalim elementima ništa više nije moglo da zaustavi“ (2003: 47–48).

[11] Kao primjer navodimo članak Kazimira Krenedića (1928) ilustriran portretom Petra Dobrovića (u olovci), koji je izradio Jerolim Miše (sl. 3.).

[12] Dobrović je u ljeto 1923. boravio kod Joba u Lopudu, a Grgo Gamulin iznosi pretpostavku „kako je njegov intelektualizam, premda se već nalazio na novom putu prema boji, djelovao na sanjalačku i impulzivnu prirodu Ignjata Joba“ (1988: 80).

[13] Gamulin ističe kako je Murtića oko 1940. „privukla otvorena boja Petra Dobrovića“ (1988: 568).

[14] Gamulin naglašava kako je Dubrovnik u četvrtome desetljeću postao „ljetovalište srpskih fovista“ (1988: 150).

[15] Više u: Karaman 2007: 39, 86–89, 95–97, 158.

Muzej suvremene umjetnosti i Memorijalni prostor Bele i Miroslava Krleže u Zagrebu, Galerija umjetnina u Splitu, Muzej moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci, Umjetnička galerija u Dubrovniku i dr.) – nerijetko promatrana i kao dio hrvatskoga likovnoga korpusa. To se osobito zamjećuje u percepciji i interpretaciji hrvatskoga ekspresionizma i realizama 1920-ih: Dobrovićeve su slike izlagane na zagrebačkim izložbama Ekspresionizam i hrvatsko slikarstvo 1980., Proljetni salon 1916.–1928. 2007. te Strast i bunt – ekspresionizam u Hrvatskoj 2011. godine.

PARALELE MIŠE – DOBROVIĆ

Komparativno promatrajući Mišin i Dobrovićev život i stvaralaštvo nemoguće je previdjeti brojna preklapanja i analogije. Osim generacijske povezanosti (rođeni su iste 1890. godine, pa su im i istovremeno u veljači 1990. povodom stogodišnjice rođenja postavljene retrospektivne izložbe u Zagrebu),[16] već u samim počecima njihova djelovanja možemo zamijetiti sličnosti kroz politički angažman u ranome razdoblju. Dok je Dobrović hapšen i zatvoren prilikom pobune Šestog pješadijskog puka u Pečuju 1918. te izabran za predsjednika Srpsko-mađarske baranjske republike 1921. godine, Mišin je revolucionarni zanos bio bitno kraći i „salonskiji". On se 1912. politički aktivira u rimskome krugu nacionalističke projugoslavenski orijentirane „napredne" omladine, koju su činili Ivan Meštrović, Dimitrije Mitrinović, Milan Marjanović, Sibe Miličić, Ramiro Bujas, Marino Tartaglia, Ivo Andrić, Milo Milunović, Danko Angjelinović, Tin Ujević, Ivo Vojnović, Niko Bartulović, Vladimir Čerina i drugi. Bio je jedan od potpisnika proglasa *Ujedinjenjem Oslobođenju* 1912. te je sudjelovao na omladinskom sastanku u Splitu 1913. (Bartulović 1925: 30), a svojim tadašnjim člancima gorljivo je zagovarao kulturno povezivanje Hrvata i Srba.[17]

Također, vrijedi spomenuti i jednu „romansijersku" analogiju između Miše i Dobrovića – riječ je o gotovo opsesivnom odnosu sa suprugama, vidljivom iz brojnih sačuvanih portreta, ali i pisama, istraživački iznimno zanimljivih za upoznavanje s intimnim diskursom umjetnika, što nam uvelike pomaže da im „uđemo pod kožu".

Ako komparativno formalno-stilski promotrimo ova dva opusa, već u samom početku možemo zamijetiti sličnosti u kretanju iz impresionističkoga likovnoga izraza prema psihološko-ekspresionističkom interesu u portretima. Mišini najraniji impresionistički početci, kada je slikao pod nesumnjivim Vidovićevim utjecajem (izgubljena slika *Suton* iz 1908. objavljena kao ilustracija u časopisu *Prosvjeta* 1909.), korespondira Dobrovićevim impresionističkim djelima poput *Mladića u belom odelu* iz 1911. Mišin likovni izraz razvijao se prema psihološkim istraživanjima u portretima obilježenima secesijskom stilizacijom te ekspresionističkom introspekcijom i uznemirenom duševnošću (*Portret J. Matošića*, 1919., sl. 4.; *Autoportret*, 1916., sl. 5.), a Dobrovićeva djela *Radnik* iz 1913. (sl. 6.) te *Glumac* (sl. 7.)[18] i *Autoportret* iz 1917. (sl. 8.) ne-

[16] Nada Beroš je istaknula da su dvije mamut-retrospektive održane u veljači 1990. okupljene oko stogodišnjice rođenja i istog autora-kritičara (I. Zidića) „nehotice ponudile komparativnu građu u markantnoj dionici međuratne umjetnosti u nas" (1990a: 6).

[17] Četvrtu jugoslavensku izložbu u Beogradu u svojim je člancima Miše promatrao kao vrijedan prinos kulturnom sjedinjenju južnih Slavena (1912a; 1912b; 1912c).

[18] „Na *Portretu glumca* još uvek su uočljivi odblesci ekspresionizma, pre svega u naglašenom položaju tela i upadljivoj mimici lica […] već na ovim ranim portretima Dobrović posebno naglašava ruke. Uvek u prvom planu kao kontrast licu" (Čupić 1999: 21).

Sl. 4. J. Miše, *Portret J. Matošića*, 1919.

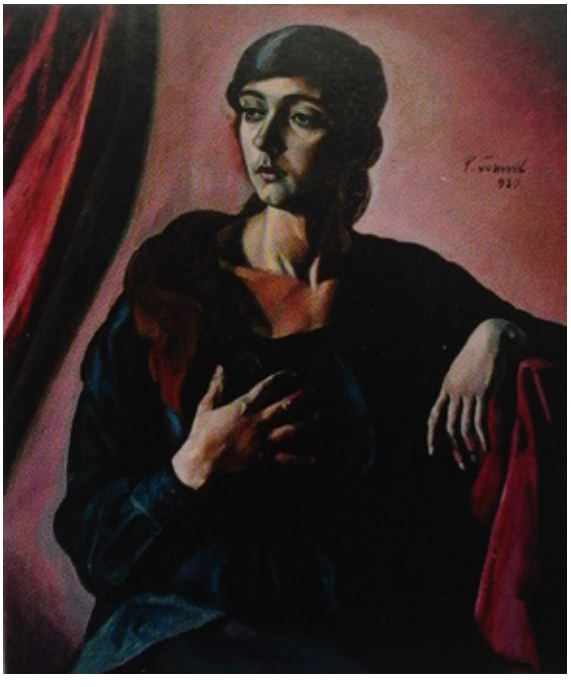
Sl. 5. J. Miše, *Autoportret*, 1916.

Sl. 6. P. Dobrović, *Radnik (Autoportret?)*, 1913.

Sl. 7. P. Dobrović, *Glumac*, 1917.

Sl. 8. P. Dobrović, *Autoportret*, 1917.

Sl. 9. J. Miše, *Đak (Matematičar)*, 1923.



Sl. 10. P. Dobrović, *Olga Hadži (Kreolka)*, 1920.

dvojbeno upućuju na isti psihološko-izražajni kontekst, osobito vidljiv u neudobnome položaju tijela u kadru, kao i u prodornome pogledu prikazanoga lika u promatrača. Uskoro u Mišin izraz prodiru sezanistički utjecaji, a ekspresionistički se transformiraju, primjerice u slici *Đak/ Matematičar* (1923., sl. 9.) koju vrijedi komparirati s Dobrovićevim portretom *Olga Hadži (Kreolka)* iz 1920. (sl. 10.). Sličnosti su vidljive u čvrstoj i masivnoj voluminoznosti, ali i neobičnim kolorističkim harmonijama te dramatičnom pozadinskom svjetlu iz neodređenoga izvora. Uskoro se Miše priklanja realističkim tendencijama, što nedvojbeno korespondira Dobrovićevu „monumentalnome stilu" koji je obilježio njegov opus prve polovine dvadesetih godina.

Ako navedemo umjetnike koji su odlučujuće formativno utjecali na ovu dvojicu umjetnika, poput Paula Cézannea i Vincenta Van Gogha, također ćemo zamijetiti nezaobilazne sličnosti. Iz pisama je vidljivo da se Miše divio nizozemskome majstoru i posjedovao njegove monografije: „Van Gogh je velik. Neka nutarnja neodoljiva snaga pokreće mu površinu. Jedan silnik s rukama djeteta i neviđenom spontanošću siplje poteze i mase i on je nepogrešiv u svom zanosu".[19] Dobrović je pak u kasnijemu razdoblju nazivan „van Goghovim discipulusom", štoviše Zidić ističe kako je Van Goghova „važnost u definiranju konačnoga Dobrovićeva stila ravna onoj koju je, u njegovoj mladosti, imao Cézanne" (1990a: 14).

Pri prvom odlasku u Pariz 1912.–1914. Dobrović je „općinjen konstruktivnom disciplinom i logikom Sezanovih slika" (Čupić 1999: 14), dok kod Miše do prihvaćanja Cézanneovih načela dolazi pri susretu s njegovim djelima u Beču 1919., da bi prilikom putovanja u Njemačku 1922. sustavno obilazio sve Cézanneove slike u privatnom vlasništvu, vođen popisom koji mu je sastavio Paul Cassirer.[20] Tom prilikom piše: „Cezanne je jedan suveren. Njegova natura morta nije ništa ozbiljnoga, pejzaž je bolji, ali autoportret je veoma jak. Nema tu razbacivanja, makanja, to je sve takovom ljubavi i koncentracijom dano. U njemu našao sam sebe. Moram da kažem, ja sam od Cezannea imao u sebi. Prišao sam mu ko najintimnijem prijatelju. Pomoći će on meni".[21] Na sličan način i Dobrović doživljava Cézannea: „Cezanne me opet odveo na pravi put i pokazao mi kojim pravcem treba da idem kad želim da postignem svoj cilj".[22] Miše čak ide toliko daleko da svojom slikom *Briškula* iz 1924. otvoreno parafrazira Cézanneove *Igrače karata*, deklarativno iskazujući svoj uzor. Među brojnim podudarnostima između Miše i Dobrovića svakako vrijedi spomenuti i divljenje Pierre-Augustu Renoiru: Dobrović u *Pariser Deutsche Zeitung* 1927. objavljuje gotovo himnički intoniran tekst o Renoireovoj umjetnosti,[23] dok je kao jedan od glavnih poticaja za nastanak Mišina kolorizma 1930-ih godina u likovnoj kritici i povijesti umjetnosti uz Cézannea sustavno istican Renoir,[24] a i sam Miše ga je nerijetko u intervjuima naglašavao kao važan poticaj svome slikarstvu.

---

[19] Pismo supruzi Anki, München 13. 1. 1922.

[20] „Znadeš da samog Cezannea imade po privatnim kućama jedno 65 stvari. Dok ja sve te kuće obiđem. Daće mi Cassires sve adrese. To ti je jedan posjednik umjetničkog salona (privatni). Kod njega su uvijek dobre izložbe". Pismo Anki, Berlin 6. 2. 1922.

[21] Dalje nastavlja: „Kazao mi je Babić, da najbolji Cezanne nalazi se u Berlinu. Kada sve vidim onda ću ti posebno o njemu dugo dugo pisati". Pismo Anki, München 13. 1. 1922.

[22] Pismo Petra Dobrovića supruzi Olgi Dobrović, Prag 10. 12. 1924. Citirano prema: Čupić 2003: 26.

[23] Dobrović, Petar. „Pedeset i dve Renoirove slike". *Pariser Deutsche Zeitung*, 1927. Prijevod u: Čupić 2003: 149–150.

[24] Gamulin je isticao kako je šteta „što se (kad je odlučio da 1929. i 1933. u Parizu ponovo sam sebe školuje) nije više priklonio Cézanneu negoli Renoiru" (1987: 137), dok je Zidić zamijetio kako je Miše posuđivao „načela konstrukcije od Cézannea, a kolorit od Renoira (s nizom interakcija)" (1990b: 13).

Nezaobilaznu analogiju između ovih dvaju opusa čini i paralelno bavljenje slikarstvom i likovnom kritikom, a usporedbom njihovih tekstova možemo zamijetiti i velike srodnosti između Mišine i Dobrovićeve estetike. Čitanjem ranih Dobrovićevih likovnih kritika pronalazimo dijelove koje je jednako tako mogao napisati i Miše zbog slično estetički zasnovanoga astilskog, vitalističkog i individualističkog shvaćanja umjetnosti: „Jedno je istina: nikad nisu škole stvarale umetnost nego duhovi koji se drže izvesnih principa koji izlaze iz njihove unutrašnjosti. Svi programi, sa svim svojim prikrivenim mislima, sa nacijonalizmom, sa internacijonalizmom, sa moralnim i nemoralnim svrhama, nestaće, i seme će ostati onih koji oličavaju jednu apsolutnu i veliku istinu misterije prirode".[25] Na sličan način Miše formulira svoja stajališta: ističe kako treba „pustiti život, da svim svojim manifestacijama struji unutarnjošću, i tako udešavati svoj stil" te istovremeno poriče vrijednost erudicije i stilskih grupiranja, držeći da se kriteriji trebaju podrediti individualnostima: „stajališta ne daju veličina, već veličine nameću stajališta" (Miše 1920: 44, 45).

Njihovu kasniju estetiku obilježila je predmetna jasnoća i mimetički pristup kao glavno oblikovno načelo, kod Dobrovića slikovito podcrtano anegdotom o papuči.[26] Tu oblikovnu doktrinu Miše naziva „direktni odnos s objektom", odnosno „objektivacija",[27] koja predstavlja njegov estetski credo i korespondira s realističkim slikarskim idiomom koji dominira njegovim likovnim izrazom nakon 1924. godine. Upravo zbog takvih stajališta i Miši i Dobroviću bilo je neprihvatljivo slikarstvo Emanuela Vidovića te se obojica obrušavaju na njegov opus s istim argumentom – izostankom predmetne jasnoće i nepotrebnom literarizacijom. Dobrović mu prigovara kako zamućenim bojama postiže lažnu melankoličnost i buržoasku dekadentnost te njegovo slikarstvo proglašava za „mehaničan rad, u kome veliku ulogu igra terpentinom okvašena krpica kojom ublažava akcente",[28] a Miše u Vidovićevim slikama, osim prljave boje, vidi samo „prašinaste naslage mraka, koji je nemilosrdno žderao boju po boju, predmet po predmet […] prvi neposušeni sloj apsorbirao je gornje naslage i s vremenom slika je tamnila i pretvarala se je u nečitljivu masu, koja je literatima sugerirala mistiku, a ustvari je to bila tehnička prljavost" (1929: 425).

MIŠE O DOBROVIĆU

U svjetlu upravo navedenih bliskosti u likovnome razvoju, estetičkim nazorima te realističkome i mimetičkom pristupu likovnome stvaralaštvu treba promatrati i Mišino oduševljenje Dobrovićevim djelom. Miše već 1924. godine izrazito afirmativno piše o Dobroviću izdvajajući ga kao pozitivan primjer slikarskoga razvoja i stvaralaštva: „Ni jedan od naših slikara ne razvija se tako organski kao on. Niko tako savesno ne produbljuje svoj materijal, niko tako savesno ne proučava od nas s naravi i ne vodi toliko računa o solidnoj konstrukciji sviju partija svoga dela uvlačeći se u svaki kutić slike, da je čisto i jasno dovede do prvotne koncepcije kao Dobrović

[25] Dobrović, Petar. „Slikarski pravci XIX i XX veka", *Dan*, 1919. Citirano prema: Čupić 2003: 133.

[26] „Nije hteo da završi neki akt sa papučom dok nije nabavio – papuču" (Protić 1990: 24).

[27] Slikar mora dati „pomoću slikarskih elemenata jednu specifičnu objektivaciju, nezavisnu od svakog direktnog sugeriranja temata" (Miše 1929: 425).

[28] Dobrović, Petar. „Izložba G. Emanuela Vidovića". *Srpski književni glasnik*, 1921. Citirano prema: Čupić 2003: 136–137.

[…] Velika je prednost kod Dobrovića da on toliko produbljuje svoj zanat, da doskora njegova koncepcija ne će trebati ništa da ustupa zanatu“ (Miše 1924: 163).

Mišina ushićenost Dobrovićevim djelom kulminira na izložbi Petra (i Nikole) Dobrovića, održanoj 1928. godine u Zagrebu, na kojoj su, osim ranijih djela, izloženi i *Ciklus sa Côte d'Azur* nastao 1927. godine[29] i *Dubrovački ciklus* iz 1928. godine.[30] Povodom te izložbe Miše piše izrazito afirmativan osvrt u kojem spominje tri Dobrovićeve slikarske faze: prvu klasičnu trodimenzionalnu, drugu parišku (prijelaz iz troimenzionalnog u dvodimenzionalno slikanje) i treću dvodimenzionalnu, koju čine djela iz oba prethodno spomenuta ciklusa. Radove iz *Ciklusa sa Côte d'Azur* naziva „rapidnim i strastvenim improvizacijama“ u kojima su „sjena i svjetlo rješavani otvorenim bojama“ te se divi Dobrovićevoj sposobnosti da „u sjenu stavlja boju, koja na istoj slici jednako otvorena sudjeluje u svjetlosti“. Iako u njegovu *Dubrovačkom ciklusu* zamjećuje „neobično mnogo kolorističke spontanosti“ ipak mu zamjera što grafički akcenti „za sada djeluju kao bizaran rafinman“ i „bizarne rukopisne arabeske“. Na kraju članka spominje pomutnju koju je ova izložba unijela na zagrebačku likovnu scenu, istodobno ističući vlastito divljenje likovnoj hrabrosti i spontanosti Dobrovićeva izraza: „Dobrovićeva izložba unijela je zabunu u zagrebačku likovnu sredinu. Slikari su u nedoumici, što da kažu o čovjeku, koji se danas tako vedro umije zanositi, i koji ima snage i kuraže, da započne iznova jedan posao, koji se smatrao pokopanim, i kako da se odrede prema slikaru, za koga slikarstvo nije dogma, nego jedno otvoreno pitanje, što ne znači dogmatičnu krustifikaciju, nego živo i slobodno gibanje. Svakako je činjenica, da je Dobroviću pošlo za rukom akcentuirati jednu od mogućnosti, s kojom bi mogla naša umjetnost da dobije svoj istinski raison d'être, a to za ovu izložbu znači mnogo“ (Miše 1928).

PRESUDNA ULOGA PETRA DOBROVIĆA U FORMIRANJU MIŠINA KOLORIZMA

Oduševljenje je bilo presnažno, a estetska shvaćanja i svjetonazor prebliski, pa već iste godine u Mišinoj stilistici i motivici dolazi do snažnoga zaokreta, gotovo paradigmatski najavljenoga djelom *Borovi u Supetru* (sl. 11.). Slika građena mrljama intenzivnih boja, na kojoj je prikazano samo nekoliko stabala, predstavlja iznimku u oblikovno-stilskom razdoblju dvadesetih, kada Mišinim izrazom dominira realističko tonsko trodimenzionalno oblikovanje, te svojom treperavom površinom, uznemirenim linijama i užarenim koloritom u potpunosti pripada četvrtome kolorističkome desetljeću Mišina opusa.

U kritici i povijesti umjetnosti u smislu objašnjenja pojave Mišina kolorizma često je ponavljana sintagma „Cézanneova konstrukcija i Renoirov kolorit“, no zamijetili smo i, doduše stidljivo, upozoravanje kritike na utjecaj slikarstva Petra Dobrovića na Mišino otvaranje prema boji. Babić već 1928. godine u Mišinim i Dobrovićevim mediteranskim pejzažima uočava istovjetnu tendenciju prema sve svjetlijoj i otvorenijoj paleti (1928: 565), a kasnije u svojoj knjizi

[29] Izložene su slike: *Južna bašta*, *Borovi i masline*, *Ulica*, *Breskve*, *Mrtva priroda*, *Gras de Cagnes*, *Kuće sa bregom*, *Portre u belom*, *Masline* i *Borovi. Petar Dobrović slikar, Nikola Dobrović arhitekt*, 1928.

[30] Izložene su slike: *Ribari*, *Majestral*, *Mrtva priroda sa kamenicama*, *Komad mesa*, *Borovi i masline*, *Kuće sa čempresima*, *Bele kuće u pejsažu*, *Dubrovačka riviera*, *Gružka luka*, *Pečenje i hleb* i *Interieur. Petar Dobrović slikar, Nikola Dobrović arhitekt*, 1928.

Sl. 11. J. Miše, *Borovi u Supetru*, 1928.

Sl. 12. P. Dobrović, *Maslinjak (Cagnes sur Mer)*, 1927.

Umjetnost kod Hrvata spominje kako su Dobrovićevi utjecaji na Mišino slikarstvo vidljivi u egzaltaciji boje (Babić 1943: 223). Na sličnu poveznicu upozorava i Hegedušić ističući kako se Miše preko Dobrovića orijentira prema Parizu (1931: 41), dok Tiljak drži da neka Mišina djela podsjećaju na Dobrovićeva (1932: 472). Gamulin spominje sličnosti predlažući usporedbu Mišine slike *Pučišća* iz 1923. godine s Dobrovićevim *Primorskim predjelom*[31] iz iste godine (1987: 97), a u povodu Mišine retrospektivne izložbe 1990. godine na taj je utjecaj podsjetila Nada Beroš (1990b: 19).

U Dobrovićevoj slici *Maslinjak (Cagnes sur Mer)* iz 1927. godine (sl. 12.) osim analogija, uočenih u koloritu, poput crveno-zeleno-plavih harmonija koje neobično podsjećaju na intenzivne akorde Mišinih supetarskih veduta iz 1928. godine, zamijetili smo i neobičnu sličnost u vizuri i kompoziciji s Mišinom slikom *Borovi u Supetru* iz 1928., ali i s kasnijim slikama s motivom maslina. U slici *Pejzaž*, također nastaloj 1927. godine, Dobrović različitim potezom tretira različite dijelove prikaza, a mekoći poteza u prikazu krošnji suprotstavlja snažne vertikale debla stabala i horizontale puteljka, čime pridonosti konstruktivnoj stabilnosti slike, što nas neobično podjeća na statičke elemente Mišinih djela iz 1930-ih. Njih Miše ističe likovnim

[31] Nismo uspjeli otkriti o kojoj je Dobrovićevoj slici riječ.

sredstvima, najčešće bojom, koja se izdvaja iz kolorističke usklađenosti ostatka slike, ili potezom koji se svojim karakterom (duljinom, usmjerenjem ili debljinom) također na neki način ističe unutar same slike, doprinoseći na taj način stabilnosti kompozicije (*Podne u Koločepu*, 1931., *U vrtu* i *Pejzaž* iz 1937.). Motivsku dispoziciju sličnu *Borovima u Supetru* uočavamo i u brojnim drugim Dobrovićevim slikama iz 1928., poput slika *Veliki maslinjak (Lopud*, sl. 13.), *Masline u vjetru* i *Borovi na Šunju*, no Miše ipak izbjegava prevlast moćnih tamnih kontura, koje su bile preradikalne za njegov likovni senzibilitet.

Sl. 13. P. Dobrović, *Veliki maslinjak (Lopud)*, 1928.

Vrijedi primijetiti kako se Miše uskoro nakon tog, po njegov stilski razvoj presudnoga susreta s Dobrovićevim slikama, prelazi iz trodimenzionalnoga tonskoga oblikovanja svjetlom i sjenom u dvodimenzionalno oblikovanje bojom, a osim stilskoga uočljiv je i tematski zaokret. Osim otvaranja nove tematike čistoga pejzaža s osobitom interesom za stabla borova i maslina, Miše počinje postavljati svoje portrete u pejzaž (*Mala otočanka*, 1935. i *Šoltanka*, 1937.) i intenzivnije se posvećuje tematici mrtvih priroda s motivima ribarsko-težačkih jelovnika (*Škarpina*, 1934.), za što su mu možda također poslužila kao poticaj neka Dobrovićeva djela (*Ženski portret /Olga/*, 1927.; *Riba /Škarpina/*, 1928.).

Svakako treba skrenuti pažnju na činjenicu kako je na slici *Borovi u Supetru* Mišin kolorizam u potpunosti formiran. Budući da iste godine nastaju djela koja su čvrsta, konstruktivna, ravnih ploha i građena trodimenzionalno svjetlom i sjenom, te kao takva, paradigmatska za 1920-e, zbunjuje istovremenost njegova već definiranoga kolorizma, koji zapravo predstavlja put kojim će on stilski krenuti tek kroz dvije do tri godine. Bez sumnje to držimo dokazom snažna i nagla utjecaja Dobrovićeve izložbe, zbog gotovo identičnoga motiva, uznapredovale snage i brzine poteza, gradnje oblika bojom, kao i čišće i intenzivnije boje u odnosu na Mišine ostale radove iz tih godina. Čak i tematski ta slika predstavlja naglu razdjelnicu prema čistome pejzažu, jer nikada prije sama priroda nije bila tema Mišine slike, a od tada sve je prisutniji čisti pejzaž s dominantnim motivom stabala borova i maslina. Riječ je o predrastičnoj promjeni likovne poetike da bi bila prirodna i spontana, što nedvosmisleno upućuje na konkretan poticaj koji je preusmjerio njegov likovni razvoj. Stoga sliku *Borovi u Supetru* držimo ostrašćenom reakcijom na Dobrovićevu izložbu 1928. godine, o kojoj se iznimno povoljno izrazio u prikazu. Taj članak gotovo da je presedan u korpusu Mišinih likovno-kritičkih tekstova, jer je pisan gotovo bez ikakve kritičke komponente, ne samo blagonaklono, što je epitet koji se još i može

pripisati nekim njegovim tekstovima, već s neskrivenim oduševljenjem. Gotovo ekstatičan ton upućuje na silnu uzbuđenost njegovim radovima, pa ovu sliku možemo smatrati ne samo dokazom Dobrovićeva utjecaja, nego čak i parafrazom Dobrovićevih pejzaža, čime nam Miše likovno obznanjuje Dobrovića kao važan poticaj u formiranju njegova kolorističkoga izraza 1930-ih godina. Kao što je ne tako daleke, ali likovno i stilski miljama udaljene 1924. godine, Miše slikom *Briškula* kao parafrazom Cézanneovih *Igrača karata* objavljuje svoj likovni uzor, najavivši i odredivši podrijetlo svome realističkome likovnome izrazu sredine 1920-ih, tako i sada 1928. godine parafrazirajući Dobrovićeve maslinike najavljuje kako svoj novi uzor, tako i promjenu stilske paradigme iz tonsko-realističke prema kolorističkoj.

Slično kao što se i sam oduševio Dobrovićevim slikama, Miše u njegovim djelima prepoznaje vitalistički ushit: „Emfatičan obrat u dvodimenzijonalno uvjetovan je jednom sasvim prirodnom reakcijom i znači za Dobrovića vraćanje k njegovom pravom temperamentu […] Oslobodilačka opojenost zanijela je majstora, a u toj opojenosti djeluju tu i tamo sasvim jasni utjecaji sa strane (Gogh, Matisse, Duffy, Friesz, Utrillo) […] Dobrović je uvijek imao jednu veliku vrlinu […] da nikada nije slikao s gotovim pogledom na stvari, već je uvijek puštao da prolaze preko njega svi likovni procesi, slušajući pri tome samo svoje vlastito uzbuđenje“ (Miše 1928: 143).

KOMPARATIVNO SAGLEDAVANJE KASNIJIH OPUSA MIŠE I DOBROVIĆA

Za stvaralaštvo 1930-ih godina može se reći da je paradigmatsko i za Mišin i za Dobrovićev opus, pa su djela upravo iz toga razdoblja zapravo percepirana kao karakteristična i od strane publike i od strane povjesničara umjetnosti. Njihovu umjetnost tada obilježava koloristički izraz, intenzivna boja i svjetlo te tematska okrenutost dalmatinskome pejzažu, koji predstavlja nepresušnu inspiraciju obojici slikara. Međutim, bitnu razliku između Mišina i Dobrovićeva pristupa dalmatinskome krajoliku čini širina vizure: dok Dobrović preferira reprezentativne, panoramske prizore bogate baštinom, poput Hvara i Dubrovnika, Miše inzistira na fragmentarnim uskim vizurama i intimnim poznatim kutcima, skrivenima od pogleda. Mišina su jedina inspiracija mala mjesta, najčešće otočka (Pučišća, Donje Čelo, Slano, Rogač na Šolti, kasnije Vrnik) i njihove zatvorene, netipične skučene vizure u kojima prepoznaje „onu drugu Dalmaciju“, škrtu, turobnu i samotnu. Petar Selem je to potkrijepio saznanjem da je Miše uništio vlastite slike Dubrovnika, što objašnjava pretpostavkom da mu je Dubrovnik bio previše reprezentativan, kao predstavnik „one prve Dalmacije, antike, renesanse i velikog podnevnog svjetla“ (1975: 19).

Njihova zaokupljenost čistom netaknutom prirodom može se tumačiti kao pokušaj stvaranja antimodernističkog protusvijeta. Antimodernizam definiramo kao tendenciju koja se javlja u književnosti i likovnoj umjetnosti druge polovine 19. i prve polovine 20. stoljeća, nastalu kao reakcija na negativne strane progresa i moderniteta, osobito na tehnička dostignuća te užurbanost i dehumaniziranost velegradova. Manifestira se izravno kroz odbojnost prema modernome dobu i njegovim popratnim pojavama te neizravno kroz oblikovanje protusvijeta – nepostojećih utopijskih prostora netaknutih modernom civilizacijom. Protusvjetovi su najčešće idealistička pastoralna, povijesna ili mitološka mjesta koje odlikuje harmonija i čista netaknuta priroda te izostanak tehničkih dostignuća. U likovnoj umjetnosti tematski protusvjetovi

najčešće su izraženi u morfološkim „protustilovima", koje možemo odrediti kao likovne izraze temeljene na mimetičkom pristupu, a riječ je najčešće o secesiji, plenerizmu, impresionizmu, raznim varijantama realizama i dr.[32]

Miše i Dobrović u svojim slikama grade svijet vruće i osunčane Dalmacije. Sustavnim izbjegavanjem tehničkih postignuća suvremene civilizacije, slikaju uglavnom netaknutu prirodu, u kojoj ponekad nalazimo tradicionalne stare kuće, barke i tipične rekvizite, ali bez oznake vremena. Tako iz prirode izdvajajući prizore koji kao da su zaleđeni u nekom neodređenom (prošlom) vremenu, te su isto tako mogli izgledati i prije nekoliko stoljeća, u njima pronalaze vlastiti antimodernistički protusvijet.

Unatoč utopijskom pristupu pejzažu, Miše i Dobrović socijalnom komponentom u svojim djelima spremno reagiraju na bitna socijalno-politička pitanja vremena u kontekstu „sukoba na ljevici". Iako je Krleža isticao kako je Dobroviću bilo kakva tendencioznost nespojiva s umjetničkim stvaralaštvom,[33] noviji autori ipak uočavaju „socijalnu simpatiju" (Protić 1974: 22), dok Simona Čupić Dobrovića svrstava u poziciju svjetonazorski blisku Udruženju umjetnika Zemlja, navodeći niz argumenata: njegov rani politički angažman, izuzetno visoko mišljenje o Honoréu Daumieru, sliku *Redakcija časopisa Danas*, druženje s Hegedušićem povodom otvorenja izložbe Zemlje u Beogradu 1935., predviđeno sudjelovanje *Radničke slikarske škole Petra Dobrovića* na neodržanoj zabranjenoj izložbi Udruženja umjetnika Zemlja 1935. u Zagrebu, aktivnu prepisku između Dobrovića i Hegedušića te izlaganje s Grupom naprednih hrvatskih slikara u Pragu 1937. (Čupić 2005: 11–12). Tome u prilog idu i Dobrovićeve riječi: „Jer nemoguće je više u bedi u večnom strahu pred sutrašnjim danom slikati maslinjake i plavo more. To me više ne zadovoljava",[34] ali i slike – ne samo djela u kojima eksplicitno iznosi socijalnu kritiku (*Dvorski ceremonijal*, *Vješala*, *Karijatide* i *Uperene puške*, 1933., ciklus slika iz klaonice, 1935.), već i djela u kojima je implicitno prisutna empatija prema ugroženijim slojevima društva (*Portret Pralje Suzane*, 1931., sl. 14., *Barkareol*, 1938., *Stari Bepo*, 1940).

Zanimljivo da je upravo Krleža koji je Dobroviću odricao svaku mogućnost bavljenja socijalnim, među prvima zamijetio u Miše latentno prisutnu socijalnu notu ističući kako u svojim djelima prikazuje „bijedu dalmatinskih ribarskih stolova" i „siromaštvo našeg sunčanog juga, što ga svi Baedeckeri opisuju kao Arkadiju" (1931: 178–179). Već sljedeće godine Miše, kao pripadnik građanski orijentirane Grupe trojice (Miše, Vladimir Becić i Ljubo Babić) u intervjuu ističe: „Dalmatinski pejzaž nisam nikad gledao onim očima i osjećajem kao neku zemlju sunca, obilja, veselja, punu bogatih darova prirode, nego ga gledam kao jedan jadni, gladni kraj" (Petris 1932: 346). To se odrazilo i u njegovim slikama: kroz sve tematske slojeve Mišina opusa provlači se nereprezentativna i siromašna slika Dalmacije, predstavljena kroz tužna i ispaćena lica djece s margine društva (*Siroče*, 1929.), prikaze starica pri radu (*Stara dvorkinja*, 1931., sl. 15.), fragmentarne skučene pejzaže u kojima gotovo da nikad nema mora (*Selo – U Slanome*,

[32] Više o književnom antimodernizmu u: Kravar 2003. i 2005. Više o likovnome antimodernizmu u: Šeparović, Dulibić 2013.

[33] „Izgarajući politički veoma strastveno još od madžarskih dana […] razvijajući se od šestoga januara sve više i sve odlučnije lijevo, za politički tendenciozno slikarstvo nije pokazivao nikakvog intenzivnijeg razumijevanja: Georga Grosza smatrao je publicistikom, a spram napora Zemljaša, na našem vlastitom terenu, bio je indiferentan", a „sve teorijske tekstove o političkoj propagandi u likovnim oblastima smatrao je apstraktnim i likovno neostvarljivim težnjama" (Krleža 1954: X–XI).

[34] Pismo Olgi, Prag 12. 2. 1932. Citirano prema: Čupić 2003: 84.

Sl. 14. P. Dobrović, *Portret pralje Suzane*, 1931.

1931.) te siromašne stolove i na njima škrte jelovnike, u kojima se zrcali težak život (*Karfiol* iz 1932.).

Upravo ta socijalna osjetljivost u opusima Miše i Dobrovića, koji primarno pripadaju građanskoj likovnoj orijentaciji sagrađenoj na temeljima francuskoga kolorizma, upućuje na estetsko-ideološku poziciju blisku Krleži. Zauzimanjem za pomirivanje socijalne tendencije i individualnosti[35] te odbijanjem programatičnosti u umjetnosti,[36] Miroslav Krleža u to je vrijeme odigrao značajnu kohezijsku ulogu u prevladavanju latentnog sukoba između Grupe trojice i Udruženja umjetnika Zemlja (Zidić 1971: 42).

Mišin i Dobrovićev paralelizam izraza i interesa opstaje do samoga kraja. Naime, oko 1940. zatvaraju se u intimni svijet, pa se kod obojice može govoriti o „lirskim interpretacijama sveta koje se pojavljuju kao kontrast stvarnosti. Kolektivni hedonizam smenila je vešto dočarana ljudska intima“ (Čupić 2003: 107). Zanimljivo da nakon socijalne empatije 1930-ih, u razdoblju 2. svjetskog rata i ratnih razaranja njihovu pažnju zaokupljaju intimna i sigurna pribježišta, potpuno očišćena od bilo kakve naznake ratne stvarnosti. Budući da je obojici uslijed rata onemogućen odlazak u Dalmaciju, čime gube vezu sa svojim primarnim izvorom nadahnuća, sada se okreću intimističkim portretima u interijeru i to uglavnom članova uže obitelji, sina i žene. Rat je prevelika trauma i oni se zatvaraju u sigurni intimni svijet te eskapistički bježe od svakodnevice straha i rata, oblikujući sasvim novu varijantu antimodernizma.

Uslijed pozitivističkoga pristupa vjernosti objektu i prevlasti dogme „objektivizacije“ Miše i Dobrović protive se apstraktnoj umjetnosti. Dobrović o apstrakciji piše: „Same apstrakcije,

[35] Petar Prelog ističe kako je u „Krležinim oblikovanim estetskim stavovima […] upravo individualizam […] najvažnija odrednica svakog umjetničkog doživljaja“ dodajući kako „afirmacija Račića, Kraljevića i Becića značit će i jasno zalaganje za individualizam“ (2006: 136, 137).

[36] „Mnogo ruskih savremenih slikara slikalo je tendenciozno slikarski motiv ‘besprizorne’ djece, a Velasquezovi ili Murillovi dječaci daleko su bili od svake tendencije u savremenom ruskom smislu, i ta remekdjela, naslikana trista godina ranije, bez programa, programatskije i tendencioznije od najtendencioznijeg savremenog slikarskog eksperimenta, još i danas stoje kao nenadmašeni dokumenti vremena“ (Krleža 1936: 74).

intelektualne kombinacije i poigravanje geometrijskim formama. Intelektualne kombinacije vode do subjektivnih simbola. Koji od šezdeset osam 'izama' ovaj treba da bude, teško je odrediti, a nije ni važno".[37] Ostaje neodgovoreno pitanje kako bi se i u kojem smjeru razvijao Dobrovićev opus da je poživio i bi li se približio apstrakciji, kao što se to dogodilo Miši koji 1950-ih na pojavu apstrakcije reagira prilično uznemireno: „Parola je: osloboditi se pošto poto od predmeta! A zašto bih se oslobodio od predmeta, kad on pruža mnoge mogućnosti mojoj mašti i kad mu dugujem prisnost sa životom?" (Miše 1956: 43). Ide toliko daleko da apstrakciju naziva „epidemijom": „Gledao sam bijenale u Veneciji pred dvije godine i gledao sam ga i ove godine. Ni jedna zemlja nije ostala pošteđena od te epidemije apstrakcije, ni mala ni velika, ni primitivna ni civilizirana, osim što su Rusi ostali na slikarstvu iz prošlog stoljeća. Sve odreda od paviljona do paviljona bez iznimke pliva u njoj. I to ste morali gledati u gradu Tiziana, Tintoretta, Veronesea, Giorgionea, u tom najslikarskijem gradu svijeta" (V. M. 1960). Iako je apstrakciju toliko osporavao, tijekom prve polovine 1950-ih godina Miše se našao na tragu strukturalnoga pejzaža i jedne varijante lirske apstrakcije (*Put u kamenolom*, 1954.) intuitivno osjećajući puls vremena, no uskoro odustaje od te paradigme držeći se „sigurnih obala" figuracije.

Sl. 15. J. Miše, *Stara dvorkinja*, 1931.

Naposljetku, upravo je ta dogma „objektivacije" odredila i Mišinu percepciju kasnijeg Dobrovićeva stvaralaštva, koja se, unatoč njihovoj neospornoj likovnoj i svjetonazorskoj bliskosti, bitno izmijenila. Tome je vjerojatno pridonijela Mišina društvena afirmacija te veće stvaralačko i estetsko samopouzdanje, ali i sve snažnija „objektivistička" doktrina zbog koje kao da je izgubio razumijevanje za Dobrovićevu kolorističku slobodu. U svojim neobjavljenim spisima, sačuvanima u rukopisu u obiteljskoj ostavštini, napisanima krajem 1930-ih ili početkom 1940-ih[38] optužuje Dobrovića za dekorativnost i forsiranje izraza: „Njegov je motiv tematski šematičan i on uzima dalmatinski motiv iz razloga što mu on daje mogućnost da mu paleta

[37] Dobrović, Petar. „Kroz likovne galerije". *Pariser Deutsche Zeitung*, 1927. Citirano prema prijevodu u: Čupić 2003: 152.

[38] Iz konteksta se može zaključiti kako su ovi tekstovi nastali negdje pred kraj Dobrovićeva života.

brbljavo glasno divlja. Mnoštvo je rekvizita u tim našim marinama i one su vrlo podatne za koloristička izdovoljavanja. Jer čudno je to što mu se dešava kod pejzaža, toga nema kod figura. Figure su u osnovi kolorirani crteži. Tu kolorizma nema, tu je sama tonalnost. Dakle dalmatinski mu je pejzaž shodan za nevezane kolorističke ekstemporacije, koje su već u današnjem slikarstvu isprobane […] Njegova grubost prividno ga spašava od banalnosti, ali to je jedan defekat, koji se ne smije miješati sa elementarnom silovitošću neobuzdane sirove snage […] Revolta nema, ali je revolt talentirano maskiran – i serviran je tako dekorativno da se o njemu mora diskutirati".

* * *

Na temelju brojnih podudarosti i preklapanja koja su proizašla iz komparacije ovih dvaju opusa, držimo da se nameće zaključak kako su slični socijalno-politički uvjeti stvorili plodno tlo za razvoj sličnih likovnih pojava, ali i da je komunikacija između hrvatske i srpske likovne scene bila izuzetno snažna i plodna. Miše i Dobrović, kao dva paradigmatska primjera likovnosti hrvatskoga i srpskoga kulturnoga ozračja zapravo su pravi pokazatelji vremena te zajedničkih i paralelnih težnji ovih dviju sredina,[39] koje su težile međusobnoj suradnji, a iz koje su pak proizašli brojni plodni i konstruktivni rezultati. U ovom se radu dijalogom jezika slike i teksta dvojice umjetnika, između ostaloga nastojalo ukazati i na neraskidive veze hrvatske i srpske likovne scene koje se u onodobnome jugoslavenskome kontekstu mogu i moraju promatrati integralno, kroz prožimanja te međusobne utjecaje i relacije. Razumijevanje širega, tada nedjeljivog jugoslavenskog konteksta pridonosi boljem razumijevanju pojava unutar nacionalnih umjetnosti te upućuje na neodrživost „kirurškoga reza" između hrvatske i srpske međuratne likovne umjetnosti.

CITIRANA LITERATURA

V. jugoslovenska umetnička izložba. Katalog izložbe. Beograd: II beogradska gimnazija, 1922.
XIII izložba Proljetnog salona. Katalog izložbe. Zagreb: Umjetnički paviljon, 1921.
Babić, Ljubo. „Pioniri našeg slikarstva." *Svijet* br. 26 (1928): 559–566.
Babić, Ljubo. *Umjetnost kod Hrvata*. Zagreb: Naklada A. Velzek, 1943.
Bartulović, Niko. *Od Revolucionarne Omladine do Orjune.* Split: Izdanja Direktoriuma Orjune, 1925.
Beroš, Nada. „Mjera i strast, retrospektivne izložbe Jerolima Miše i Petra Dobrovića." *15 dana* br. 1–2 (1990a): 6.
Beroš, Nada. „Canossa naše kritike." *Vjesnik* 16. 2. 1990b: 18–19.
Čupić, Simona. *Petar Dobrović – portreti*. Katalog izložbe. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1999.
Čupić, Simona. *Petar Dobrović.* Beograd: Prosveta, 2003.
Čupić, Simona. „Grupa naprednih hrvatskih slikara i Petar Dobrović iz Beograda, Prag 1937. godine." u: *Petar Dobrović u tridesetim*. Katalog izložbe. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2005, 11–16.
Delalle, Ivo. „Slikar Dobrović." *Novo doba* 24. 9. 1925: 3–4; 25. 9. 1925: 4.
Denegri, Ješa. *Petar Dobrović*. Katalog izložbe. Osijek: Galerija likovnih umjetnosti, 1985.

[39] „Petar Dobrović je pravi protagonista umjetničkih problematika razdoblja između dvaju svjetskih ratova: u tom vremenskom rasponu izgrađen je ne samo jedan pojedinačni opus, nego i opus u kojem se prelamaju mnoge okolnosti, mnoge dileme i odluke karakteristične za promjene u naravi slikarstva u jugoslavenskom kulturnom prostoru toga vremena" (Denegri 1985: 3). „Upravo zbog Mišine trajne uronjenosti u ambijent i duh vremena, njegovo djelo treba promatrati ne samo kao paradigmatski primjer likovne produkcije tzv. periferne sredine, već kao dio europskoga modernizma" (Šeparović 2016: 209).

Gamulin, Grgo. *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća*. Sv. 1. Zagreb: Naprijed, 1987.
Gamulin, Grgo. *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća*. Sv. 2. Zagreb: Naprijed, 1988.
Gorenčević, Iljko. „Die modernste ungarische Kunst." *Die Drau* br. 133 (1917): 2–5.
Gorenčević, Iljko. „Slikarstvo Petra Dobrovića." *Književni jug* br. 10–11 (1918): 456–466.
Hanžeković, Mato (M. Gabrijel). „Izložba Petra Dobrovića." *Danica* br. 138 (1934): 8.
Hegedušić, Krsto. „Likovni život Zagreba." *Književnik* br. 1 (1931): 40–41.
„Izložba J. Miše u Beogradu". *Novo doba* br. 294 (1939a): 7.
„Izložba J. Miše u Beogradu". *Novo doba* br. 296 (1939b): 7.
„Izložba J. Miše u Beogradu". *Novo doba* br. 305 (1939c): 7.
Jovanov, Jasna. „Izložbe *Grupe nezavisnih umjetnika* u Vojvodini od 1924. do 1925." *Peristil* br. 57 (2014): 221–228.
„Juče su u paviljonu 'Cvijete Zuzorić' otvorene dve izložbe dvojice hrvatskih i jednog slovenačkog umetnika." *Politika* 27. 11. 1939: 13.
Karaman, Antun. *Kolorizam dubrovačkog slikarskog kruga*. Zagreb: Art studio Azinović, 2007.
Kravar, Zoran. *Antimodernizam*. Zagreb: AGM, 2003.
Kravar, Zoran. *Svjetonazorski separei*. Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga, 2005.
Krenedić, Kazimir (K). „Izložba Petra i Nikole Dobrovića." *Novosti* 10. 6. 1928: 18.
Križanić, Pjer. „Dve slikarske izložbe." *Politika* br. 11318 (1939): 16.
Krleža, Miroslav. „Marginalije uz slike Petra Dobrovića." *Savremenik* br. 4 (1921): 193–205.
Krleža, Miroslav. „Jerolim Miše." *Hrvatska revija* br. 3 (1931): 178–179.
Krleža, Miroslav. „O tendenciji u umjetnosti." *Naš kalendar* (1936): 72–75.
Krleža, Miroslav. *Petar Dobrović*. Zagreb: Zora, 1954.
Lunaček, Vladimir. „XIII. izložba Proljetnog salona." *Obzor* br. 339 (1921): 1.
Maleković, Vladimir. „Dobrović i Zagreb." *Vjesnik* 3. 3. 1982: 10.
Miše, Jerolim. „Četvrta jugoslovenska izložba." *Zvezda* br. 11 (1912a): 700–702; br. 12 (1912a): 757–765.
Miše, Jerolim. „Četvrta jugoslavenska umjetnička izložba u Beogradu." *Sloboda* br. 57 (1912b): 7–8.
Miše, Jerolim. „Četvrta jugoslovenska izložba." *Pijemont* br. 137 (1912c): 1–2.
Miše, Jerolim. „Povodom jedne izložbe." *Jugoslavenska obnova–njiva* br. 3 (1920): 43–46.
Miše, Jerolim. „Naša likovna umetnost." *Književna republika* br. 4 (1924): 158–164.
Miše, Jerolim (Rome). „Izložba Petra i Nikole Dobrovića." *Književnik* br. 4 (1928): 143–144.
Miše, Jerolim (Rome). „Jubilarna izložba Emanuela Vidovića." *Književnik* br. 11 (1929): 425–426.
Miše, Jerolim. „Povodom svoje retrospektivne izložbe." *Bulletin Instituta za likovne umjetnosti JAZU* br. 9–10 (1956): 43–44.
Petar Dobrović slikar, Nikola Dobrović arhitekt. Katalog izložbe. Zagreb: Umjetnički paviljon, 1928.
Petris, Hijacint (H. P.). „Razgovor s „Grupom trojice." *15 dana* br. 23 (1932): 345–347.
Petrović, J. „Prva kolektivna izložba g. Jerolima Miše." *Napred* br. 29 (1939): 8.
Popović, Sava. „Jerolim Miše." *Narodna odbrana* br. 4 (1940): 63.
Prelog, Petar. *Slikarstvo Udruženja umjetnika Zemlja i nacionalni likovni izraz*, doktorska disertacija. Zagreb: Filozofski fakultet, 2006.
Prelog, Petar. *Proljetni salon*. Katalog izložbe. Zagreb: Umjetnički paviljon, 2007.
Protić, Miodrag B. *Petar Dobrović 1890–1942*. Katalog izložbe. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1974.
Protić, Miodrag B. *Petar Dobrović između stvarnosti i utopije*. u: *Petar Dobrović (1890–1990)*. Katalog retrospektivne izložbe. Zagreb: Muzejski prostor, 1990, 23–26.
Reberski, Ivanka. *Realizmi dvadesetih godina u hrvatskom slikarstvu*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 1997.
Selem, Petar. „Jerolim Miše u zavičaju." *Odjek* 15. 11. 1975: 19–20.
Šeparović, Ana, Frano Dulibić. „Nekoliko primjera antimodernizma u hrvatskoj likovnoj umjetnosti." *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* br. 37 (2013): 199–210.
Šeparović, Ana. *Jerolim Miše. Između slike i riječi*. Zagreb: Plejada; Skaner studio, 2016.
Tiljak, Đuro. „Izložba Pechsteina, Babića, Becića i Miše." *Književnik* br. 13 (1932): 471–472.
Vitezica, Vinko. „Tri umetničke izložbe u paviljonu Cvete Zuzorić." *Vreme* 30. 11. 1939: 7.
V. M. „Uzbuđenje povratka." *Slobodna Dalmacija* 17. 12. 1960: 3.
Zidić, Igor. „Slikari čistog oka, neke težnje u hrvatskom slikarstvu četvrtog desetljeća." u: *Četvrta decenija, ekspresionizam boje, poetski realizam*. Katalog izložbe. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1971, 37–51.

Zidić, Igor. „Krležin Dobrović.“ u: *Petar Dobrović (1890–1990)*. Katalog retrospektivne izložbe. Zagreb: Muzejski prostor, 1990a, 11–14.
Zidić, Igor. *Jerolim Miše*. Katalog retrospektivne izložbe. Zagreb: Umjetnički paviljon, 1990b.

IZVORI ZA ILUSTRACIJE:

Sl. 1. Dobrovićeva dopisnica Miši s Lopuda, 1928. ili 1929., ostavština Jerolima Miše
Sl. 2. Dobrovićeva razglednica Miši iz Pariza, vjerojatno 1927., ostavština Jerolima Miše
Sl. 3. J. Miše: *Petar Dobrović*, crtež objavljen u: *Novosti* 10. 6. 1928., str. 18.
Sl. 4. J. Miše: *Portret J. Matošića*, 1919., Galerija umjetnina u Splitu
Sl. 5. J. Miše: *Autoportret*, 1916., privatno vlasništvo, iz: Igor Zidić: Jerolim Miše, katalog, Rovinj 2008, str. 5.
Sl. 6. P. Dobrović: *Radnik (Autoportret?)*, 1913., Moderna galerija u Zagrebu, foto: Goran Vranić
Sl. 7. P. Dobrović: *Glumac*, 1917., Moderna galerija u Zagrebu, foto: Goran Vranić
Sl. 8. P. Dobrović: *Autoportret*, 1917., Narodni muzej u Beogradu, iz: Simona Čupić: Petar Dobrović, portreti, Beograd 1999, str. 20.
Sl. 9. J. Miše: *Đak (Matematičar)*, 1923., Galerija umjetnina u Splitu
Sl. 10. P. Dobrović: *Olga Hadži (Kreolka)*, 1920., Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, iz: Strast i bunt, ekspresionizam u Hrvatskoj, katalog izložbe, Zagreb 2011., str. 111.
Sl. 11. J. Miše: *Borovi u Supetru*, 1928., Muzej grada Beograda, iz: Enciklopedija hrvatske umjetnosti, sv. 1., Zagreb, 1995., str. 583.
Sl. 12. P. Dobrović: *Maslinjak (Cagnes sur Mer)*, 1927., Galerija Petra Dobrovića u Beogradu, iz: Žana Gvozdenović: Pejzaži Petra Dobrovića, katalog izložbe, Beograd, 2012., str. 43.
Sl. 13. P. Dobrović: *Veliki maslinjak (Lopud)*, 1928., Galerija Petra Dobrovića u Beogradu, iz: Žana Gvozdenović: Pejzaži Petra Dobrovića, katalog izložbe, Beograd, 2012., str. 45.
Sl. 14. P. Dobrović: *Portret pralje Suzane*, 1931., Moderna galerija u Zagrebu, foto: Goran Vranić
Sl. 15. J. Miše: *Stara dvorkinja*, 1931., privatno vlasništvo, iz: Igor Zidić: Jerolim Miše, katalog, Rovinj 2008., str. 22.

Ana Šeparović

MIŠE IN RELATION TO DOBROVIĆ: THE ROLE OF PETAR DOBROVIĆ IN ESTABLISHING THE COLORISTIC EXPRESSION OF JEROLIM MIŠE

Summary

This paper will propose a theory of the decisive influence of Petar Dobrović on the formation of the colouristic phase of Jerolim Miše, which was dominant in his expression during the 1930s. In order to better explain the context and argue aesthetic aspects of this influence, this paper will briefly introduce Miše's works, art-critic postulates, and education and working life, with particular emphasis on his presence on the Serbian art scene. Also, the importance and role of Dobrović's painting in Croatian art will be recapitulated. A comparative consideration will be given to Miše's and Dobrović's work, from the aspects of both painting and art-critics, and a perceived similarities will undoubtedly refer to the logic and justification of mutual communications and influences.

At the very beginning of their activities some similarities can be observed regarding the transition from impressionistic artistic expression toward psychological and expressionistic research in portraits. Also, the main formative influences of Vincent Van Gogh and Paul Cézanne on both opuses should not be ignored. By comparing their texts in the field of art criticism a great similarity between Miše's and Dobrović's aesthetics can be perceived: apart from admiration for Cézanne and Renoir, a common aesthetic, stylistic, vitalistic and individualistic perception of art is evident, along with similar views on individual artists, such as Emanuel Vidović. Dobrović, just like Miše, opposes abstraction in art, always advocating mimesis and subject clarity as the main design principles in fine arts.

As a prominent and extremely strict art critic, Miše shows admiration for artistic courage and spontaneity of expression in his review of Dobrović's exhibition held in 1928 in Zagreb. That same year, Miše painted his picture *Borovi u Supetru* (*Pines in Supetar*), which not only reveals the impact of Dobrović, but it acts almost like a paraphrase of Dobrović's painting *Maslinjak* (*Oliveyard*) from 1927. In that way, Miše artistically discovers Dobrović as a powerful stimulus to the formation of his coloristic expression in the 1930s. Since then, Miše fundamentally changes his Cézannean coloristic idiom of pure color and strong light. Based on Miše's thematic shift toward pure nature, Dobrović's influence can be considered also at the motif level. Further in the text, later works of Miše and Dobrović are considered from the perspective of antimodernism, as well as in the light of current social problems. There is, also, a need to examine the Croatian and Serbian art through mutual relations, influences and permeations.

Уредништво је рад примило 10. V 2015. и одобрило га за штампу 2. II 2016.

UDC 75.071.1:929(497.6)"1939"

ДРАГАН Д. ЧИХОРИЋ
Универзитет у Источном Сарајеву, Академија ликовних умјетности у Требињу*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

Млада београдска критика и Изложба групе сликара из Босне (1939)

САЖЕТАК: Београдска Изложба групе сликара из Босне (фебруар 1939) проузроковала је жестоку реакцију припадника младе београдске критике (Васић, Поповић, Крижанић, Мићић). Дела Петровића, Тодоровић, Мујезиновића и Озма нису прихваћена као нераздвојни део локалног разумевања ликовне модерности. Трагајући за параметрима новог хуманизма, тематски уоквиреног портретним жанром, београдски критичари нагласили су одлучујућу вредност француског ликовног модела. За разлику од њега, гости из Босне припадали су једном другачијем примеру, експресионистичком и наизглед германском по свом пореклу. Наведена чињеница детектовала је дубоку поделу у ткиву југословенске модернистичке уметности, при чему је избор ликовне лексике остајао под ингеренцијом сваког од појединачних центара.
КЉУЧНЕ РЕЧИ: изложба, Босна, критика, портрет, француско сликарство, мотив.

Уколико прихватимо тезу Владимира Розића, и у критичарским написима Павла Васића, Ђорђа Поповића, Пјера Крижанића и Загорке Мићић препознамо довољно идејног заједништва, онда је управо Изложба групе уметника из Босне (сл. 1) (Београд; Павиљон „Цвијета Зузорић"; фебруар 1939) послужила попут позадинског платна на којем су пројектоване њихове основне тенденције (Rozić 1983: 247–253). Пласирана на страницама *Уметничког прегледа*, *Политике*, *Правде* и *Времена*, наведена критика вредносно је израстала из сложеног друштвеног контекста друге половине тридесетих година двадесетог века (Đokić 2010: 171–338). Полемишући са већ готово академизованом рутином београдског уметничког тренутка, инсистирали су на тематском преуређењу којим би у епицентар уметничког интересовања били доведени мотиви најшире схваћене животне стварности. Уместо мртвих природа, портрет, као иконографски исечак и метонимијска најава широке интересне зоне другачије конципиране модерности. „Не сумњамо у то да уметници на првом месту стварају по своме унутрашњем нагону и осећању. Али кад говоримо о месту уметничког дела не умањујемо му вредност, већ признајемо да уметничко дело треба и мора да има своје место у животу човека. Тако и слике."

* dragancihoric@gmail.com

Сл. 1. Мица Тодоровић, *Конобар* (1938–39), Умјетничка галерија БиХ, Сарајево

(Миђић 1938: 12). Како је то у локалној ликовној пракси требало да изгледа показао је пример актуелне поетике Мила Милуновића: „Велика композиција 'Погреб из Црне Горе', једно од најзанимљивијих платна, јасно показује како наш уметник кад се лати наше стварности постаје личнији" (1938: 12). Таквом полазном претпоставком млади критичари указивали су у смеру једног другачије мишљеног хуманизма. Да би та различитост, аутохтона у односу на рецентне политичке манифестације, добила на догматској чврстини, било је неопходно целокупну критичарску конструкцију учврстити у стабилном темељу – француском ликовном примеру. Тако је локално тумачена генеричка нит француске ликовне парадигме стајала попут увек присутног ауторитативног коректива. Избор је пао на хуманизам животно пријемчивих мотива и формалну прецизност дела, чинећи идејни оквир у који су актуелни репрезенти београдског модернистичког израза савршено пристајали (и то у стилском распону од Добровића и Аралице, па све до Челебоновића и Табаковића). Загорка Миђић, поводом изложбе *Дванаесторице*, прецизирала је да су у питању „уметници који су се изванредно уживели у сликарски начин изражавања француског сликарства, префињеног и сигурног уметничког укуса." (1938: 12). Постављена на осетљивом пресеку две осовине, животне и ликовне, слика је снагом унутрашње апсорпције морала да реализује вредносни поредак одабраног егзистенцијалног исечка. Како је то из визуре београдских критичара изгледало представљено је аналитички прецизно студијом Павла Васића, *Живот и сликарство* (1938: 291–297). Трагајући за иницијалним темељима савремено разумеване слике, Васић је у сврху испомоћи и лексичког прочишћења ангажовао примере ликовног наслеђа управо неподударног са формалним капацитетима модернистичке ликовности. Издвојени су примерци класичног холандског сликарства, усаглашени и целовито интегрисани са постојећим ткивом заједнице. Процват тамошње уметности није наступио као последица некаквог повишеног естетског импулса. Морални кодови холандског друштва оцртали су поље његове

компетенције. „Јер деца, жене у ентеријерима заузете домаћим пословима, краве што мирно пасу по полдерима, барке што једре каналима, куће, синагоге, тај дух спокојства, све почива на сигурности и слободи, истрајном и херојском напору оружаних грађана… У тој малој протестантској земљи, грађани су носиоци државне идеје, поретка и снаге.“ (Васић 1938: 295). Био је то посебан предуслов, онај неопходни социјални фундамент на који је неизбежно постављана ликовна антропологија тренутка. На тај начин, посредством одабраних примера из прошлости, млада београдска критика мекано је увезивала стварност са уметношћу, остајући трајно захваћена метаидејом грађанског друштва као непроблематичног историјског ентитета (Moretti 2014: 67–100). Суштински конзервативан, наведени светоназор показивао је снажан дефанзивни потенцијал у тренуцима суочења са примерима другачије социокултурне праксе.

„Изложба групе сликара из Босне не доноси ништа ново ни нарочито занимљиво.“ (Васић 1939: 60). Они нису били део механизма којим је ликовни поступак сврховито и прецизно прочишћаван. Долазили су изван дискурса, и локално исписана матрица београдског ликовног модернизма није била у стању да нађе неопходне доказе подударања са њиховим уметничким понашањем. Ништа није указивало на краткотрајни неспоразум. Васић је већ раније показао доктринарну одсечност. „Неки сликари, додуше, труде се да прикажу живот у његовим сложеним појавама.“ (Васић 1938: 291). Али, њихов поступак оптерећен је ванликовном намером, и оштећен идеологизованом предрасудом употребљене ликовне лексике. „Они посматрају природу кроз стил Брухела Старог, Георга Гроса или Ота Дикса, творца ‘нове стварности’, и у тим одређеним границама не могу да дођу до ширег замаха у тумачењу природе и живота.“ (Васић 1938: 291). Све се догађало и довршавало „ван сликарства“. Дефицит једног другачијег друштвеног стања, германског, ликовно незрелог и политички коруптивног, наизглед је срастао са ликовним језиком неколицине босанских уметника, и реакција је била неминовна. Роман Петровић нашао се у средишту анализе, показујући на властитом примеру унутрашње нијансе у карактерним профилима појединачних представника младе београдске критике. Павле Васић и Ђорђе Поповић пажњу су усмерили ка стилском оквиру унутар кога је развијена Петровићева изложбена целина. Било је то непријатно суочење са нечим импортованим, нечим што није непроблематично комуницирало са органичким залеђем савремене српске уметности. „Са свим оним у чему је експресионизам стран, сасвим стран нашем схватању сликарства, сликарства које захтева потпуно задовољење сликарских елемената подједнако као и оних других унесених, илустративних, приповедачких или тематских, тако да је и сликарство Романа Петровића нама страно и зато га не можемо процењивати са нашег гледишта него са оног става који је он некада прихватио.“ (Поповић 1939: н.п.). Петровићев експресионизам, оличен пре свега у дисциплинарној некоректности, наговештавао је цело поље комплексних релација. Пошто су у претходним написима култивисану употребу боје означили као основни функционални елемент савременог тонског сликарства француске провенијенције, Васић и Поповић са изразитим анимозитетом коментарисали су фактурну вредност Петровићевих радова. „Боја је постала прљава и сива, цртеж је и у деформацији прекорачио све границе дозвољеног.“ (Васић 1939: 60). „Она је код њега прљава, стављена без осећања. Он боју не воли.“ (Поповић 1939: н.п.). Обе констатације сведочиле су о ширем ракурсу београдских ликовних кри-

тичара, који није остајао затворен облашћу строге дисциплинарне дедукције, него је у властити дискурс повлачио и проблематично питање контекста. Експресионизам није припадао редуктивној логици локалне модернистичке слике, а неприхватљивост је проистицала из чињенице његовог наизглед германског порекла, које га је у имагинацији локалних критичара широко отварало екстремним идеолошким уписивањима. Експресионистичка слика постојала је као део функционалне литературе, део социјално пројективног наратива, остављена без неопходне свести о властитом пореклу и радним пропозицијама. Пјер Крижанић, *Политикин* критичар, следио је наведену трасу, препознајући у Петровићевим експонатима доказ поетичке стагнације. Онемогућен да легитимно суделује у процесу фактурне култивације, провинцијално скрајнут и удаљен од квалитативно задовољавајуће постпедагогије каквог развијеног уметничког центра, упутио се на своју руку у спекулативне манипулације материјалом и поступком. „Роман Петровић се изгледа помало спутао својом уметничком формулом. Преокупирао се и неким сасвим неважним техничким проблемима где долази до интересантних резултата, али без велике користи за саму уметност.“ (Крижанић 1939: 16). Без обзира на то да ли је експресионизам последично рефлектован колористичким онечишћењем или реклузивним фокусом на експерименталне могућности радног поступка, за београдске критичаре остао је страно тело и непожељна контрапарадигма.

Критичка изложба

Група сликара из Босне излаже у Београду

Прошле године излагали су сарајевски сликари у већој групи у просторијама. То је била успела и велика манифестација. Сада пута долазе само њих четворо. Поред тога што данас сликарске серије и утиске не виђу на страни, њих оволико паметне уметничке стваралац свој отежак. Не само да су ваши уметници управном сликали оно што виде и доживљују у свом крају, него и сам начин рада одише „босанском атмосфером“.

★

Највећи број платна на овој изложби припада Роману Петровићу, док су остали мо мањим гости. Стиче Романа Петровића су чисто ватрених доживљаја, на које обично нисмо навикли у савременом сликарству. Највише ма уља, много акварела и цртежа. На радовима Романа Петровића осећа се рутина или нара воје много рада. Има доста портрета и студија типова из Босне, као и већих композиција из живота тога краја. Изложена је поједа композиција Добој 1914. Ти је велико платно, на коме се са пуно патоса приказује жалосна историска догађај у Добоју — Ово композиција је постављена на основу

Данијел Озмо „Серри Сарајлија“

★

Поред Романа Петровића изложили су још сликари: Мевлудин Тодоровић, Исмет Мујезиновић и Данијел Озмо. То су три веома различите сликарске личности, не само по своме уметничком темпераменту, већ и по интересу за изјесне теме и начин приказивања. Мевлудин има свој лични дидактичан сликарски начин, који се може рећи да је потпуно у складности свеје сликарске изражајне средства. Типови Сарајева су углавном његова најомиљенија тема, и она их са уживањем приказује. Исмет Мујезиновић показује високо за фине сликарске ефекте у својим успелим акварелима. А њиме је још мало, али какав сјајан сликарски талент са тим могућности развоја.

Данијел Озмо је одличан графичар. Вештом техником неку само неколико сигурних и лаганих покрета рађени, већ су то изванредно погођени студије карактера. Аутопортрет, типови сарајевских Жидаја, портрет сликарске личности и поједине профил личности и показује у исто време да само познавање ствари и љубав сликара прска тешки. Ј. Петровић из „Босанских новина“ приказује још једном са жалосном смелом Озмо уже да рукује прво белом уметношћу.

★

Изложба Босанске групе сликара је на свакн начин занимљива. Треба да познајемо и да ово у оном контексту са свим културним центрима, осим земље, и тим талентованим уметницима отворимо шире путеве и могућности. М. З.

Муж убио жену која га је напустила и тешко ранио ташту

Осуђен је на 20 година робије

Пожаревац, 17 фебруара. — Полиско веће разматрало је злочин, који се догодио у Александровцу 16 новембра прошле године, нијом је приликом Жарко Гашић из Технолошког убио своју жену Преосланку и дајце ранио мајку Даринку.

Преосланка је тешко живела са Жарком, пошто је он занемарио кућу и зарадио у кућу задовољство. Плашећи се одговорности, она је у почетку тајила, а када је Жарко дошао у кућу и свеђу куму, иљаду упознају Мајку, Преосланка је напустила мужа и побегла мајки у Александровац.

Контролор дана Жарко је дошао под тешке у намери да врати Преосланку, Том приликом жену жена и тешке дошле је до свађе. Жарко је изваадио нож и ударио ташту, а затим убио жену.

Оптужени Жарко се бранио да је дело извршио у ралдвоје стању. Међутим, сведоци су потврдили да је још раније спрема своје жене. Суд га је осудио на двадесет година робије.

ШАХ

Првенство Југославије у шаху?

Шта је са турниром за првенство Југославије? Хоће ли Савез расписати турнир о чему тако да се да могућност извесним мајсторима да жановаше у њиховим одлагањем и отеговима? Или нас се врте вечно прорбуђу турнирне ватих ваљаре, а ниши мајсторима се пружа ретка прилика да играју на иностраним турнирима — у последњој години изузев Пирца, нарадности не познају у иностранству — а наши скоро плаћатаних бодмоћу залазни турнир.

Сада је дванаеста месеца расписано било турнир за првенство Југославије; водећи мајстори су га једнодушно отказали, мада ни је то довољна прилика где иначе могућности да играју, а они воле да играју и на на неке иностране турнире би се отуђивали одазвали. Истиш к Асаљам већ су заборавили када су последњи пут били позвани у иностранство на турнир и да. Видимо у тајност на домаће „турниште“, које је досада систематски занемарено. Да. Требало би да се ствоји ситуацијом на забрањеном такмичењу. И то је оправдано. Зато то ми се нагиба, за сада, једном могућности на Ошмајдрде, где су домаћа заступала наше домаће заслужнике. Ако неко да „заслужује“ себе то „заслужство“ и опета пути без конкуренције и такмичарске на турниру, онда то неће оправдано.

Небогаљно такмичење, нарочито у случају наших мајстора, пре је дала извесне доживљаје и слабости, него јачине. Интересантно је да су скоро читаве на турниру отказали поред водећих мајстора и неки млађи мајстори. Тај и Надељковић, незадовољни што на турнир нису позвани мајстори из иностранства.

Шаховски савез треба да расписе турнир на време, да се не би поново овог пропели случаји и да чекају да Савезу тражиле водећа група. А не једна група или Савеза.

У недељу, 19 фебруара, одржа се седмица шаховска Београдског шах клуба. Ова седмица је убедљиво седмо Б. ш. к. извојевао се 15 година постојања основала. У чему тај седмица Б. ш. к. много је учинио за развитак шаха у Београду, али не толико колико је требало да учини. Рад му се углавном огледао на Београд. Са тиграшима у одржавао врло мало или скоро ништа ван. Тек у 1935 и 1936 Б. ш. к. се организује, под председ. инж. проф. Кондића, као изванредни клуб у Дрвени. Отада почиње тај на ставу ван. Зато су све добиле шаховске прилике, пренете је сад „забавни“ шах напоменуо и дамски лици. Иначе активни и изванредно играчи „пропадају се“ у бројне статистике. Зар клуб треба у стању да ни приреди турнир, предавањ, аналитичке сеансе, ово штампане сачувала шах. Годишња скупштина моја обратити пажњу додатној шаховској групи клуба. Морају се вратити у тиха да се клуб удаљи са ниског суваченог „забавности“. Данас клуб имо преко 20 активних. Друга играчи, а ван шаховских утицајем је велики број шаховских играча социјалистаа. Нема с овог слабо шаркна проблема да се дискусија шах и на штампу на обичајне прилике и скоро иницијатива ван шаху стварамо где се прикупе шах у свом новом шаховској.

Утакмица Б. ш. к. зора се приредити на шаховској клубова у ужурбаности, нарочи доказа на Сплит, нити клубова клубови шаховиста, такмиче.

★

Ухолаидини се игра на шаховску конвенцију Мадјарске Сфера и Холандјанина Лендијанског. Свеки приреди сада и 45:45, тако да одлука треба да падне у последњој, десетој партији.

Средња игра Елиганс—Бегелбаа после 18 партије је 9:9 и зато прекинуте у корисна среда Бобе Шахмат. Мач ставе у закључак фазу и игра се углавном за отсуству лидера.

ВАС. ТОДОРОВИЋ

Сл. 2. Критички осврт Загорке Мићић, *Време*, 18. 02. 1939.

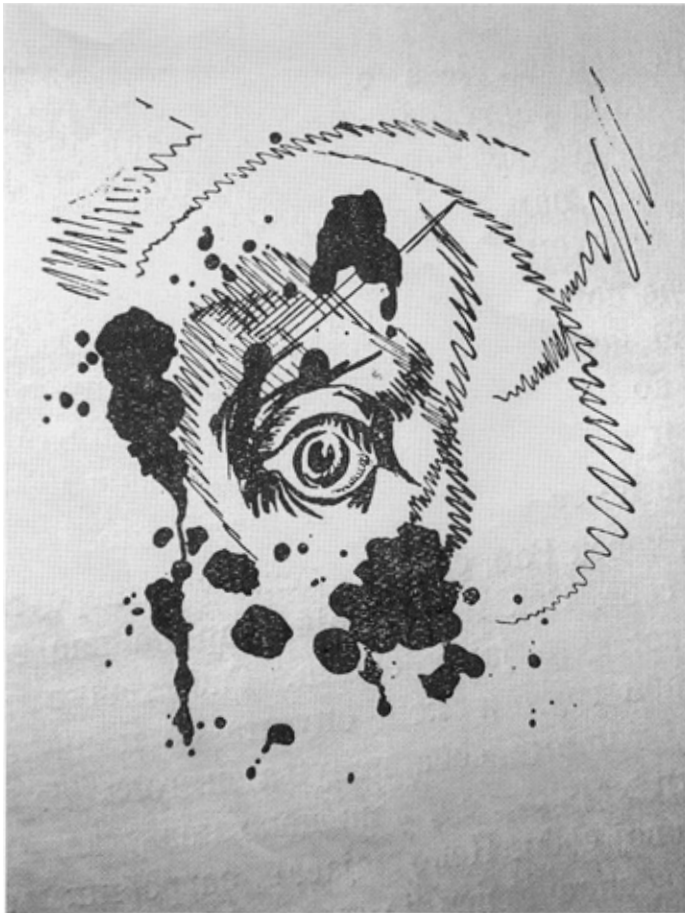
Текст Загорке Мићић (сл. 2) отварао је донекле закошену перспективу, истичући специфичност „босанске атмосфере“ као императивни сарајевски сценски елемент. Упућена у чињеничне слојеве босанске стварности, критичарка је у делу Романа Петровића препознала сасвим посебан квалитет. „На радовима Романа Петровића осећа се рутина сли-

кара који много ради.“ (Мићић 1939: 8). Рад је био мера идентитетског одвајања, а та је динамика свој траг оставила и у тематској профилацији Петровићевог сегмента изложбе, која је необичном монументалношћу експоната сведочила о реализму посебног типа. „Слике Романа Петровића су често великих димензија, на које обично нисмо навикли у савременом сликарству.“ (Мићић 1939: 8). Чини се да је Загорка Мићић, нимало интуитивно, у Петровићевој монументалности и сигурној цртачкој подлози осетила ликовни лек за проблем савремене београдске сцене. „Нема сумње да је цртачка подлога Романа Петровића веома сигурна. То се најбоље види, не само на великим сценама, него и на његовим цртежима.“ (Мићић 1939: 8). Тврдња је означила руптуру у интегралној идејној опни младе београдске критике, и несумњиво је смерала ка одређеној вишој намери, ка могућем укључењу елемента који је промакао доктринарној свести њених колега. Монументалност у приступу захтевала је другачији рукописни код, што дело изведено под знаком наведене категорије није делегитимисало у смислу његовог правоверног порекла. Издвојила је пример *Грађења пруге*, одличан по свом уметничком чину, који је одводио у правцу другачије, хуманизоване оптике, и другачијих претпоставки успешне ликовне транскрипције стварносно опипљивих података.

Критичка опсервација Загорке Мићић креирала је функционалну копчу са идејном тенденцијом Јована Кршића, односно, са шире схваћеном уредничком политиком сарајевског часописа *Преглед.* Током треће деценије века привржен есенцијализујућем стереотипу „приповедачке Босне“, изграђеном око мита о супериорном етосу динарског човека, Кршић је Петровићеву иконографску трансформацију током тридесетих година сматрао функционално добродошлом (Rizvić 1980: 117–135). У измењеним околностима, у којима је некадашња интегрална антрополошка илузија преуређена и сасечена за потребе етнопартикуларних светоназора, више нису вредиле идеализаторске прокламације, попут оне која је колективизовала граматику на „krupne i goleme riječi koje dušmani ne razumiju a narod razumije“ (Rizvić 1980: 124). Визуелни супститут том изворно књижевном моделу репрезентовала је пејзажна поетика Карла Мијића, са њеном новореалистичком, тонално решеном рељефном пластиком, тематски алузивном у смислу нативне топографије наведеног типа.[1] Деконструишући ликовне претпоставке колективне свести, Петровић је у радној симбиози са књижевником Хамзом Хумом продуковао један другачији тип, уметнички, сензитиван, неукорењен и делатним обрисом дистанциран од преке стварности.[2] Заједничка лексика, она која је постојала у својој ексклузивној једностраности, била је у његовом случају незамислива. Модеран и напојен на другачијем извориштy од оног обезбеђеног динарском митологијом, постојао је као отелотворени прототип другога. Раб сликар, епонимни јунак и Петровићева имперсонација, сагорео је властитом експресивном ватром, усамљен и ликовно самоидентификован гротескном мрежом антропоморфних акцената и оштро сечених туш-линија (сл. 3). Есенцијализујућа претензија која је смерала ка ванвремености босанског подручја трансформисана је (управо у тренутку док је провинција узимала свој немилосрдни данак) у вибрантну стварност паратаксе. Зарђана места стварности, инфантилизам и неспособност сазревања (уметничког

[1] Постсезанистичком пластиком и богатим иконографским алузијама истицала се *Дрина* (1926.)

[2] Хумо, Хамза. *Случај Раба сликара*. Сарајево: Група сарајевских књижевника (Humo, Hamza. *Slučaj Raba slikara*. Sarajevo: Grupa sarajevskih književnika), 1930.



Сл. 3. Роман Петровић, Цртеж (1930), Илустрација за књигу *Случај Раба сликара*

колико и друштвеног) били су локални израз колективно обликоване гротеске, са исказаном свешћу да „clear-cut taxonomies, definitions and classifications break down and, as a result, there is a built narrative tension between the ludicrous and the fearful, the absurd and terrifying… that emerges as a boudary phenomenon of hybridization or imixing, in which the self and other become enmeshed in an inclusive, heterogeneous, dangerously unstable zone.“ (Edwards, Graulund 2013: 4). Загорка Мићић отишла је најдаље, нагласивши посебност „босанске атмосфере“, оне „dangerously unstable zone“, што је у целини њеног осврта ипак више разумевано попут аутентичног зачина, једне из београдске визуре несхватљиве, али неопходне атрибуције. На крају, критичарка није ни препознала експресивну основу Петровићевих радова, него управо рутину знања и истрајне праксе.

Епистемолошка неподударност различитих југословенских региона спуштала се до самих онтолошких прапочетака, резолутно раздвајајући два различита разумевања уметности и њене друштвене улоге. Кршић и *Преглед* видели су у модернистички иницираној индивидуалности поступка нови културни слој којим је могла бити прекривена траума обелодањена чињеницом да је југословенско културно заједништво постојало само на начин идеолошки продуковане фикције. Приказујући изложбу *Петорице* (фебруар 1941), несвестан чињенице да ставља критичарску тачку на сарајевску међуратну сцену, Кршић је заштитио уметникову индивидуалност у некој врсти накнадне полемике са становиштима која су изнесена пре две године, а поводом Изложбе групе сликара из Босне. „Roman Petrović… donosi stvarno slikarski radoznalijem oku ne samo nove postavke, zanimljiva shvatanja i sadržajne teme, nego i ostvarenja koja imaju, istina, pečat individualnosti jednoga zrelog slikara, ali nisu nikada nikakav likovni kliše, a još manje pozajmljena banalnost. Možda je, međutim, baš ta okolnost što… nije ipak nikome od velikih epigonski sličan, kao mnogi naši slikari s imenom – glavni uzrok što dosad nije bio pravilno ocenjen. Tehnički definitivno svoj… ušao (je) u jedno pravilno shvaćeno slikarstvo

koje ide kroz forme, boju, ton i crtež u sadržajnu suštinu, socijalnu ili psihološku." (Kršić 1941: 119). Било је то *non plus ultra* босанскохерцеговачког међуратног модернизма, формалностилски развијеног на незаобилазној радној претпоставци произведеној деловањем локалног контекста. С друге стране, младој београдској критици уметност је увек и неизбежно за један естетизовани корак предњачила стварности, ликовним средствима префигуришући идеализовано схватање грађанског друштва као ултимативне историјске чињенице.[3] Роман Петровић није припадао на тај начин формираном дискурсу, што је његове слике и цртеже у жустром осврту Павла Васића заиста и могло да оквалификује као чисти „нагон за анархијом".

Изложбена ситуација у којој се нашла Мица Тодоровић репрезентовала је идејни епицентар неразумевања. Критичар *Умешничког прегледа*, безусловно одан тезама изнетим у *Животу и сликарству*, није препознао у њеним радовима ни најнезнатнији траг уметничке намере. Категоризовано терминима лутања и дезоријентације, за њега сликарство Мице Тодоровић „нема неког вишег оправдања". „Овде или онде стављен је црвени или зелени тон, ма да би ту могао доћи и плави или жути тон, а да се ништа битно не измени. И једно и друго је подједнако безначајно и непотребно." (Васић 1939: 61). Истовремено, Ђорђе Поповић у *Правди* није објавио ни елементарни осврт. Краткотрајна епизода са *Земљом*, радно праћена скелеталним цртежима оловком, стилско-тематски блиским немачкој „новој стварности", Гросу и Бројгелу, обележила је њену дотадашњу радну биографију. Чињеница није измакла будној пажњи критичара, али је, у исто време, својом иконографском оскудношћу затворила могућност другачије контекстуализације. Сликарство Мице Тодоровић у последњим годинама четврте деценије било је све у знаку повишеног егзистенцијалног смисла. Загорка Мићић препознала је њен „лични акцент", додавши да „се не може рећи да је потпуно усавршила своја сликарска изражајна сретства" (1939: 8). Претрпивши животну и радну кризу (сликарски апстинира током прве половине тридесетих), Мица је у маргинализованом одсечку сарајевске стварности присвојила довољно материјала за конструкцију другачије мотивске претпоставке. Саображен са хроматском текстуром слике, мотив је идејно урањао у свет подељеног искуства, свет периферије и нечистих односа, у којем су витална жестина од друштва деташованих појединаца и мекана моћ симболички неинвестираног пејзажа били покретачки фактори ликовног поступка. Несигурност је лечена аутентичном експресијом, могућом само у зони потпуно реализоване хетеротопије (уметница сарајевске тридесете проводи на градској маргини, у Горици, која је својим унутрашњим ликом одударала од идеализаторских импулса било којег, а посебно етничког порекла). Уосталом, хетеротопије „u odnosu na ostatak prostora imaju jednu funkciju… da stvore prostor privida koji otkriva kako je sav stvarni prostor, sve te lokacije na koje je podeljen život, još mnogo veći privid" (Sodža 2013: 28). Оптичка инвазивност сарајевске периферије, преточена у експресивни мотив конструисан на детаљима животно скрајнуте виталности, чинила је некадашњу интегралну утопију немогућим местом стварности. Међуратна Босна живела је ексклузивним ритмом специфичног идејног конструкта, стерилног, идеолошки промовисаног станишта супериорног антрополошког типа. Мица Тодоровић одбацила је колективизовани императив,

[3] У том смислу упадљив је тематски избор репродукција које су пратиле кључни Васићев текст, попут Вијарове (Vuillard) *Породице за столом* или Сезанових (Cezanne) *Купачица*.

замениви га схватањем да се у појединачним, потпуно ефемерним манифестацијама стварности и живота крила деесенцијализована суштина „босанске атмосфере“. Неусиљена ликовна атрибуција ослобођеног тренутка доносила је и благотворно разрешење њеној уметничкој дилеми. Писмо Ивану Табаковићу сведочило је о посебном механизму радне сублимације, којим је у усклађену целину довођена етика спољашњег тренутка са естетиком ликовног поступка. „Samo sam dala pristanak prije par mjeseci na jednu zajedničku izložbu… Imam da liferujem po prilici do oko 1. februara – 10 stvari – a ja do danas 25. januara nisam još uspjela da počnem. Sad možete misliti kako to izgleda… Nalazim se u neizvesnosti (slikarskoj), što je ‘vrlo interesantno – i poučno’.“[4] Писмом из 6. августа 1938. обавестила је пријатеља о повишеној амбицији, али и о интерном дефициту њеног приступа. „Jedino mi smeta što mi nikad nije jasno (kod mene) šta je dobro, šta nije. Već sam često htjela baciti u vatru najbolje stvari. Tek mi po prilici za 15 godina ‘sine’!“[5] Мица Тодоровић адаптирала је у процесу радног сазревања, започетом, али не и довршеном пре београдске изложбе, карактеристике другачије реализованог модернизма. Положен у раван аутентичне топографије, тај је модернизам смерао ка синтези етике и естетике, и то посредством ненормативног ликовног поступка. Опрезна пред чињеницом агресивне патронизације уметничким погледом, препустила је колористичком *non finitu* да одгоди формирање коначних значења, и да у на тај начин припремљеном ауторству пронађе решење властите радне трауме. Недовршеност је прикладно алегоризовала основну снагу хетеротопије: могућност да се са објектом ликовне намере суочи директно и без имплициране идеолошке или визуелне префабрикације.

Критичарска апаратура употребљена за тумачење изложбених експоната Романа Петровића и Мице Тодоровић, сва у знаку резолутног одбацивања експресионистичких алузија, отвара питање адекватне рецепције основних постулата захтеваног француског модела. У деликатном идеолошком тренутку, смештеном негде око 1937. године, питање модернистичке слике креиране по француској рецептури постало је изразито вирулентно (Golan 1995: 137–154). Део те вирулентности обелоданила је Светска изложба у Паризу, али још више догађаји који су уследили по њеном затварању. Тако је за потребе новоотворене галерије у Палати Шајо начињена селекција монументалних репродукција француског романичког зидног сликарства. Био је то искорак у правцу једне другачије традиције, нимало класичне по својој основној манифестацији. Експресивност средњовековног поступка интегрисана је у почетне пропозиције једне стилски другачије, али и даље есенцијално француске ликовне сензибилности, што се посебно одразило у накнадно изведеном циклусу *Фигура* Шарла Лапика. „He liked champleve enameling for its barely suggested spaces, at the same time flattened and infinitive, defying all corporeal evaluation and yet present.“ (Dorleac 2008: 284). Нови медиевализам француске ликовне модерности, експресиван у поступку и пратећој емоцији, измакао је пажњи младе београдске критике. Истовремено, Кристијан Зервос (Christian Zervos), свестан опасности коју је наглашавање класицистичких аспеката модернистичког ликовног дела неизбежно доносило,

[4] Необјављено писмо, писано 25. јануара 1937, и похрањено у Табаковићевом одељку Архива Ликовне галерије САНУ, под инвентарским бројем 1088/80.

[5] Необјављено писмо, упућено 6. августа 1938, и похрањено у Архиву Ликовне галерије САНУ, под инвентарским бројем 1087/80.

потражио је опозит у лику авангардног уметника, оног чија се модерност исцрпљивала у категорији друштвене изопштености. Усамљен и упућен на елементе властите имагинације, уметник је у експресивном ковитлацу креације тежио „to reach more audacious ends than the crowd could ever permit itself" (Fiss 2008: 121). Појединачни акт издизао се над масом, њеним укусом и некритичком подложношћу у односу на екстремистичке амбиције и идеолошка уписивања.

Нешто од наведеног разумевања улазило је и у критичарски приступ Јована Кршића. Одлучним уређивачким замахом трансформисао је *Преглед* у трибину атомизованих и наизглед међусобно неповезаних стајалишта. Руковођен идејом да само умрежено идејно ткање различитих, изворно антифашистичких погледа на свет може да резултује етички коректном синтезом, Кршић је, почевши од 1936. године, одлучујуће утицао на *Прегледов* инклузивни профил. Протегнут у идејном распону од текстова представника марксистичке ортодоксије (Лебл, Јовановић, Барух, Политео-Вучковић), па све до дијалектичког разумевања левичарске идеологије у написима Милана Селаковића, дифрактивни уређивачки концепт часописа поседоваће вредност етички пројектоване мере отпора. Управо је Селаковићев критичарски проседе пажњу усмерио ка чињеници уметничке неизвесности, оне која се увек и неизбежно довршавала у грчевитом колоплету мотива. Одабрани цртежи Вилима Свечњака (графички циклус *Баладе Петрице Керемпуха*) издвајали су се наглашеном индивидуалношћу, али никако не оном формираном на постулатима грађанског ауторства, објективног и критички дистанцираног. Свечњакови експресивно колорисани туш-цртежи стргнули су инертни плашт јалове репетиције са репрезентативног модела стварности. Заузврат, на њеном месту стајала је аутентична продуктивна дијалектика, сензуална, несмирена и увек на неизвесној инспиративној подлози – „u čudnom komešanju grubog i osjetljivog (kakav već može biti čovjek, a umjetnik je nadasve čovjek i samo čovjek), poslije tisuću krvavih nervnih dodira s materijom… u punom čulnom intezitetu doživljavanja teme, koja u nekoj prikrivenoj instanci otkriva svoju osnovicu: onu tamnu stranu nepoznatih nam ljudskih nagona, koji kao hijena sumnje ruju u duši i pretvaraju mir i sređenost u nemir, tragiku i bol, sve ono što se u nestrpljivosti i napetosti nerava izbaci iz dna čovjeka 'u afektu', koji nekad postaje isto što i stvaralački impuls ili inspiracija" (Selaković 1940: 49). Оснажен Селаковићевим одбијањем било какве „racionalističke tišine i trijeznih refleksija", *Прегледов* концепт добио је на чврстини и способности да издржи ударце малограђанског укуса, сада реализованог под сугестијом етнички номинализоване лексике.[6] Индивидуалност поступка, која је своје порекло налазила у тамним наслагама трауматичне праподлоге (како је то Селаковић критичарски реферисао), представљала је солидно вредносно покриће, категорију која није могла непроблематично ући у жрвањ етницизованог дискурса.

Посебно изложбено место намењено је случајевима у којима се ликовни поступак тематски додиривао са визуелним потенцијалом руралне провинције. Било је неопходно одбацити праксу свођења радног поступка на ниво етницизоване кројачке радионице,

[6] Милан Селаковић налази се у сарадничкој структури *Прегледа* од 1937. године. Његови текстови, објављивани све до 1941. године, имали су посебну тежину. Не само да су били противтежа све израженијој етницизацији хрватског културног дискурса, већ су имплицитно сведочили о могућим ставовима Мирослава Крлеже о савременој ликовној уметности.

и допустити фигуралном репертоару да проговори динамичним језиком податног мотива. Из Кршићеве перспективе ниједан од активних босанскохерцеговачких учесника у изградњи наведеног имагинаријума није вредносно доскочио задатку. Остали су само дистанцирани документаристи чињеничног, закочени у бесплодној орбити око њима недохватљиве тематске сржи (са изузетком неколицине Озмових цртежа) (Kršić 1940: 571–572). Београдски наступ Исмета Мујезиновића и Данијела Озма нагласио је постављено питање, и то на начин који је локалну критику супротставио *Прегледовом* идејном свету. Дистанцирана објективност њихове намере оптички је клизила по етнографској епидерми приказаних ликова, што ће београдска критика да препозна као најлепши пример отелотворења идеје ликовног хуманизма. Озмови локални типови, саздани класичним цртачким приступом, сведочили су о двострукој асимилацији. Прошлост и садашњост, друштво и ликовни поступак, креативно су пулсирали кроз цртачеве оријенталне инклинације. „У том правцу Озмо је највише постигао са цртежом Сефардкиња из Босне, ма да би цео тај израз требало продубити и учинити га снажнијим и садржајнијим.“ (Васић 1939: 60). Истовремено, Ђорђе Поповић обратио је пажњу на Озмове цртеже и студије глава, обрађене „у здравом реалистичком смислу“ (1939: н.п.). Здравље је овде разумевано у смислу прецизно кодираног поступка и самонаметнуте социјалне дистанце. Изостанак ових елемената, без обзира на тематско урањање у локални амбијент, уклањао је функционалну предиспозицију здравих темеља. О дефициту је сведочила изложбена селекција Мујезиновићевих радова. „Слика Пехливани у ствари је пејзаж у коме фигуре имају сасвим подређену улогу, па се не види какве су могућности Мујезиновићеве у домену фигуралног компоновања.“ (Васић 1939: 60). Васић је био децидан: монументалност ликовне представе почивала је у објективном приказу људског лика, а то је посредно потврдила и Поповићева критика. „Он је сликар нивоа свршених одличних ђака добрих академија. И слике које је изложио су савесне студије на којима се може наградити лепа сликарска каријера, јер носе доказе сигурног заната и лепе лакоће.“ (Поповић 1939: н.п.). Мујезиновићеве слике оцењене су као студије, добри искораци из солидног педагошког залеђа, које су тематским решењима непријатно асоцирале на *Земљу*, и све оно што је уз њу ишло попут неизбежне идеолошке пратње. Густа метафора вратоломне сеоске забаве *Пехливана* померила је фигурална решења композиције ка неприхватљивом примеру Бројгеловог дела. Било је то још једно место неподударања са Кршићем, који је, ангажујући термин импресионизма, у Мујезиновићевим сликама препознао коректан напор усмерен ка реализацији мотива посредством хроматске композиционе текстуре. Кршић од Мујезиновића није очекивао да радно еволуира на начин предложен Поповићевим текстом, него управо обратно, да дееволуира, и разложи оштро контурирани поредак ликовних чињеница у један колористички интегралан мотив. „Vraćajući se principima impresionizma… Mujezinović u svojim slikama daje odlučnu reč i svetlu, kojim postizava potrebne prelive i mekoću formi.“ (Kršić 1941: 119).

Изложба групе сликара из Босне показала је различита критичарска становишта, не само на релацији Београд–Сарајево него и у самој идејној структури оних који су властите ставове о уметности артикулисали на страницама београдских листова. Идеал уметности чије је порекло у потпуности затворено елементима класично схваћеног дисциплинарног оквира снажно је пулсирао кроз текстове Павла Васића и Ђорђа Поповића.

Портретни жанр поседовао је у њиховој визури довољно снаге да посредством специјализованог тематско-формалног колосека упути ликовну праксу ка хуманистичком разрешењу свеобухватне идентитетске кризе (никако не само ликовне). Али, криза је у различитим југословенским зонама отварала различите приоритете, што је у случају уређивачког профила сарајевског часописа *Преглед* значило да се модернистичка уметност управо ослањала на оне стваралачке елементе које су главни репрезенти младе београдске критике одбацили као апсолутно неприхватљиве. Целина догађања око наведене изложбе сведочила је о чињеници непостојања јединственог модернистичког омотача. У случају београдске сцене друге половине тридесетих, на начин како су то доктринарно уредили млади београдски критичари, његова основна функција била је одбрамбена, француска по пореклу и довољно флексибилна да понуди употребљив материјал локалном социокултурном дискурсу. Изложба групе сликара из Босне уносила је нежељене елементе у тако склопљену целину (култивисану у строгости илузије грађанске стабилности), и негативна реакција била је неизбежан део употребљене дискурзивне апаратуре. Међусобно неразумевање непријатно је подсећало на чињеницу готово потпуне идејне сепарације различито уређених модернистичких тачака на тадашњем југословенском подручју, што ће у најскоријој будућности да ескалира незамисливо погубним последицама.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Васић, Павле. „Изложбе у Уметничком павиљону.“ *Уметнички преглед* (Vasić, Pavle. „Izložbe u Umetničkom paviljonu.“ *Umetnički pregled*) II, 2 (1939): 60–62.

Васић, Павле. „Живот и сликарство.“ *Уметнички преглед* (Vasić, Pavle. „Život i slikarstvo.“ *Umetnički pregled*) I, 10 (1938): 291–297.

Golan, Romy. *Modernity and Nostalgia. Art and Politics in France between the Wars*. New Haven: Yale University Press, 1995.

Dorleac, Laurence Bertrand. *Art of the Defeat. France 1940–1944*. Los Angeles: The Getty Research Institute, 2008.

Đokić, Dejan. *Nedostižni kompromis. Srpsko-hrvatsko pitanje u međuratnoj Jugoslaviji*. Beograd: Fabrika knjiga, 2010.

Edwards, Justin, Rune Graulund. *Grotesque*. Abingdon: Routledge, 2013.

Крижанић, Пјер. „Изложба групе сликара из Босне. Изложба слика Љубице Сокић.“ *Политика* (Križanić, Pjer. „Izložba grupe slikara iz Bosne. Izložba slika Ljubice Sokić.“ *Politika*) 26. 02. 1939: 16.

Kršić, Jovan. „Naši slikari i selo.“ *Преглед* (Kršić, Jovan. „Naši slikari i selo.“ *Pregled*) 202–203 (1940): 571–572.

Kršić, Jovan. „Slike sarajevske Petorice.“ *Преглед* (Kršić, Jovan. „Slike sarajevske petorice.“ *Pregled*) 206 (1941): 118–120.

Мићић, Загорка. „Поводом изложбе дванаесторице.“ *Време* (Mićić, Zagorka. „Povodom izložbe dvanaestorice.“ *Vreme*) 05. 11. 1938: 12.

Мићић, Загорка. „Група сликара из Босне излаже у Београду.“ *Време* (Mićić, Zagorka. „Grupa slikara iz Bosne izlaže u Beogradu.“ *Vreme*) 18. 02. 1939: 8.

Moretti, Franco. *The Bourgeois. Between History and Literature*. London: Verso, 2014.

Поповић, Ђорђе. „Изложба хрватских сељака. Босански сликари.“ *Правда* (Popović, Đorđe. „Izložba hrvatskih seljaka. Bosanski slikari.“ *Pravda*) 05. 03. 1939: н. п.

Rizvić, Muhsin. *Književni život Bosne i Hercegovine između dva rata*. Knj. 2. Sarajevo: Svjetlost, 1980.

Rozić, Vladimir. *Likovna kritika u Beogradu između dva svetska rata (1918–1941)*. Beograd: Jugoslavija, 1983.

Selaković, Milan. „Slikarstvo Vilima Svečnjaka.“ *Преглед* (Selaković, Milan. „Slikarstvo Vilima Svečnjaka.“ *Pregled*) 193 (1940): 45–51.

Sodža, Edvard. *Postmoderne geografije. Reafirmacija prostora u kritičkoj socijalnoj teoriji*. Beograd: Centar za medije i komunikaciju, Fakultet za medije i komunikacije, 2013.

Fiss, Karen. *Grand Illusion. The Third Reich, the Paris Exposition, and the Cultural Seduction of France*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.

ДРАГАН Д. ЧИХОРИЋ *

Dragan D. Čihorić

YOUNG BELGRADE CRITICISM AND EXHIBITION OF THE GROUP OF ARTISTS FROM BOSNIA (1939)

Summary

Belgrade exhibition of the group of artists from Bosnia (February, 1939) caused a severe reaction the young Belgrade critics (Vasić, Popović, Križanić, Mićić). Works of Petrović, Todorović, Mujezinović and Ozmo were not accepted as an inseparable part of the local understanding of art modernity. Searching for the parameters of a new humanism, thematically framed by portrait genre, Belgrade critics emphasized the crucial value of French artistic model. The guests from Bosnia, on the contrary, belonged to a different case, expressionistic and seemingly Germanic in its origin. With this mentioned fact a deep division in the structure of Yugoslav modernistic art was identified, while the choice of art lexis remained under the jurisdiction of each of the individual centers.

Key words: exhibition, Bosnia, criticism, portrait, French painting, motive.

Уредништво је рад примило 18. XII 2015. и одобрило га за штампу 2. II 2016.

UDC 766:929 Babić M.

БОЈАНА В. ПОПОВИЋ
Музеј примењене уметности, Београд*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

Графички дизајн Милоша Бабића

САЖЕТАК: Милош Бабић (1904–1968) припада кругу стваралаца чији опус није био довољно познат јавности у време када је настајао. Он је себе сматрао сликаром, а своје бављење графичким дизајном нужношћу која му обезбеђује егзистенцију. У потоњим деценијама, његова сликарска дела постала су део колекција Градског музеја у Суботици и Народног музеја у Београду, а остварења графичког дизајна Музеја примењене уметности. Стручњаци ових институција највише су и допринели истраживању и вредновању Бабићевог рада. Ипак, о Бабићу као дизајнеру недовољно је писано и зато је намера да се овим текстом продуби познавање његовог дела које га сврстава у пажње вредне представнике међуратног београдског графичког дизајна.
КЉУЧНЕ РЕЧИ: Милош Бабић, графички дизајн, плакат, оглас, међуратна епоха.

Милош Бабић је рођен 1904. године у Новом Сегедину, граду у Аустроугарској монархији. Ту је од 1918. до 1921. похађао Школу за примењену уметност, Одсек унутрашње архитектуре. Породица Бабић се 1921. године преселила у Суботицу, где Милош почиње да ради обављајући ситне фирмописачке послове. Две године касније, он долази у Београд, престоницу новостворене Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, која тада почиње да се динамично развија и модернизује, привлачећи ствараоце из свих југословенских крајева. У Београду је остао до своје смрти 1968. године, не прекидајући везе са Суботицом (Суботић 1980: 388; Baranyi 1984; Kovačev-Ninkov 2008а; 2008б; 2010; Ковачев-Нинков 2010).

Преселивши се 1923. године у Београд, Милош Бабић је нашао посао у тек основаном Атељеу за молерско-фарбарске послове, рекламе, фирме и декорације „Футур“ (Суботић 1980: 388; Čolaković, Bihalji Merin i dr. 1978: 187–188), у коме се често дискутовало о савременој уметности и друштвеним појавама (Ковачев Нинков 2010: 29). И раније је био у прилици да присуствује авангардним уметничким иступима,[1] а у овом атељеу нашао се међу личностима активно посвећеним својој друштвено-уметничкој оријентацији. Власници су била браћа Павле Бихали и Ото Бихаљи Мерин, тада чла-

* bojana.popovic@mpu.rs
[1] Ирина Суботић претпоставља да је Бабић могао бити обавештен о делатности мађарских активиста преко својих контакта у Суботици, а можда и раније током школовања у Новом Сегедину (1980: 394–395).

нови забрањене Радничке странке. Ото је студирао ликовну академију у Берлину и доносио вести о збивањима у тој вишемилионској метрополи која је после 1918. године постала стециште немачких, руских и средњоевропских авангардних уметника (Passuth 2002: 200–201), као и једна од престоница модерног комерцијалног дизајна (Heller, Fili 2004: 216).[2] Браћа су била блиска и са Љубомиром Мицићем, који је такође био окренут ка берлинском авангардном кругу, промовишући, у нашој средини, његове идеје везане и за комерцијални дизајн.[3] У складу са теоријом о модерној реклами, „Футур" се огласио и у *Зениту* 1925. године.[4] Остварења „Футура" нису сачувана, али би се могло претпоставити да је на њих утицао интернационални конструктивизам, који је почев од 1922. године уобличен у Немачкој и другим централноевропским земљама где је, лишен идеолошког слоја, постао општеприхваћен визуелни језик којим се исказују естетика и различите вредности модерног доба (Forgács 2002: 147–148).

Није познато колико је дуго Милош Бабић радио у „Футуру", који је затворен 1927. године. Браћа Бихали су наредне године основала Издавачко предузеће „Нолит", а он је чинио прве самосталне кораке у комерцијалном графичком дизајну. Бабић је за мање од деценије прошао пут од младог фирмописца до графичког дизајнера који самосвесно потписује своје радове. Тако се сврстао у припаднике једне младе а тражене професије.

После Првог светског рата долази до убрзаног развоја потрошачког друштва, у коме је савремени вид пословања наметао потребу сталног рекламирања и скромном занатлији и великој компанији. Реклама је сматрана „цветом савременог живота" (Roque 2007: 162) у времену када су откривене могућности масовне употребе производа и услуга. Теоријски, комерцијални и психолошки захтеви рекламе су још у првој половини XIX века довели до оснивања специјализованих агенција и завода у којима је рађено на стварању графичких решења која ће привући пажњу најширег круга потрошача (Pincas, Loiseau 2008: 32). Београд је 1890. године добио Прву српску агенцију за огласе, а временом је број таквих институција растао. Двадесетих година XX века најпознатије међу њима биле су: „Млада Србија", „Реклама", „Југореклам а. д.", Атеље „Освит – ЕТС", „Пропаганда", „Фама", „Рус". Тридесетих година доминирала су два рекламна завода – „Облик" (1933?–1941) и „Седма сила" (1937–1941) (Popović 2011: 180–185). Новинске и издавачке куће су, такође, имале своја рекламна одељења. Међу њима истицало се *Време*, које је прво понудило услуге у области рекламе, а потом деловало прилагођавајући се новим трендовима (Popović 2011: 185–186). Они који су желели да се рекламирају могли су да се и директно обрате афирмисаним уметницима, а они са најскромнијим буџетом и

[2] Бихаљи Мерин је био у пријатељским односима са Куртом Швитерсом (Kurt Schwitters), који је од 1924. године имао сопствену агенцију за графички дизајн (Benson 2002: 405), Хансом Арпом (Hans Arp), Рихардом Хилзенбеком (Richard Huelsenbeck), Хансом Рихтером (Hans Richter) и Хервартом Валденом (Herwarth Walden), власником галерије, часописа и издавачке куће *Дер Штурм* (Der Sturm), која је двадесетих година XX века била изузетно отворена за идеје напредних средњоевропских уметника (Čolaković, Bihalji Merin i dr. 1978: 38–39).

[3] У *Зениту* је 1922. објављен текст о уметничком плакату (Anonim 1922: 24), а две године касније и *Упутства за израду доброг рекламног плаката* Ела Лисицког (El Lissitzky), преузета из циришког часописа *АБЦ* (A. B. C. 1924). Као и рекламни стручњаци који у ликовном аспекту нису тежили авангардним решењима, Ел Лисицки је саветовао да се прикаже сам предмет-роба који се оглашава заједно са основним информацијама. Ово упутство је следио и Бабић. Он је на *Зенитовој* међународној изложби, одржаној у Београду 1924, био у прилици да види дела Ела Лисицког и других значајних авангардних уметника.

[4] *Zenit*, br. 35, 1925.

неискусним али талентованим цртачима.[5] Практични и теоријски аспекти рекламе су и у Београду имали своје тумаче, између осталих Душана Славића, Бранислава Крстића и Милутина Константиновића Вучетина (Тодић 2010а: 215; 2010б: 28; Поповић 2011: 169, 181–182).

Милош Бабић је 1930/1931. године основао, или размишљао о покретању, сопствене фирме са називом Плакатер и фирмописац „Бабић“, на адреси на којој је тада становао, у Владетиној улици број 16. Одабрао је старомодне одреднице – *плакатер* и *фирмописац*, насупрот, рецимо, Михаилу С. Петрову и Фрањи Радочају, који су 1932. године основали „Пет–Рад“, дефинишући га као „атеље за примењену графику и рекламну уметност“ (Р. П. 1932: 13). Међутим, ликовна решења Бабићевих остварења нису била анахрона. Искуства интернационалног конструктивизма, као и познавање постулата савремене рекламе, с којима се блиско упознао радећи у „Футуру“, била су одлучујућа за његову дизајнерску праксу. Он се бавио уобичајеним видовима оновремене рекламе – плакатима, новинским и биоскопским огласима, рекламним лецима, графичким идентитетом фирми и етикетама за различите производе.[6]

ПЛАКАТИ

Као један од најрепрезентативнијих видова међуратне рекламе, плакат је био „машина за оглашавање“.[7] Офсет техника, која је потиснула литографију и хромолитографију, појефтинила је штампање и омогућила извођење великог тиража плаката, до 5000 примерака (Czubińska 2007: 37). Он, прослављан као обележје модерног града, био је свеприсутан, на рекламним стубовима, на оградама, на паноима причвршћеним за бандере, у излозима и у ентеријерима радњи, биоскопа и других јавних простора, као и на калканима грађевина. Врхунска остварења европских и америчких аутора представљена су 1926. године у Загребу на међународној изложба плаката, коју је видело 300.000 посетилаца (Galjer 2004: 338–340). Тих година и београдски уметници су све заинтересованији за бављење овом дисциплином.[8] У складу са западноевропским токовима,[9] плакат и друга остварења примењене уметности укључени су 1933. године у програм шесте Јесење изложбе, најпрестижније годишње смотре београдских стваралаца (Д. Г. К. М. 1933: 6).

Друштво пријатеља уметности „Цвијета Зузорић“ је за сваку изложбу и манифестацију расписивало конкурс за решење одговарајућег плаката. Међу бројним личностима које су конкурисале био је и Милош Бабић. Он је на нацрту за оглашавање Плакатера

---

[5] Тако је Ђорђе Лобачев још као гимназијалац, 1928. године, извео прве цртеже-рекламе за излог једног обућара у Синђелићевој улици (Lobačev 1997: 37).

[6] Колекција Музеја примењене уметности формирана је откупом од уметникове удовице, госпође Мирјане Сарине Бабић, 1979. године. Реч је о 137 дела – нацртима и штампаним примерцима.

[7] Тако је плакат назвао Адолф Мурон Касандар (Adolphe Mouron Cassandre), један од најзначајнијих плакатера епохе. Себе је поредио са телеграфистом – који поруку не ствара, него је сажето и јасно преноси (Raizman 2003: 153).

[8] Крајем XIX и почетком XX века и у Србији почињу да се појављују плакати. У прво време уметници су оглашавали сопствене изложбе и друга културна збивања, док су се углавном штампарски радници бавили комерцијалним плакатом изводећи га по уобичајеним клишеима (Koščević 1988: 54).

[9] Плакат је у Паризу први пут излаган 1929. у Салону у Тиљеријама заједно са сликарским и вајарским делима (Аноним 1929: 5). Од 1930. се у многим земљама приређују националне изложбе плаката и рекламног материјала (Czubińska 2007: 37). То, међутим, није постала пракса у Србији.

Сл. 1. Плакат за изложбу Петра Добровића, Николе Добровића и Ристе Стијовића, 1930. (Музеј примењене уметности)

Сл. 2. Нацрт за плакат шесте Јесење изложбе, 1933. (Музеј примењене уметности)

и фирмописца „Бабића“ приказао избор својих најуспелијих остварења међу којима је и плакат за Уметнички павиљон из 1929. године.[10] Наредне године, 1930, Бабић је добио на конкурсу за плакат групне изложбе Ристе Стијовића и Петра и Николе Добровића (сл. 1). Овај плакат није пратио уобичајене схеме присутне у српској и другим срединама, које су подразумевале алегоричне приказе уметничких дисциплина или уметника у стваралачком заносу. Његов приступ близак је плакату који је Михаило С. Петров 1924. године извео за *Зенитову* међународну изложбу, односно приступу интернационалних авангардних уметника с почетка двадесетих година XX века.[11] Бабић је представио апстрактну композицију црно-црвено-белог колорита. Натпису, у доњем делу плаката, посвећена је посебна пажња. Он је ћирилична слова обликовао од динамичних пуних

[10] На основу овог нацрта није могуће утврдити којим поводом је настао плакат за Уметнички павиљон.
[11] Тако су на плакатима за изложбе *Баухауса* у Вајмару 1923. године представљене апстрактне композиције са минималним текстом – подацима о месту и времену одржавања изложби (Benson 2002: 214).

линија – поља, спојених тананим цртама, у складу са преовладавајућим типографским идејама треће деценије. По обичају тога времена, решење са плаката је поновљено на насловној страници каталога изложбе.

Конкурси Уметничког павиљона и касније су привлачили Бабића. Сачуван је његов нацрт из 1933. године за плакат шесте Јесење изложбе (сл. 2).[12] Ни на овом нацрту нису присутне устаљене схеме. Представљена је стилизована фасада Уметничког павиљона уоквирена римском цифром шест, огромног увећања, са текстом у доњем делу плаката. Бројке и слова, „елементарна типографија", као и прикази конкретних архитектонских здања, својствени су плакатима конструктивистичке провенијенце.[13]

Милош Бабић је 1930. године учествовао на међународном конкурсу Друштва народа. Подстакнут својом ноћном визијом, извео је два нацрта за плакат *Застава Друштва народа*, приказавши Земљину куглу са огромном заставом јарких боја, око којих се концентрично шире збијене кратке линије.[14] Као и у својим другим остварењима, био је надахнут конструктивистичким визуелним схемама (Kovačev Ninkov 2008б: 147; Ковачев Нинков 2010: 68–70). Није познато како је овај рад био оцењен на конкурсу у Женеви, као што не постоје повратне информације ни за друге међународне конкурсе на којима је учествовао.

Милош Бабић је радио и комерцијалне плакате углавном намењене оглашавању филмске и аутомобилске индустрије. Интернационално пословање филмских дистрибутерских кућа било је подстицајно и за њега и радо се јављао на међународне конкурсе. Тако је 1931. године припремио решење за плакат поводом одржавања међународног филмског конгреса у Лос Анђелесу, а неколико година касније и за сусрет америчких, немачких и балканских дистрибутера у Загребу.[15] На овом типографски решеном нацрту доминира реч *Film*, односно почетно слово *F*, у оквиру кога су називи филмских кућа.

Бабић је изводио плакате и за рекламирање појединих америчких филмских и дистрибутерских кућа. Сачувана су два нацрта, из око 1930. године, за оглашавање куће „Јунајтед артистс" (United Artists) на којима не наводи њен назив, већ истиче *велику четворку* (*Big Four*) – њене осниваче и славне холивудске звезде Мери Пикфорд, Дагласа Фарбенкса, Чарлија Чаплина и Дејвида Грифита. Оба нацрта су типографски решена, уз неколико стилизованих звезда које окружују реч *Холивуд* на једном од нацрта (сл. 3).

Олга Ковачев Нинков је у опусу Милоша Бабића препознала и утицај специфичних светлосних ефеката који се јављају приликом пројекције филмова (2008: 146).[16] Она је, такође, уочила и изузетан значај филма *Метрополис* Фрица Ланга за Бабићеву имагинацију (Ковачев Нинков 2010: 64–66; Kovačev Ninkov 2010: 27–28). Године 1930. настала су

---

[12] Шифра под којом је Бабић пријавио рад је: *Пропаганда XX*, како пише на полеђини нацрта (Поповић 2011: 30, сл. 14). Прву награду је тада добио Ђорђе Андрејевић Кун.

[13] Тако је на плакату из 1930. Вацлава Зралија (Václav Zralý) за оглашавање *Баухауса* представљена фотографија школског здања у Десауу (Bajkay 2002: 221).

[14] У Градском музеју у Суботици чува се слика *Застава мира*, раскошна и драматичнија верзија плаката (Суботић 1980: 390; Kovačev Ninkov 2008б: 143, 147; Ковачев Нинков 2010: 68–70).

[15] Америчке дистрибутерске куће су се повукле из Југославије крајем 1932. – почетком 1933. због једне одредбе Закона о уређењу промета филмова. Тада су немачки дистрибутери преузели примат. Убрзо је, 1933–1934. године, спорна одредба укинута и поново доминира увоз америчких филмова (Marković 1992: 91).

[16] Конструктивисти су имали култни однос према технолошком напретку, оличеном и у филму, фотографији, фотомонтажи, фотограму и апстрактној анимацији (Forgács 2002: 26).

Сл. 3. Нацрт за филмски плакат *Big Four*, око 1930. (Музеј примењене уметности)

Сл. 4. Нацрт за плакат *Метрополис*, 1930. (Музеј примењене уметности)

три нацрта великих димензија, различита у детаљима, на којима је реч *Метрополис*, са наглашеним словима *M* и *O*, укомпонована у стилизовану представу облакодера и Земљине кугле (сл. 4). На овим строго компонованим нацртима, Бабићевим ремек-делима, нема ниједног од елемената који су уобичајени на филмским плакатима, као што су то имена режисера и главних глумаца, као и назив филмске куће. На полеђини једног од нацрта исписана је адреса уметника на енглеском језику, што упућује да је он био намењен за слање на међународни, највероватније амерички, конкурс за, рецимо, модерну визију града, а не за биоскопско оглашавање Ланговог филма, који је почео да се приказује 1927. године.

Изузетно сведен и базиран на типографији је и плакат који је Милош Бабић извео за *Wings* (Крила), филм из 1927. године у коме главну улогу игра Клара Боу (Clara Bow),[17] идол младих тог доба. На плакатима за ову драму из Првог светског рата, о љубави девојке и пилота, приказиван је лик главне јунакиње или загрљај заљубљених, а у оба случаја представљен је и авион/и. Међутим, на Бабићевом плакату не постоји ништа од тога – само енглески називи филма и њујоршког биоскопа филмске куће „Парамаунт“ (Palace Paramount), подигнутог 1928. године. Мање лапидаран је нацрт за плакат филма *Elsodort Ember* (на мађарском *Изгубљени човек*) са славним Емилом Јанингсом.[18] На њему се

[17] Режија Вилијам А. Велман (William A. Wellman), за „Парамаунт пикчрс“ (Paramount Pictures). У овом филму појављује се и млади Гари Купер (Gary Cooper).

[18] Реч је о филму Виктора Флеминга (Victor Fleming) *The Way of All Flesh* (Судбина сваког путовања) из 1927. године за који је Јанингс добио Оскара. Због мађарског језика претпостављамо да је Бабићев плакат био намењен неком суботичком биоскопу.

Сл. 5. Нацрт за плакат аутомобила марке „форд“, око 1930. (Музеј примењене уметности)

Сл. 6. Нацрт за плакат *Аероплан*, око 1930. (Музеј примењене уметности)

налазе неки од Бабићевих омиљених иконографских мотива – силуете небодера, „блесак“ око кога се концентрично шире кругови који подсећају на простирање радио-таласа. Поменути нацрти били су, највероватније, намењени плакатима који су постављани у унутрашњем простору биоскопа, док су други, пријемчивији масовном укусу, били у излозима на фасади здања.

Милош Бабић је око 1930. године извео већи број плаката за оглашавање продаје аутомобила марки „форд“ (сл. 5), „кадилак“, „ситроен“, „крајслер“, као и за гуме „гудрич“. Било је уобичајено да се аутомобили представљају како јуре, међутим Бабић није желео да нагласи њихову брзину, према којој је међуратни свет гајио посебно дивљење. Он је приказивао аутомобил у мировању и најчешће заједно са земаљском куглом, алудирајући на ауто као превозно средство захваљујући коме ниједна дестинација није далека и несавладива. Ни за самог Бабића учешће на конкурсима расписаним у далеким америчким градовима није представљало проблем. Тако је 1930. године припремио типографско решење за Фордову централу у Детроиту, а наредне године је конкурисао за оглашавање међународног сајма аутомобила у Филаделфији.

Бабић је типографски решио и нацрт за плакат *Аероплан* (сл. 6), за који Олга Ковачев Нинков помишља да је настао поводом неког од многобројних аеро-митинга који су организовани на Бањици, а који су окупљали велики број публике која је уживала у акробацијама домаћих и иностраних авијатичара (2010: 31).

РЕКЛАМНИ ОГЛАСИ, ЕТИКЕТЕ, ЛЕЦИ, ВИЗУЕЛНИ ИДЕНТИТЕТ

Стручњаци окупљени на међународном конгресу и изложби посвећеној реклами у Берлину 1929. године, сложили су се да је новински оглас „алфа и омега сваке успешне рекламе“ (Кулунџић 1929: 5). Економска криза, која је те године погодила свет, потврдила је ово мишљење, као и уверење да је континуирано оглашавање производа неопходно за њихову бољу продају. Овај став је преовладао и у Србији, у којој су до Првог светског рата новински огласи обликовани преузимањем илустративног и типографског материјала из иностране штампе, каталога произвођача и трговина (Јанц 1978: 21). После рата велике иностране компаније су и у српским новинама објављивале рекламе које су биле графички истоветне за читаво европско тржиште (Тодић 2010а: 213–233; 2010б), док су домаће фирме у рекламирању роба и услуга имале велики избор у поручивању оригиналних решења. Њима су на располагању стајали и уметници који су самостално деловали, независно од рекламних завода и агенција. Међу њима је био и Милош Бабић, који је прилагођавајући се захтевима клијента морао да одступи од свог конструктивистичког израза.

Један од најранијих Бабићевих нацрта за илустровани оглас настао је 1929. године, за оглашавање ликера познате фабрике „најфинијих ликера, рума и коњака“ Петра Теслића из Сиска. Он је приказао две боце ликера у првом плану, а у другом су силуете фабричких димњака и стоваришта. У исписивању одговарајућег текста, као и на својим другим делима, истакао је прво слово. Његова активност на илустровању огласа интензивирала се од 1932. године, када они почињу да се објављују у *Политици*, *Времену*, *Правди*, *Недељним илустрацијама* и другим београдским новинама, као и у популарном календару сатиричног листа *Ошишани јеж*.

Најчешће су се оглашавале трговине које су продавале тканине, одевне предмете, козметику, пића и храну, тако да су оне најбројније и међу Бабићевом клијентелом. Оглас за продавницу тканина „Анастас Павловић“, једну од најстаријих у Београду, урадио је 1932. године. На једној од скица, записао је „психолошка реклама“, истичући једну од кључних особина модерне рекламе – да делује и на свест и на подсвест потрошача. Те исте године, настао је и Бабићев нацрт за оглашавање ове трговине на биоскопским платнима. На њему је ознака „дијапозитив“, која упућује на ту намену, односно на тада уобичајену појаву да се пре почетка филма приказују разноврсни огласи (Otić, Marković i dr. 2012: 28).

Клијенти Милоша Бабића биле су и друге елитне престоничке радње „мануфактурне робе“, текстила и одевних предмета, из Кнез Михаилове улице, са Теразија и оближњих улица: „Петар Петровић и Беловић“, „Јеремић“, „Марко Нахмијас“,[19] „Поповић, Лазаревић,

[19] „Оглас.“ *Политика* 25. 12. 1932: 20.

комп.“,[20] „М. Марковић, пређе Цупара и друг“,[21] „Свеопште текстилно д.д.“, „Народни магацин“, „Јован Јовановић и Комп.“,[22] „Код Коларца“, „Солдатовић & Комп.“, „Брадић, Антоновић и друг“,[23] „Богдановић“, „Нова – Спорт“. Бабићеве услуге радо су користили и продавци и произвођачи обуће. Тако је око 1930. године за радњу „Каргановић и Ћировић“ извео једно од својих најуспелијих решења за илустроване огласе. Применивши дијагонални начин компоновања типичан за ар деко, у први план поставио је мушку ципелу и називе понуђених марки обуће (сл. 7).

Сл. 7. Штампани оглас за обућу радње „Каргановић и Ћировић“, око 1930. (Музеј примењене уметности)

Бављење рекламним огласима није увек подразумевало и креативан приступ. Тако је Бабић спроводио утврђени шаблон радећи за земунску Фабрику обуће „Мира“, која га је тридесетих година XX века често ангажовала. Производећи обућу намењену најширим круговима потрошача, руководство фабрике је тражило уобичајено графичко решење са заштитним знаком и цртежима нових модела.[24] Тако је оглашавајући „Мирин“ павиљон на Београдском сајму, од 1937. године, Бабић приказивао изложене моделе и њихове спецификације по узору на огласе Фабрике обуће „Бата“, па је чак и тип слова, којима је обликован назив земунске фирме, изведен из „Батиног“. И фабрика обуће „Браћа Петровић“, као и трговине „Нинон“ и „Додер“ често су сарађивале са Бабићем на изради свог рекламног материјала.

Током међуратне епохе, а посебно тридесетих година, средства за одржавање личне хигијене и козметички производи постају роба широке потрошње. Крушевачка „Мерима“, једна од највећих и најмодернијих фабрика сапуна и козметичких препарата на Балкану, придавала је велики значај реклами, а 1932. године ангажовала је и Бабића. Сачуван је његов нацрт за зубну пасту „одис“ на коме су туба са пастом, четкица за прање зуба и декоративно исписани назив и основни подаци (сл. 8).[25] Бабић је приказао сам производ, а не ситуацију у којој се он користи или идеализованог потрошача, како је тада било уобичајено. Исте године, 1932, он је извео, мање успели, нацрт за рекламирање парфема и пудера „Л. Т. Пиве“, једне од најстаријих и најугледнијих француских козметичких кућа која

[20] „Оглас.“ Календар *Ошишани јеж* 1938: 95.
[21] „Оглас.“ *Правда* 15. 2. 1933.
[22] „Оглас.“ Календар *Ошишани јеж* 1938: 92.
[23] За ову трговину штофовима Бабић је око 1930. извео успео нацрт за плакат, који асоцира на енглеског џентлмена – узор међуратних београдских помодара.
[24] „Оглас.“ *Политика* 2. 12. 1933.
[25] Када је реч о овом као и неким другим нацртима за рекламирање одређеног производа, тешко је прецизирати њихову намену. Они су могли да послуже за израду плаката намењених ентеријерима трговина као и за новински оглас.

Сл. 8. Нацрт за оглашавање „Меримине“ пасте за зубе „одис“, 1932. (Музеј примењене уметности)

је радњу имала и у Београду. Приказ производа, текстуални део и позадина су карактеристични за Бабића, а појава женског акта, недовољно спретно приказана, ретка је у његовом опусу.[26] Средином тридесетих година оглашавао је и производе теразијске дрогерије „Луана“, која је била снабдевена „најбољим избором козметичких препарата чувених светских кућа“. Тих година су се у *Недељним илустрацијама* често појављивали једноставни типографски решени огласи за сапун „дафина“, најчешће одштампани са Бабићевим потписом. За потребе радње „Две роде“ цртао је огласе за жилете познате марке „рио-рита“.

Фабрика парфимеријских и козметичких препарата „Луксол“ из Зрењанина ангажовала је Милоша Бабића за израду етикета за бочице колоњске воде. Он је осмислио етикете са представом нагих плесачица и стилизованих женских лица. Ови мотиви нису му били својствени. Приказао их је не само шаблонски већ и без љупкости и чедне еротичности уобичајене за амбалажу сличних јефтиних козметичких производа. Радећи етикете за колоњске воде, лосионе и брилијантин парфимерије „Моал“, Бабић је поступио у складу са својом уобичајеном праксом – на сребрном и златном фону типографски је уобличио називе препарата и произвођача.

Бабић је радио и на рекламирању прехрамбрених производа, попут кафе „мајнл“, путера „здрављак“ и сухомеснатих производа познате београдске деликатесне радње „Арбутина“. Клијенте је имао и у другим браншама, тако је радио на оглашавању „Централног радио салона“, „Стандард Тефага“, штампарија „Слобода“, „Авала“ и угледног загребачког Графичко-умјетничког завода „Рожанковски“. Лист *Политика* је, такође, користио његове услуге да би се рекламирао.

У заоставштини Милоша Бабића чува се и одштампан летак из 1934. године за претплату на књигу *Шпијунажа кроз векове* Ричарда В. Рована.[27] На њему је представа

[26] Бабић је од 1934. до 1940. године пратио „Курс вечерњег фигуралног цртања“ Петра Добровића (Суботић 1980: 388), највероватније због тога што је био свестан да представљање фигуре није његова јача страна.

[27] Издавач књиге је Народна култура, институт за националну просвету Јована Р. Шарановића. Постоји и књига *Шпијунажа света кроз векове* истог аутора која је публикована у Београду 1938. са веома сличном корицом као и на Бабићевом летку.

саме књиге на чијим корицама је Бабићев потпис. То указује на могућност да је он радио решења за омоте и корице и других књига.[28] Био је ангажован и на осмишљавању визуелних идентитета фирми. Тако је за радње са квалитетним тканинама „Богдановић“ и „Станимировић“ извео заштитне знаке, меморандуме, рачуне, коверте и визиткарте.

У другој половини тридесетих година XX века постало је веома тешко самостално се бавити рекламом, ван неког завода или агенције. Зато је Милош Бабић 1937. године настојао да постане сарадник новооснованог Огласног и издавачког завода „Седма сила“. У складу са најмодернијом рекламном праксом, вођена је вишемесечна кампања којом је најављиван почетак рада овог завода, који су основали новинари, чланови београдске секције Југословенског удружења новинара (Поповић 2011: 183–184). Агилни Бабић је тада извео нацрт за плакат, или илустровани оглас, за оглашавање Завода „Седма сила“ (сл. 9). На њему су неки од Бабићевих омиљених мотива – земаљска кугла, око које се шире концентрични кругови, стилизовано лице – маска, са округлим устима из којих излазе троугласти сегмент са текстом и назив завода. Боје су редуковане на сиву, белу, плаву, окер и наранџасту. Није нам познато да ли је овај нацрт и штампан, а претпостављамо да Бабић није постао сарадник овог завода. Његов ликовни израз, ослоњен на тада превазиђен међународни конструктивизам и лишен хумора, није био у сагласју са приступом реклами „Седме силе“, која је била препознатљива по карикатуралним цртежима са шаљивим текстовима, као и по коришћењу форми новинских рубрика и стрипова. Цртачи који су ангажовани најчешће су били они исти који су радили у новинским кућама, као и за лист *Ошишани јеж*, који су такође 1937. године основали београдски новинари. Бабић није био ни међу карикатуристима *Ошишаног јежа*, али су његови илустровани огласи за београдске трговине објављени у Календару за 1938. годину овог омиљеног сатиричног листа.

Сл. 9. Нацрт за плакат Завода „Седма сила“, око 1937. (Музеј примењене уметности)

У времену између два светска рата, графички дизајнери постали су угледне и познате личности, којима је указивано поштовање које је било равно цењеним уметницима

[28] Када је реч о опреми међуратне књиге, дешавало се да једна личност изради илустрације у тексту, а друга дизајнира корице и омот. На основу онога што знамо о Бабићевом опусу, верујемо да се он није бавио књижном илустрацијом.

из традиционалних дисциплина, сликарства, вајарства или архитектуре (Heller, Fili 2004: 15). У Београду је посебно био уважаван Драгослав Стојановић, један од првих стваралаца у Србији који се, од година пред Први светски рат, графичким дизајном бавио као професијом, а не као успутном, споредном делатношћу (Поповић 2011: 49 и даље). Реноме Милоша Бабића није био ни приближан Стојановићевом, али то није утицало на његову самосвест о себи као припаднику професије у успону. Као и други графички дизајнери, тако је и он велики значај придавао потписивању својих остварења.[29] Нацрте за плакате сигнирао је са „Babić“ и „Babich“, а на рекламне огласе, етикете за козметичке препарате и остварења из области визуелног идентитета дискретно је стављао мали круг са укомпонованим ћириличним и латиничним словом *Б*, понекад додавши томе и у целини исписано презиме. Већ први, нама познати, објављени Бабићеви огласи били су потписани, за разлику од већине осталих који су, такође, били публиковани децембра 1932. године у тиражној *Политици*.[30]

Комерцијални захтеви нису увек подразумевали да визуелни језик рекламе треба да буде оригиналан и са уметничким претензијама. Напротив, од дизајнера се најчешће очекивало да понављају помодни шаблон, а не аутентичност. Чак су и стваралоци изузетног реномеа морали да се томе повинују. Због тога је Рене Магрит (Rene Magritte), који се активно бавио и графичким дизајном, у аутобиографији написао да су плакати и рекламе „глупави послови“ (Roque 2007: 166). Милош Бабић је, такође, мало ценио своје дизајнерске радове, на које га је натерала „нужда“, док је сликарство сматрао моћним средством да искаже своје уметничке и друштвене ставове (Суботић 1980: 388).[31] Иако је графички дизајн сматрао за своју егзистенцијалну нужност а не жељени избор, тим послом бавио се одговорно, доследно избегавајући баналност. Његови најбољи радови настали су око 1930. године када је, бавећи се плакатом, био најслободнији да искаже своју припадност интернационалном конструктивизму.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

A. B. C. (El Lisicki). „Moderna reklama.“ *Zenit* br. 34 (1924).

Anonim. „Umetnički plakat.“ *Zenit* br. 13 (1922): 24.

Аноним. „Уметност рекламе.“ *Илустровани лист* (Anonim. „Umetnost reklame.“ *Ilustrovani list*) 8. 9. 1929: 15.

Bajkay, Éva. „Dessau.“ u: Benson, Timothy O. (ed.). *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformations, 1910–1930*. Cambridge, Massachusetts and London: Los Angelos County Museum of Art, the MIT Press, 2002, 218–226.

Baranyi, Ana. *Miloš Babić*. Subotica: Gradski muzej, 1984.

Benson, Timothy O. (ed.). *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformations, 1910–1930*. Cambridge, Massachusetts and London: Los Angelos County Museum of Art, MIT Press, 2002.

Benson, Timothy O., Éva Forgács (ed.). *Between Worlds. A Sourcebook of Central European Avant-Gardes, 1910–1930*. Cambridge, Massachusetts and London: Los Angelos County Museum of Art, MIT Press, 2002.

Galjer, Jasna. „Plakati za Zagrebački zbor 1926. (Prilog redefinisanju hrvatskog plakata).“ *Radovi Instituta povijesti umjetnosti* (Galjer, Jasna. “Posters for the Zagreb Fair, 1926 (Contribution to a redefinition of the Croatian poster)” 28 (2004): 336–347.

[29] Право на потпис било им је ускраћивано када су радили за рекламни завод или агенцију.

[30] „Огласи.“ *Политика* 24. 12. 1932; 25. 12. 1932: 20.

[31] После Другог светског рата Бабић је постао члан УЛУС-а, на препоруку Ивана Табаковића, Михаила С. Петрова и Ђорђа Крековића. За нашу тему је занимљиво да су они у својој препоруци навели и то да Бабићев рад на „исписивању фирми превазилази чисто занатски посао“ (Суботић 1980: 388).

Golubović, Vidosava, Irina Subotić. *Zenit 1921–1926*. Beograd: Narodna biblioteka Srbije, 2008.
Д. Г. К. М. „Примењена декоративна уметност у павиљону *Цвијета Зузорић*.“ *Женски свет* (D. G. K. M. „Primenjena dekorativna umetnost u paviljonu *Cvijeta Zuzorić*.“ *Ženski svet*) 12 (1933): 6.
Јанц, Загорка. *Огласи у старој српској штампи 1834–1915*. Београд: Музеј примењене уметности (Janc, Zagorka. *Oglasi u staroj srpskoj štampi 1834–1915*. Beograd: Muzej primenjene umetnosti), 1978.
Kovačev-Ninkov, Olga. „Legat Miloša Babića.“ u: *Gradski muzej. Legati i poklon zbirke Umetničkog odeljenja Gradskog muzeja. Izbor*. Subotica: Gradski muzej, 2008a.
Kovačev Ninkov, Olga. „Povodom 30 godina postojanja legata Miloša Babića u Gradskom muzeju Subotice. Prilog sagledavanju ikonografije deset slika Miloša Babića.“ *Museĭon. Godišnjak Gradskog muzeja Subotice* br. 7 (2008б): 139–156.
Ковачев-Нинков, Олга. „Активистичке паралеле: кубоекспресионизам, футуризам и конструктивизам у делу Балажа Г. Арпада и Милоша Бабића.“ *Зборник Музеја примењене уметности* (Kovačev Ninkov, Olga. „Parallels of Activism: Cubo-Expressionism, Futurism and Constructivism in the Work of Balázs G. Árpád and Miloš Babić.“ *Journal. Museum of Apllied Art*) 6 (2010): 61–70.
Kovačev Ninkov, Olga. „Oblak u pantalonama.“ *Rukovet* 5–9 (2010): 27–32.
Kovačev Ninkov, Olga, Ljubica Vuković Dulić. *Miloš Babić. Ravnoteža znakova, iz zbirke Gradskog muzeja Subotica*. Subotica: Gradski muzej; Beograd: Galerija Doma Vojske Srbije, 2014.
Koščević, Želimir. „The Poster in Yugoslavia.“ *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* 10 (1988): 54–61.
Krstić, Branislav. „Nešto o psihologiji reklame.“ *Pokret* br. 29–30 (1924): 81–86.
Кулунџић, Ф. „Реклама прави себи рекламу.“ *Време* (Kulundžić, F. „Reklama pravi sebi reklamu.“ *Vreme*) 13. 8. 1929: 5.
Lobačev, Đorđe. *Kad se Volga ulivala u Savu*. Beograd: Prosveta, 1997.
Marković, Peđa J. *Beograd i Evropa 1918–1941. Evropski uticaji na proces modernizacije Beograda*. Beograd: Savremena administracija, 1992.
Otić, Ljubica, Veselinka Marković, Mirko Grlica. *Sve je samo reklama. Segmenti iz istorije reklame u Vojvodini do 1941. godine*. Novi Sad: Muzej Vojvodine; Subotica: Gradski muzej, 2012.
Passuth, Krisztina. „Berlin.“ u: Benson, Timothy O. (ed.). *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformations, 1910–1930*. Cambridge, Massachusetts and London: Los Angelos County Museum of Art, MIT Press, 2002: 200–204.
П[етров], Р[ужа]. „Код Мих. С. Петрова у куполи Академије наука.“ *Недељне илустрације* (P[etrov], R[uža]. „Kod Mih. S. Petrova u kupoli Akademije nauka.“ *Nedeljne ilustracije*) 5. 6. 1932: 13.
Pincas, Stéphane, Marc Loiseau. *A History of Advertising*. Köln: Taschen, 2008.
Popović, Bojana. *Primenjena umetnost i Beograd 1918–1941*. Beograd: Muzej primenjene umetnosti, 2011.
Raizman, David. *History of Modern Design. Graphics and Products since the Industrial Revolution*. London: Laurence King Publishing, 2003.
Roque, Georges. „The Surrealist (Sub-)version of Advertising.“ u: Wood, Ghislaine (ed.). *Surreal Things. Surrealism and Design*. London: V & A Publications, 2007.
Суботић, Ирина. „Десет слика Милоша Бабића.“ *Зборник за ликовне уметности Матице српске* (Subotić, Irina. “Dix tableaux de Miloš Babić.” *Matica srpska journal for fine arts*) 16 (1980): 387–400.
Тодић, Миланка. „Потрошачка култура у изградњи, представа жене у штампаним рекламама (1900–1940).“ *Зборник Матице српске за ликовне уметности* (Todić, Milanka. “Consumer Culture on the Rise, a Representation of the Women in printed Advertisements (1900–1940).” *Matica srpska journal for fine arts*) 38 (2010a): 213–234.
Тодић, Миланка. „Век реклама.“ у: Тодић, Миланка, Владимир Пиштало. *Купите нешто и овде*. Београд: Службени гласник (Todić, Milanka. „Vek reklame.“ u: Todić, Milanka, Vladimir Pištalo. *Kupite nešto i ovde*. Beograd: Službeni glasnik), 2010б.
Forgács, Éva. “Between Cultures: Hungarian Concept of Constructivism.” u: Benson, Timothy O. (ed.). *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformations, 1910–1930*. Cambridge, Massachusetts and London: Los Angelos County Museum of Art, MIT Press, 2002: 147–164.
Heller, Steven, Louse Fili. *Euro Deco. Graphic Design between the Wars*. San Francisco: Chronicle Books LLC, 2004.
Czubińska, M. “Art Déco and More.” u: *Nie Tylko Art Deco. Art Deco and More*. Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, 2007.
Čolaković Rodoljub, Oto Bihalji Merin i dr. *Izdavač Pavle Bihali*. Beograd: Nolit, 1978.

Bojana V. Popović

GRAPHIC DESIGN OF MILOŠ BABIĆ

Summary

Miloš Babić (1904–1968) belongs to the circle of artists whose work was not widely known to the public at the time when it began. He considered himself a painter and the engagement in graphic design he regarded as the necessity to provide for basic living expenses. In subsequent decades, his paintings became part of the collections of the Municipal Museum of Subotica and the National Museum in Belgrade, and his works of graphic design are kept in the Museum of Applied Art in Belgrade.

Having moved from Subotica to Belgrade in 1923, Miloš Babić began his career in Futur – a studio for painting, advertisings, signboards, and decorations owned by brothers Pavle Bihali and Oto Bihalji Merin. The experiences in international constructivism, as well as the knowledge of postulates of modern advertising, with which he was closely acquainted working in Futur, were decisive for the design practice in which he was engaged from the late 1920s to the beginning of the Second World War. He dealt with the conventional forms of advertising of that time – posters, newspaper and cinema advertisements, promotional flyers, visual identity of companies and labels for different products. Shops selling automobiles, textile, garments, cosmetics, food and drinks were the most often advertised, so the most numerous Babić's clients belonged to the upper-class tradesmen. He was also hired by cinema owners and industrialists. Babić participated in both national and foreign competitions for graphic design posters.

Although he regarded graphic design as an existential necessity rather than a desired choice, Miloš Babić dealt with it with the sense of responsibility, consistently avoiding banality. Thus he became one of the respectable representatives of the interwar Belgrade graphic design. Particularly valuable are his works created around 1930 when, dealing with posters, he had the widest freedom to express his affiliation with international constructivism.

Keywords: Miloš Babić, graphic design, poster, advertisement, interwar period.

Уредништво је рад примило 27. IX 2015. и одобрило га за штампу 2. II 2016.

UDC 75(497.11)"20"

ВЕСНА Л. КРУЉАЦ
Народни музеј у Београду*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

Полемички карактер и рецепција београдског енформела у српској култури шездесетих година XX века

САЖЕТАК: Овај рад својеврсни је резиме резултата рецентних истраживања до сада необјављеног или мање познатог архивског, документарног и уметничког материјала и библиографске грађе везане за феномен београдског енформела. Тежиште експликације усмерено је на анализу полемичког карактера и рецепције београдског енформела у српској култури шездесетих година, али и његове антиципаторске компоненте, којима је отворен пут новим, алтернативним моделима уметничког испољавања на домаћој уметничкој сцени друге половине XX века. У српској уметности енформел је представљао формално-језичку иновацију изван контекста домаће ликовне традиције, а визуелни исказ његових водећих протагониста имплицирао је субјективне, провокативне и критичке садржаје и значио субверзију доминантних естетичких и идеолошких матрица, побуну против затечене ситуације у југословенској уметности, култури, друштву, политици. Због тих особина београдски енформел био је мета бројних напада и предмет жестоких оспоравања локалне политичке, интелектуалне и уметничке елите.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: енформел, модерно сликарство, ликовна критика, културна политика, полемике, Београд, Србија, XX век.

У српској уметности педесетих и шездесетих година XX века београдски енформел представљао је једну од првих „поетика побуне" везаних за егзистенцијалистички немир и песимизам, у којој се сумња у постојећи поредак ствари и систем вредности манифестовала у радикалном облику антислике. Реч је о антиестетичној апстракцији заснованој на истраживањима материје и технолошким експериментима, тј. примени несликарских материјала и оперативних поступака кроз које се одвијало парадигматско разарање класичне форме, обликовних принципа и хармоније ликовних елемената. Заједно са Лазаром Трифуновићем, критичарем који је промовисао београдски енформел, осморо сликара: Миодраг Мића Поповић, Вера Божичковић Поповић, Лазар Возаревић, Зоран

* v.kruljac@narodnimuzej.rs

Павловић, Живојин Жика Турински, Бранислав Бранко Протић, Владислав Шиља Тодоровић и Бранко Филиповић Фило, били су креатори поетике и идеологије енформела и чинили језгро београдског покрета. У локалном контексту, њихов визуелни исказ представљао је иновацију не само у формално-језичком већ и у идејном, концептуалном смислу, и функционисао као алтернативни уметнички став, етички узор и критички коректив.

Захваљујући артикулисаној пракси носилаца и снажној подршци промотивне критике, београдски енформел већ је био предмет истраживања и интерпретација у српској уметничкој историографији, пре свега у студијама сопствених актера, поменутих протагониста и промотера,[1] али и савременика (Миодрага Б. Протића[2] и Јерка Денегрија[3]). Међутим, чињеница да је у њиховим студијама београдски енформел у мањем обиму сагледаван и тумачен у политичком контексту, а да су у научним подухватима новијег датума изостала опсежнија проучавања и детаљнија разматрања полемичке природе и рецепције овог уметничког феномена, налагала је поновно преиспитивање опуса носилаца и сагледавање ширег контекста. На линији читања идејних аспеката и проблемских консеквенци београдског енформела коју су успоставили Лазар Трифуновић[4], Јерко Денегри[5] и Лидија Мереник[6] предузета су даља истраживања како би се овај уметнички феномен сагледао из до сада недовољно истраженог ракурса, у светлу полемика које су вођене на југословенској и српској политичкој, ликовнокритичарској и уметничкој сцени шездесетих година XX века. Подразумевало је то декодирање мотивација повезивања политичке, интелектуалне и уметничке елите у јединствени антиенформелни фронт, тј. узрока и последица антагонистичког односа представника различитих друштвених група према београдском енформелу, али и преиспитивање његовог полемичког карактера. У тој намери, основно полазиште представљао је критички модус разматрања релевантних извора и грађе, уз примену комплексног методолошког поступка који у интерпретацији обухвата елементе политичке и културне историје, нове социологије уметности, формалне анализе и компарације. Такав приступ није резултирао негацијом података из раније успостављеног корпуса валоризације београдског енформела *de facto* поузданих, него се састојао у софистицираном нијансирању и ширем сагледавању овог уметничког феномена, приликом којих су претходне интерпретације схваћене као путо-

[1] Најзначајнији критички и теоријски текстови о београдском енформелу Лазара Трифуновића, Зорана Павловића и Живојина Туринског касније су сакупљени и поново објављени у књигама (Trifunović 1990; Павловић 1997; 2009; Турински 1999).

[2] Проблематика београдског енформела била је предмет Протићевих разматрања како у периоду проблемске актуелности овог покрета, тако и касније (1961: 12; 1962б: 8–9; 1962в: 12; 1962г: 21; 1962ђ: 697–708; 1964: 177–192, 273–274; 1969б; 1970: 436–514).

[3] Иако малобројни, Денегријеви текстови из епохе представљају драгоцен прилог разумевању поетике београдског енформела (1964: 43–49; 1967: 169–174; 1968: 17–34).

[4] Након гашења крајем седме деценије, београдски енформел постао је окосна тачка Трифуновићевих историзација српске уметности друге половине XX века (1970: 17–22; 1971; 1982; 1983: 65–88).

[5] Денегри је дао велики допринос историјској интерпретацији енформела у локалном контексту начелно (1980: 125–143; 1993б: 104–110, 152–193; 1995: 5–18, 40–48, 55–61; 1996: 5–32; 2007: 361–386; 2008б; 2009: 139–141; 2010а: 143–147; 2011а: 56–62; 2012а: 395–401; 2012б: 549–555; 2012в; 2013; 2014), као и енформелних опуса водећих протагониста београдског покрета посебно (1984; 1987: 14–19; 1993а; 1994а: 11–20; 1997б: 13–34; 2000а; 2000б; 2008а; 2011б, 17–31).

[6] Лидија Мереник тежиште експликације београдског енформела (пре свега његових проблемских и значењских консеквенци) премешта у социокултурни контекст послератне Југославије (2001: 96–125; 2010: 124–160).

каз за даља истраживања или подстицај за размишљање, али не и канон. Предложене опције посматрања не само да су потврдиле оно што се о београдском енформелу знало или претпостављало, већ су и открилe до сада непознате аспекте његовог постојања и довеле до нових, поузданијих закључака. Резултати истраживања потврдили су иницијалне хипотезе о полемичком и конфликтном социокултурном контексту београдског енформела, али и српске уметности шездесетих година генерално. Затим је утврђено да је различитим сферама друштвеног живота у Југославији тог времена заједничка била полемика као механизам идеолошкополитичке интервенције, инструмент ликовне критике и уметничке теорије, модел уметничке праксе, односно полемика као средство борбе носилаца прогресивних и конзервативних схватања за одређене циљеве, интересе, идеје. Будући да је полемички дискурс, који се с појавом енформела артикулисао у српској средини, умногоме одредио место и значење београдског енформела на локалној уметничкој сцени, суштинска питања на која је требало одговорити била су: *ко*, *када* и *зашто* иницира или се укључује у конфронтације поводом овог уметничког феномена. Са одговором на ова питања, коначно је затворен круг хијерархије значења и места београдског енформела у српској култури друге половине XX века.

Докази о изразито антагонистичком односу југословенских власти према београдском енформелу пронађени су у историјским изворима из епохе, који су потврдили иницијалну претпоставку да је управо енформел био средишње место политичких напада на апстракцију почетком шездесетих година.[7] Анализом података из архивске грађе партијских (политичких и уметничких) форума, дошло се до закључка да је иницијатива за покретање кампање против апстракције имала двоструки смер: „одозго надоле“ и „одоздо нагоре“, односно да је интервенцији председника државе Јосипа Броза допринело неколико различитих, спољних и унутрашњих фактора. Чињеница да су Титови јавни напади на апстракцију уследили непосредно након његовог боравка у Совјетском Савезу крајем 1962,[8] који је коинцидирао са почетком политичке кампање против уметности апстракције у тој земљи, потврђује тезу Лидије Мереник (2010: 127) да је нормализација билатералних односа подразумевала прихватање Хрушчовљевих „смерница“ којима је заустављен процес либерализације у совјетској култури. Томе у прилог говори и чињеница да је југословенска политичка кампања била спроведена према совјетском сценарију и праћена идентичном терминологијом из арсенала идеолошког говора мржње.[9] Иако Тито ни у једном од своја четири говора није именовао спорну тенденцију,[10] показало се да је идеолошки ригидна фракција комуниста управо у београдском енфор-

[7] Вид. фондове Архива Југославије, Архива Србије и Историјског архива Београда (AJ, 507 (SKJ), V (OPS), K-XVI/1-10+1a, K-16, akt od 20. 3. 1961; AJ, 507 (SKJ), VIII, II/8-(1-84), K-29, akt od 6. 1. 1960; AJ, 507 (SKJ), VIII, II/2-b-(191-169), K-10, akt od 20. 6. 1962; AJ, 142/II (SSRNJ), F-26, akt od 20. 3. 1961; AC, Ђ-2 (ЦК СКС), K-6/pl., Ф-4/1, akt od 19. 5. 1960; IAB, SKS OSKB GKBGD (136), K-179, akt od 27. 6. 1962; IAB, SKS OSKB GKBGD (136), K-179, akt od 10. i 17. 12. 1962; IAB, SKS OSK OSG OK BGD (182), Aktiv SK ULUS-a, K-220, akt od 15. 5. 1962; IAB, SKS OSK OSG OK BGD (182), Aktiv SK ULUS-a, K-220, akt od 11. 12. 1962).

[8] Осим брачног пара Броз, југословенску делегацију чинили су: Александар Ранковић, Јован Веселинов, Добривоје Видић и други партијски челници (Броз 1966: 497–498).

[9] Упор.: AJ, 507 (SKJ), VIII, II/11-(1-34), K-32, *Bilten* br. 2 (4. mart 1963).

[10] У питању је говор у Железнику одржан 29. децембра 1962, новогодишња порука, говор на Седмом конгресу ЦК Народне омладине Југославије и разговор са члановима Председништва Савеза новинара Југославије јануара и фебруара 1963. (Броз 1966: 61–70, 73–89, 96–112).

мелу препознала „јерес“, а његове носиоце идентификовала као „архинепријатеље“ југословенског самоуправног поретка.[11] Бирократски апарат није могао, а није ни смео, да толерише било какво стваралачко обликовање „поетике апсурда“ зато што је у њој видео политичку субверзију, побуну против идеолошких темеља на којима су почивали сви политички програми. У земљи „меког социјализма“, друштву које је из идеолошких разлога искључивало било какву могућност отуђености, резигнације и незадовољства његових припадника, није било места за песимистичке садржаје, критичке исказе и индивидуалне отпоре. Консеквентно, уследила је агресивна политичка кампања против енформела каква није забележена у другим европским срединама.[12] Чињеница да против уметника београдског енформела нису предузете драстичне казнене мере, ипак не значи да негативних последица ове кампање није било. Упркос подршци неколицине прогресивних интелектуалаца и утицајних политичких „савезника“ који су имали храбрости да у јеку кампање промовишу и откупљују дела идеолошки прокажене енформелне апстракције за државне музеје или приватне колекције, колективна параноја и страх од последица „идеолошког скретања“ продирали су у дубинске слојеве аутоцензуре људи на одговорним местима у култури и деловали негативно, инхибирајуће на даљи развој енформелног експеримента. Осим смена, отказа, искључења из партије, економских рестрикција, цензуре и игнорантског односа, у оптицају су биле подједнако неугодне, неофицијелне и конспиративне методе контроле и репресије: усмена упозорења, потказивања, ухођења, „информативни“ разговори, полицијска ислеђивања људи из непосредног окружења водећих протагониста енформелне тенденције.[13] Насупрот већини истраживача (Peković 1986: 278–281; Марковић 1996: 71, 342, 373, 375, 398; Merenik 2001: 57) који сматрају да су јавне дискусије и полемике с почетка шездесетих година XX века биле показатељ процеса либерализације и толерантности југословенског режима, подаци из архивске грађе везани за политичку перцепцију београдског енформела показали су да је то само делимично тачно. Иако конципиране као демократска форма идеолошког деловања Савеза комуниста заснована на принципу „борбе мишљења“ и „аргументованој критици“, полемике су заправо биле механизам детектовања „негативних појава“ у уметности, идентификовања њихових носилаца, циљева и упоришта, инструмент идеолошке индоктринације и политичких притисака власти.[14] Критичке или опозиционе ставове изречене у оквиру јавних дискусија и гласила режим је неретко (зло)употребљавао као конкретан повод, аргумент и оправдање за административну интервенцију, док су милитантна реторика и хируршки вокабулар којима су се опоненти београдског

[11] Детаљније о томе вид.: AJ, 507 (SKJ), VIII, II/2-b-(170-176), K-11, akt od 1. 3. 1963.

[12] Томе у прилог говоре изјаве челника СКЈ и политичке расправе на свим нивоима власти (Tripalo 1963: 3; AJ, 507 (SKJ), VIII, II/2-b-(170-176), K-11, akt od 18. 1. 1963; AJ, 507 (SKJ), VIII, II/2-b-(182-184), K-13, akt od 23. 1. 1964; AJ, 507 (SKJ), VIII, II/2-b-(182-184), K-13, akt od januara 1964; AJ, 507 (SKJ), I/VIII-(1-51), K-7, akt od 11. 12. 1964; AJ, 142/II (SSRNJ), F-125/02, akt od 12. 1. 1963; AC, Ђ-2 (ЦК СКЈ), K-7/pl., Ф-3, akt od 7. 3. 1963; IAB, SKS OSKB GKBGD (136), K-166, akt od 11. 11. 1963).

[13] Осим сведочења савременика (Михајловић 1993: 172–174), то потврђује и архивска грађа политичких и партијских форума (AJ, 507 (SKJ), V (OPS), K-XIX (1-40), akt od 27. 2. 1963; AJ, 507 (SKJ), VIII, II/2-b-(170-176), K-11, akt od 1. 3. 1963; AJ, 507 (SKJ), VIII, II/2-b-(170-176), K-11, akt od 18. 3. 1963; IAB, SKS OSKB GKBGD (136), K-170, akt od 8. 2. 1963).

[14] Детаљније о томе вид.: AJ, 507 (SKJ), V (OPS), K-XIX (1-40), akt od 27. 2. 1963; AJ, 507 (SKJ), VIII, II/2-b-(170-176), K-11, akt od 1. 3. 1963.

енформела служили у вербалном политичком обрачуну, идеолошкој дисквалификацији овог уметничког феномена, професионалној и моралној дискредитацији његових носилаца, промотивних критичара и симпатизера, били у функцији њиховог психолошког застрашивања и маргинализације.[15] Извесна попуштања после иницијално жестоких притисака, тј. амбивалентан однос врховне власти према београдском енформелу, проистицала су из императива очувања позитивног међународног имиџа демократичности, еманципованости југословенског социјалистичког поретка и његове аутономне позиције у односу на друге комунистичке режиме на Истоку. Међутим, услед политичких притисака и опште нетрпељивости средине дошло је до пресецања развојног пута и отупљивања критичке оштрице енформелне тенденције. Већ после 1963. естетизовани и идеолошки испражњени енформелни идиом постао је прихватљив ширем кругу поклоника, па самим тим и политичком естаблишменту који је схватио да му од „псеудоенформелне" апстракције све већег броја њених следбеника заправо не прети никаква опасност.

Начелно перципиран као прозападна и епигонска тенденција, отелотворење апсурда, нихилизма, дехуманизације и отуђења, без утемељења у југословенској социјалистичкој реалности и локалном уметничком наслеђу (Кушан 1963: 8; Селениħ 1963: 9; Mađarić 1963: 19; Karamehmedović 1963: 20; Sabol 1963: 8), београдски енформел ујединио је конзервативну политичку и културну бирократију у заједнички противнички фронт. Тако се његов развој одвијао у усијаној атмосфери бројних полемика и жестоких поларизација не само у политичким већ и у критичарско-уметничким круговима, што је умногоме одредило позицију овог феномена као централне контроверзе српске културе шездесетих година, али маргиналног статуса у друштвеној хијерархији. Праћењем збивања, коинциденција и паралела на политичкој, ликовнокритичарској и уметничкој сцени датог времена, дошло се до закључка да је поменута кампања била стратегијски планирана и синхронизована акција југословенског политичког и културног естаблишмента.[16] Знатан део стручне јавности никада није суштински разумео нити истински прихватио радикални концепт енформела, а изражена аверзија већине интелектуалаца и уметника према београдском покрету проистицала је из истог конзервативног менталитета својственог српској средини, где су се као уметност ценили једино континуиран, дуготрајан и промишљен рад и естетски резултат.[17] Без обзира на разлике у вокацијама и естетичким опредељењима, они су били јединствени и одлучни у одбрани идеје континуитета и стратегије постепеног, селективног прихватања и модификовања уметничких иновација западноевропске провенијенције.[18] Стога је чињеница да је београдски енфор-

[15] Детаљније о томе вид.: AC, Ђ-2 (ЦК СКС), K-15, akt od 4. 4. 1963; IAB, SKS OSKB GKBGD (136), K-164, akt od 4. 4. 1963.

[16] Вид.: AJ, 142/II (SSRNJ), F-125/02, akt od 9. 3. 1963; AJ, 142/II (SSRNJ), F-125/02, akt od 14. 3. 1963; AJ, 644 (SULUJ), F-4, akt od 7. 5. 1964; AJ, 644 (SULUJ), F-2, akt od 7–9. 5. 1964; AC, Ђ-2 (ЦК СКС), K-15, akt od 12, 15. i 19. 3. 1963; IAB, SKS OSKB GKBGD (136), K-467, akt od 12, 15. i 19. 3. 1963.

[17] То потврђују бројни полемички интонирани, неапологетски текстови о београдском енформелу објављени у дневној штампи и стручним часописима (Амброзиħ 1962: 11; Васиљковиħ 1960: 7; Vasiljković 1961; 1962; В[асиħ] 1960а: 16; 1960б: 17; 1961: 19; 1962а: 18; 1962б: 19; 1963: 17; Ilić 1961; Mamuzić 1962а; 1962б; Милосављевиħ 1962: 20; Милуновиħ 1962: 14; Panić Surep 1961: 10; Rozić 1962; Челебоновиħ 1962: 19).

[18] О српској ликовној критици шесте и седме деценије XX века са референтном библиографијом вид.: Markuš 1980: 52–57; Matić-Panić 1986; Matić-Panić, Denegri 1988: 7–15; Denegri 1993б: 52–53, 124–125; Denegri, Matić-Panić 2002: 52, 62; Круљац 2009: 67–95; Павловиħ 2009: 46–77.

мел релативизовао конвенционална схватања уметности и темељна начела уметничког школовања захтевајући потпуно нов начин перцепције, вредносне критеријуме и појмовни инструментаријум, али и спознаја да толику агресивност у докидању синтаксе високомодернистичке слике до појаве овог покрета није показивао ниједан други уметнички ток у српском послератном сликарству, оставила многе критичаре у недоумици. Ослобођено сваке референцијалности и конструктивних намера, енформелно дело им се указивало као импровизована извануметничка творевина лишена значења.[19] Са потпуно другачијим мотивима и аргументима, али са знатно већим ауторитетом и утицајем, уметници високопозиционирани у локалном „систему уметности" нападали су и оспоравали аутентичност, вредност и значај београдског енформела, јер је управо њима највише запретио радикалним променама.[20] Чинило им се да је увођењем несликарских материјала и легализацијом „случаја" потенцијално све постало инвенција, а да је афирмацијом спонтаности уметничког чина елиминисана могућност погрешке и веза са домаћим ликовним наслеђем. Осим неразумевања суштине промена које је у домену феноменологије и онтологије уметничког дела донела енформелна апстракција, примарни разлози анимозитета великог броја уметника лежали су у свести да би широм афирмацијом и друштвеним прихватањем ове тенденције њихове приоритетне и привилеговане (професионалне, статусне и материјалне) позиције биле угрожене. То су показале конфронтације на релацији *Децембарска група* – београдски енформел, две идејно и идеолошки крајње дивергентне и конкурентске концепције на српској уметничкој сцени тог времена.[21] Иако негативна политичка кампања, конфликтна атмосфера и нетрпељивост средине нису у потпуности скршиле сваки интелектуални и уметнички отпор – наставак колективног деловања и програмског иступања припадника београдског енформела био је незамислив. Изопштена из међународне уметничке конкуренције вољом креатора југословенске изложбене политике у иностранству,[22] идеолошки прокажена, лексички херметична и антиестетична дела београдског енформела су и у српској средини егзистирала на маргини уметничких збивања. Управо због тога, малобројна промотивна критика на челу са Лазаром Трифуновићем делује стратешки преузимајући иницијативу у организацији покрета, теоријској експликацији и афирмацији енформелне поетике.[23] Мотивиса-

[19] Вид.: Васиљковић 1960: 7; Vasiljković 1962; Кадијевић 1962а: 17; Kadijević 1962б; Markuš 1974: 23–30; Протић 1970: 436, 509; Rozić 1962; 1971: 7.

[20] Вид.: AJ, 644 (SULUJ), F-4, akt od 4. 3. 1963; AJ, 644 (SULUJ), F-4, akt od 4–5. 3. 1963; IAB, SKS OSK OSG OK BGD (182), Aktiv SK ULUS-a, K-220, akt od 25. 1. 1963.

[21] За конфронтације из времена проблемске актуелности београдског енформела вид.: Трифуновић 1961а: 14; 1961б: 13; 1962б: 11; 1962в: 17; 1962г: 10; Протић 1961: 12; 1962а: 16; 1962д: 19; Trifunović 1962а; Protić 1962б: 8–9; 1962ђ: 697–708; 1969а: 6; Turinski 1962б: 12; Pavlović 1962а: 13; 1962б: 16; AJ, 644 (SULUJ), F-12a, *Informativni bilten* (1962); Павловић 1962в: 19; AJ, 644 (SULUJ), F-4, akt od 4. 3. 1963.

[22] Педесетих и шездесетих година XX века били су то: Ото Бихаљи-Мерин, Алекса Челебоновић, Миодраг Б. Протић, Катарина Амброзић, Божо Бек, Зоран Кржишник, Марко Ристић и други (Protić 1980б: 19; AJ, 644 (SULUJ), F-9, akt od 22. 5. 1961). Детаљније о југословенској изложбеној политици у иностранству у том периоду видети: AJ, 644 (SULUJ), F-9, akt iz 1969.

[23] Томе у прилог говоре афирмативни написи о београдском и енформелу уопште (Трифуновић 1960а: 12; 1960б: 10; 1961в: 12; 1963б:19; Trifunović 1962а; 1963а: 12; 1967: 87–90; 1969; 1970: 17–22; Pavlović 1960: 10; 1961а: 11; 1961б: 14; 1961в: 10; 1961г: 12; 1963: 15; 1965а: 13–21; 1965б: 3; 1965в: 9; Павловић 1962в: 19; Turinski 1962а: 14; 1962в: 15; 1963: 18; 1965: 156–157; 1968: 57–58).

на потребом отварања расправе о морфолошким, синтаксичким и семантичким особинама, али и узроцима појаве, концептуалним променама и проблемским консеквенцама енформела у домаћој средини, неколицина интелектуалаца и уметника протагониста пружала је безрезервну подршку овом покрету инсистирајући на идеји дисконтинуитета, радикалних промена и „сустизања времена“ у односу на европска уметничка кретања и критичку мисао. Пледирајући за друштвено ангажовану уметност и критику са позиција струке (а не идеологије), Трифуновић, Павловић и Турински били су експоненти „милитантне“ критике или критике „на делу“. У питању је критика која подразумева активно учешће критичара у актуелним уметничким збивањима и теоријској разради иновативних поетика доприносећи, тако, да се у уметничкој пракси детектују, спознају и тумаче садржаји и значења који и уметност и критику као аутономна, али комплементарна подручја деловања уводе у расправу, полемички однос, па чак и конфликт са друштвом (Denegri 1995: 110–111). Будући да је енформелни визуелни дискурс био премало разумљив људима изван струке и самог контекста уметности, једино правовременом подршком критике, промотивним написима, програмским изложбама и заједничким, борбеним иступањима уметничке праксе и теорије било је могуће афирмисати ову тенденцију на српској културној сцени. Реч је о једном од ретких примера сагласја ликовне критике и праксе, које је на такав начин и у тој мери само у изузетним случајевима остваривано у историји српске модерне уметности. Конфронтирање ставова на релацији *Децембарска група* – београдски енформел настављено је и по завршетку проблемске актуелности потоњег покрета, а свака од супротстављених страна настојала је да у оквиру историзација српске уметности друге половине XX века уметничкој концепцији за коју се у претходном периоду залагала са критичарских позиција обезбеди приоритетни статус на институционалној мапи значења.[24] Суштинска питања проистекла из полемичких интерпретација београдског енформела шездесетих година – око којих се у српској уметничкој историографији и данас „ломе копља“ – јесу: да ли овај феномен представља аутентичну, радикалну и еманципаторску уметничку појаву унутар југословенске културе шесте и седме деценије или пак само једну од парадигми „социјалистичког естетизма“[25] и закаснелу рецепцију западноевропског покрета.[26]

---

[24] За конфронтације у периоду после проблемске актуелности београског енформела видети: Протић 1970: 413–455, 502–514; Pavlović 1971: 19–21; Trifunović 1971; 1982; Protić 1973; 1980а: 9–16; 1980б: 17–52; Trifunović 1983: 65–88.

[25] Феномен „социјалистички естетизам“ први је идентификовао и као појам увео у критички дискурс шездесетих година XX века теоретичар Света Лукић, подразумевајући под тим генералну климу у југословенској књижевности после 1950, тј. формално еманципована, али идеолошки неутрална дела, индиферентна према друштвеној стварности (Лукић 1963: 18; 1981: 124–143; 1983: 67–69; Lukić 1968: 197–202; 1975: 225–245). Почетком девете деценије прошлог столећа Миодраг Б. Протић и Лазар Трифуновић пренели су тај појам на подручје ликовне уметности. Тражећи у Лукићевим тезама аргументе за преферирана уметничке концепте и критичарске приступе, дали су дивергентна, чак контроверзна тумачења овог феномена и *Децембарске групе* као његове парадигме (Protić 1980б: 17–52; Trifunović 1982). Опширније о полемици поводом *социјалистичког естетизма* у ликовним уметностима са референтном литературом вид.: Denegri 1993б; 2009; 2010а: 100–171; 2012а: 395–401.

[26] Друго становиште дели већи број истраживача (Dedić 2012: 537–548; Denegri 2010а: 141, 143; 2012а: 399; „Hijatusi modernizma i postmodernizma“ 2001: 329–360; Cvetić 2012: 675–688. Šuvaković i dr. 1996; Šuvaković 2004: 13–20).

Иако је у својим почетним манифестацијама представљао рефлекс опште егзистенцијалистичке климе и збивања на евроамеричкој уметничкој сцени после 1945,[27] београдски енформел био је суштински одређен историјским, политичким, социокултурним и уметничким условностима шире (југословенске), али и уже (српске) средине на прелазу између шесте и седме деценије XX века. Своју посебност у односу на изворни енформелни покрет и локални мејнстрим („социјалистички естетизам"),[28] потврдио је како својом праксом и теоријом тако и консеквенцама које се очитавају у концептуалном и значењском смислу. Као „уметност скептицизма" он се уклапао у проблемски дискурс епохе, али није био епигон западноевропског енформела. Извесно хронолошко заостајање у односу на уметничке процесе на Западу било је последица вишедеценијског претрајавања и ретроградног дејства реалистичке парадигме, а стварност на коју протагонисти београдског енформела непосредно реагују није била одређена психозом изазваном ратним страхотама него ситуацијом симулиране, партијски контролисане, ограничене демократије и толерисаног плурализма уметничког говора (форме). У специфичним приликама југословенског социокултурног контекста с краја педесетих и почетка шездесетих година XX века, када владајућа политичка и уметничка идеологија показују знаке озбиљне кризе, београдски енформел се артикулише као „уметност кризе" противна доминантним идеолошким матрицама, политичком наративу и уметничким концептима, тј. етаблираним токовима српске уметности након 1950. и успоставља као критички говор унутар затеченог поља увезаности уметности и политике. И док је прва, истраживачка или експериментална фаза (1957–1963) представљала креативни период продора и успона, време артикулације енформелне поетике у њеном пуном критичком капацитету (у формалном и идејном смислу), другу, академску фазу (1964–1971) обележили су криза, истрошеност језичких схема и идеолошких предзнака, тј. техничка виртуозност, естетизација и хиперпродукција.[29]

На питања у чему се састојала и како се манифестовала полемичност београдског енформела, одговоре налазимо у парадигматичним делима ране, експерименталне фазе у којима је концепција антислике артикулисана, а субверзија високомодернистичке синтаксе доследна. Иако је реч о особеним, индивидуалним поетикама, унутар енформелног комплекса београдске провенијенције идентификоване су две начелне позиције. Прву, радикалну, која се својим особинама приближава подручју „друге уметности",[30]

---

[27] О доминантним филозофским и теоријским концептима послератног периода и њиховим рефлексијама у уметности вид.: Eco 1965; 1973; Zurovac 1978; Jeremić 1962: 8; Merleau-Ponty 1978; Sartre 1964. Опширније о токовима у евроамеричкој уметности после 1945. вид.: Argan 1977: 609–654; 1982; 1983; Argan, Bonito Oliva 2004–2005; Wood et al. 1994; Lucie-Smith 1978; Isti 2000; Frascina, Harris 1992; Haftmann i dr. 1972; Hopkins 2000.

[28] Његови водећи представници били су угледни уметници међуратне генерације који су деловали самостално или под окриљем група „Самостални", „Једанаесторица" и „Шесторица", као и припадници прве послератне генерације сликара окупљених у *Децембарској групи*. Као експоненти власти у оквиру различитих друштвенополитичких форума, партијских организација и институција културе и уметности, ови политички лојални уметници имали су важну улогу у профилисању југословенске културне политике и уметности датог времена.

[29] До конформирања београдског енформела долази са делима бројних епигона после 1963, када он губи полемички карактер и позицију уметничке алтернативе.

[30] Године 1952, Мишел Тапије (Michel Tapié) увео је у критичку терминологију појам „друга уметност" (*art autre*) као ознаку за тада актуелну енформелну апстракцију, која је била посве другачије природе, морфологије и вредности у поређењу са конвенционалним сликарством (Denegri 1980: 126; Hopkins 2000: 19).

репрезентују радови Поповића, Божичковићеве, Возаревића и Павловића (сл. 1, 2, 3, 4), уметника који су третману материје приступали са антисликарским и иконокластичким намерама, а доминантним уметничким конвенцијама и затеченим социокултурним приликама са далеко више нихилизма, антагонизма и отворене критичности. Апартну, прелазну позицију у оквиру београдског покрета заузимају остварења Туринског (сл. 5), која испољавају извесне рецидиве пиктуралности и знаковитости материје. Другу, пиктуралну струју која и поред аморфности материје и иноваторских извођачких поступака својствених енформелу задржава афирмативан однос према класичним средствима и пластичкој организацији слике, као и далеке рефлексије на реални свет, чине дела Протића, Тодоровића и Филиповића (сл. 6, 7, 8). Чињеница је да само мали број енформелних остварења реализован колажно-монтажним аплицирањем непиктуралних материјала показује медијску амбиваленцију и

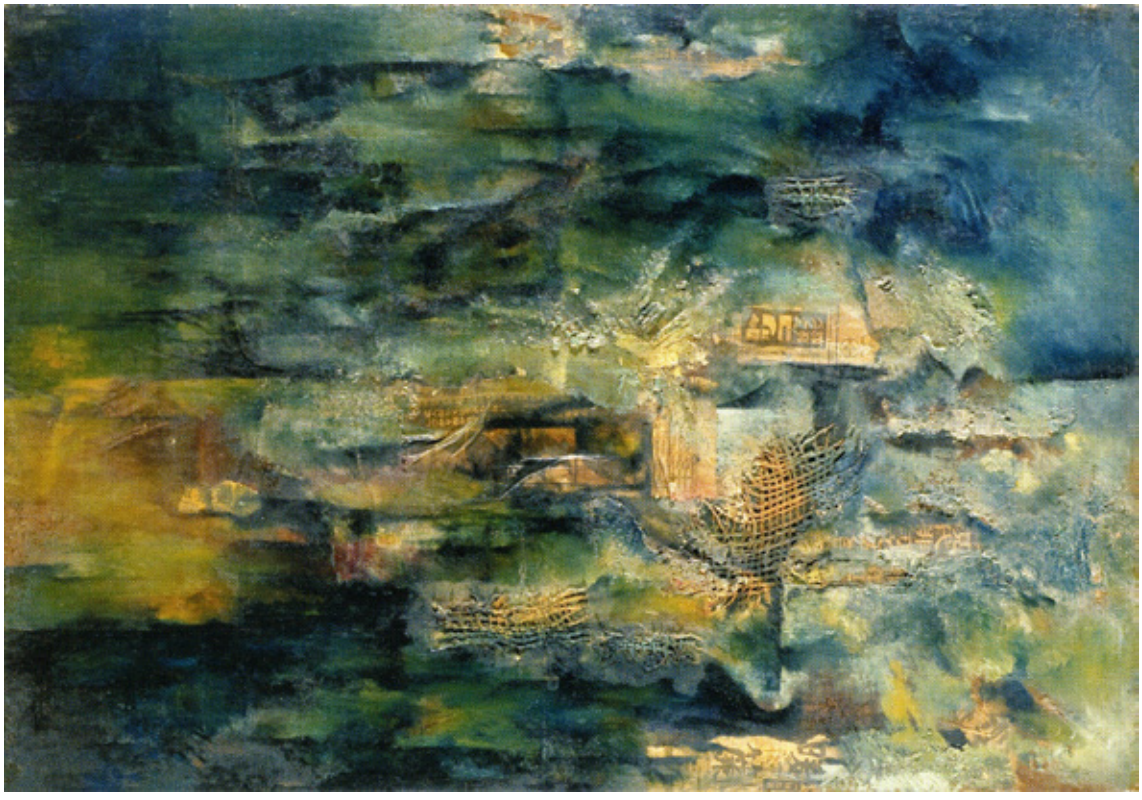
Сл. 1. Миодраг Мића Поповић, *Основа*, 1963, комбинована техника, 200 x 100 cm, вл. Музеј савремене уметности, Београд

Сл. 2. Вера Божичковић Поповић, *Хоризонтална композиција*, 1960, комбинована техника, 80 x 100 cm, вл. приватно

Сл. 3. Лазар Возаревић, *Композиција I*, око 1961, комбинована техника, 30 x 24,6 cm, вл. Народни музеј Црне Горе, Цетиње

Сл. 4. Зоран Павловић, *Без назива 1*, 1962, комбинована техника, 42 x 78 cm, вл. приватно

Сл. 5. Живојин Жика Турински, *Меґарон*, 1961, комбинована техника, 50 x 40 cm, вл. приватно



Сл. 6. Бранислав Бранко Протић, *Композиција*, 1957, комбинована техника, 55 x 77 cm, вл. приватно

проблематизује конвенције штафелајне слике, док већина дела настала гестуалним наношењем материје оставља утисак недовршености материјалне структуре, али задржава иницијалне формалне одлике високомодернистичке слике (плошност, дводимензионалност). Но, без обзира на то у коликом је степену досезао особине „друге морфологије" (*morphologie autre*), тј. радикалност западноевропских примера, у београдском енформелу постојала је она битна пропозиција „друге уметности", а то је слободна пројекција значења. У питању су визуелне метафоре које не подлежу строгим дефиницијама,[31] тј. остају отворене за учитавања низа значења која леже како унутар тако и изван материјалних података дела.[32] Иако њихове поруке на првом нивоу читања остају примарно везане

[31] Као што је дефиниција Ђулија Карла Аргана (Giulio Carlo Argan), која гласи: „Чист чин егзистенције, слободан од сваке интенционалности као и од сваке рефлексије *a posteriori*, информално умјетничко дјело јест апсолутно отуђење: тежи да потпуно репродуцира у 'другом' искуство које се извршује у његову рађању, елиминирајући тако сваку разлику квалитете или степена између чина одређивања и онога што је ужитак естетске чињенице" (1982: 145).

[32] Стога је за разумевање онтологије енформелног дела релевантнији концепт „отвореног дела" Умберта Ека (Umberto Eco), у оквиру којег је оно тумачено као „епистемолошка метафора" вишедимензионалног значења (1965: 145). Инсистирајући на специфичним изражајним кодовима на основу којих се унутар струје енформела могу диференцирати индивидуалне поетике, Еко тврди: „Овај кôд се бира као модел по чијем ће се узору струк-

Сл. 7. Владислав Шиља Тодоровић, *Црвено и црно*, 1963, комбинована техника, 38,5 x 48,2 cm, вл. Народни музеј Црне Горе, Цетиње

Сл. 8. Бранко Филиповић Фило, *Композиција*, 1959, комбинована техника, 49 x 65 cm, вл. Народни музеј Црне Горе, Цетиње

за дубоко личне, емоционалне и мисаоне подстицаје, дилеме аутора везане за питања властите егзистенције и егзистенције других јединки у савременом свету, други слој значења који својом структуром и морфолошким особинама конотира антислика београдске провенијенције јесу провокативни, иритирајући, субверзивни садржаји који имплицирају отклон према идеји колектива и прогреса, друштву политичке и идеолошке монолитности. Као уметност која констатује, а кроз антиестетику и разорену структуру дела експлицира кризу у којој су се нашле доминантна политичка и уметничка идеологија, београдски енформел је указивао на постојање другачије реалности, истине мање оптимистичне од оне коју је политички врх пројектовао, а модернистички мејнстрим рефлектовао. Увлачећи посматрача у своју орбиту и изазивајући у њему не само тескобну, анксиозну емоционалну реакцију већ и критичку рефлексију на збивања изван дела, енформелно дело систематски је разоткривало наличје једне револуције која није на све људе деловала као ослобађајућа снага. Аутсајдерску позицију београдског енформела ране, експерименталне фазе потврђује чињеница да је одговорио на изазове актуелног историјског тренутка, али да при томе није правио компромисе него се одупирао захтевима средине, владајућем укусу, естетици и идеологији. Деструкција као став са тенденцијом изванметничког, антисистемског деловања, консеквентно је донела ширу конфронтацију, пре свега дестабилизацију односа уметности и власти. Полемички идеолошкополитички, критичкотеоријски и уметнички контексти настанка, артикулације и егзистенције – али и полемичност као модел уметничког испољавања и деловања енформела – дали су овом покрету на српској културној сцени особине „контраговора", ангажоване уметности и политичке авангарде какве европски енформел није имао. То потврђују и последице до којих је довео: осим што је изменио феноменологију и онтологију уметничког дела, психологију стварања и однос према перцептивном уопште, донео промене у схватању самог појма уметности, њене улоге и улоге уметника у друштву, београдском енформелу несумњиво припада заслуга што је у једном кризном и конфликтном периоду модерне историје сачувао морални дигнитет ликовног стваралаштва. Са овим покретом уметничко дело је престало да егзистира као искључиво естетски предмет и постало индикатор одређеног начина мишљења и понашања уметника, специфична врста визуелног исказа која разоткрива бунтовни менталитет и критичку свест свог аутора.

И управо зато што су значењске импликације дела и понашања уметника београдског енформела били далекосежни, универзални и морално обавезујући, овај покрет надрастао је све контроверзе историјског тренутка и превазишао оквире локалне традиције. То је отворило питање генезе, формалних и идејних исходишта београдског енформела. Радикалним примерима заснованим на деструкцији (физичком уништавању), импровизацији (аутоматизму геста), јукстапозицији (колажно-монтажним захватима), случају (технолошким експериментацијама), нереференцијалној лексици и семантичкој поливалентности, извесне аналогије било је могуће наћи једино у дадаизму и надреализму.[33]

турисати физички, технички, па и семантички слојеви и то не на начин што би дело предлагало слике, односно значења, већ би обликовало *форме* (макар и безобличне) које се могу препознати (иначе не бисмо разликовали Волсову мрљу од неке Фотријеове површине ни Дибифеов 'макадам' од Полоковог гестикулаторног цртежа). Ове форме конституишу се на знаковном нивоу, иако знаци нису тако јасно енкодирани и читљиви" (1973: 175).

[33] Опширније о европском дадаизму и надреализму: Gale 1997. Детаљније о авангардним покретима у локалном контексту видети: Golubović, Subotić 1983; 2008; Jovanov 1999; Protić 1969в: 10–21; Protić, Vranić 1993; Ђодић 2002.

У традицији поменутих авангардних покрета, београдски енформел је афирмисао агресију и антиестетику проблематизујући питање садржаја, а уједно и доминантне уметничке и друштвене конвенције. Осим истраживачког духа, тежње за укључивањем у иноваторске процесе и склоности ка експерименту, оно што повезује овај феномен са интернационалним праксама историјских авангарди јесте и један условни оквир идејних предиспозиција, безмало истоветних мотивација и модела понашања носилаца, као и контроверзна, полемичка рецепција ових покрета.[34] Иако београдском енформелу начелно недостаје *агонистичка* компонента – утопијски пројекат за будућност, таква врста визуелног исказа и друштвеног активизма, вишедимензионални антагонизам и маргинална позиција на институционалној мапи значења упркос „милитантном" деловању промотивне критике, особине су које овај покрет битно одвајају од локалистичких уметничких идеологија и чине делом корпуса неоавангардних феномена друге половине XX века. Профилишући се као алтернативно уметничко становиште и поглед на свет, опонентска идеолошка, социополитичка и културолошка парадигма, београдски енформел отворио је две могућности у даљем развоју српске уметности друге половине XX века. Медијска амбиваленција и перформативна својства радикалних примера проширили су границе уметности ка алтернативним изражајним моделима који дефинитивно докидају не само концепцију модернистичке слике детерминисане равнином и рамом преводећи је у интермедијални објекат, већ и уметничко дело као материјалну чињеницу (уметност концепта, перформанс, боди арт итд.). Иако представља уникум у наслеђу београдског енформела, филмски пројекат *Реквијем у сивом* (1962), такође, садржи извесне антиципаторске компоненте. Конципиран као бриколажна творевина, чију визуелну подлогу чине филмски записи атомске експлозије и секвенце дела београдског енформела, а звучну компоненту насумично одабрани и цитирани одломци из антидраме *Крај партије* Самјуела Бекета (Samuel Beckett) и дисонантне електроакустичке варијације Бранимира Сакача, овај филмски експеримент антиципира праксу видео-арта.[35] С друге стране, пиктурална струја, која је одиграла историјску улогу претходнице и кохезивног фактора, омогућила је наставак модернистичке парадигме. Уместо тражења иновација у превазилажењу медија слике, радикализација енформелног исказа са ове позиције одвијала се унутар тог медија кроз доследно разарање форме. Ипак, нагласком на гесту и функцији тела као медијума у креативном процесу, отворена је могућност промене статуса уметничког дела, његове трансформације из конкретног предмета у ефемерну акцију. Другим речима, београдски енформел као гранични феномен модернизма није претендовао да у потпуности одбаци медијум слике, али је у датом времену и средини артикулација енформелне антислике била подвиг тежи, темељнији и са далекосежнијим последицама него што се то данас, са становишта уметности концепта и хронолошке дистанце, чини. Померање тежишта са уметничког дела као коначног резултата на понашање уметника и идеолошке импликације тог понашања чине београдски енформел идејном претходницом покрета мотивисаних непосредним контактом са животном реалношћу. Такви модели уметничког испољавања подразумевали су посве другачије начине презентовања

[34] Упоредити: Podoli 1975; Birger 1998.

[35] Краткометражни филм *Реквијем у сивом* чува се у Збирци документарних филмова Архива Југословенске кинотеке.

и промовисања и, у том погледу, „милитантна“ критика београдског енформела указује се као својеврсни узор. Мада није имао институционални оквир, утврђени програм, манифесте и гласила, београдски покрет имао је у Лазару Трифуновићу борбеног заступника и пристрасног гласноговорника *par excellence*.[36] Његово милитантно промотивно и организационо деловање у критичкој афирмацији београдског енформела једна је од битних заједничких карактеристика овог покрета и историјских авангарди, али и нове уметничке праксе седамдесетих. Аутономија понашања протагониста београдског енформела и проблематизовање друштвене функције уметности на начин који подразумева наглашену интроспекцију и суочавање са суштинским питањима људске егзистенције указују се као темељна исходишта неоенформела.[37] Констатација да је у посве измењеним приликама постмодерног доба неоенформел на посебан начин реактуелизовао извесна својства и искуства историјског енформела трансформишући их у самосвојан изражајни и значењски систем, довела је до закључка да се београдски енформел не може посматрати као дефинитивно исцрпљена и закључена историјска појава, већ као дискурзивна пракса, уметнички отворено и етички витално становиште које и у времену садашњем наставља да делује подстицајно. Дивергентна ретроспективна тумачења својствена су уметничким праксама чија структура није строго детерминисана, тј. феноменима попут београдског енформела који делимично превазилазе, али у потпуности не напуштају оквире стандардних уметничких процедура. Стога чињеница да антагонизирање ставова *pro et contra* београдског енформела још увек траје, доказује да је у питању веома контроверзно и проблемски значајно поглавље српске историје уметности друге половине XX века.

ИЗВОРИ

ARHIV JUGOSLAVIJE

AJ, 507 (SKJ), V (OPS), K-XVI/1-10+1a, K-16, Zapisnik sa proširene sednice Organizaciono-političkog sekretarijata CK SKJ, akt od 20. 3. 1961.

AJ, 507 (SKJ), V (OPS), K-XIX (1-40), Zapisnik sa sednice Organizaciono-političkog sekretarijata CK SKJ, akt od 27. 2. 1963.

AJ, 507 (SKJ), VIII, II/8-(1-84), K-29, Skica za diskusiju o nekim pitanjima književnosti i umetnosti, akt od 6. 1. 1960.

AJ, 507 (SKJ), VIII, II/2-b-(191-169), K-10, Informacija o nekim vidovima stranog uticaja u našoj zemlji, akt od 20. 6. 1962.

AJ, 507 (SKJ), VIII, II/2-b-(170-176), K-11, Zapisnik sa sednice Komisije za ideološki rad CK SKJ, akt od 18. 1. 1963.

AJ, 507 (SKJ), VIII, II/2-b-(170-176), K-11, Stenografske beleške sa sastanka Ideološke komisije CK SKJ, akt od 1. 3. 1963.

AJ, 507 (SKJ), VIII, II/11-(1-34), K-32, Informacija Ideološke komisije CK SKJ: diskusije o umetnosti u Sovjetskom Savezu. *Bilten* br. 2 (4. mart 1963).

AJ, 507 (SKJ), VIII, II/2-b-(170-176), K-11, Stenografske beleške sa sastanka sa sekretarima komisija za ideološki rad CK SK republika, akt od 18. 3. 1963.

[36] Опширније о Лазару Трифуновићу видети: Bulatović 1990: 243–245; Denegri 1993б: 184–193; Денегри 1994б: 249–263; Despotović 1997: 243–265; Круљац 2009: 67–95; Merenik 2005, 6–7; 2014: IX–XXV; Mijušković 1984: 2–5.

[37] Опширније о неоенформелу видети: Denegri i dr. 1988; Denegri 1997а: 191–196; 1997в: 104–113; 2010а: 147–152; Денегри 2010б; Sujić 1993; 2008.

AJ, 507 (SKJ), VIII, II/2-b-(182-184), K-13, Stenografske beleške sa zajedničke sednice Organizaciono-političkog sekretarijata CK SKJ i Ideološke komisije CK SKJ, akt od 23. 1. 1964.
AJ, 507 (SKJ), VIII, II/2-b-(182-184), K-13, Veljko Vlahović: Teze za diskusiju o aktulnim ideološkim pitanjima na zajedničkoj sednici Organizaciono-političkog sekretarijata CK SKJ i Ideološke komisije CK SKJ, akt od januara 1964.
AJ, 507 (SKJ), I/VIII-(1-51), K-7, Stenografske beleške sa I sednice Komisije za idejna kretanja na sadašnjem stepenu našeg razvoja, akt od 11. 12. 1964.
AJ, 142/II (SSRNJ), F-26, Referat Milentija Popovića na II plenumu Saveznog odbora SSRNJ, akt od 20. 3. 1961.
AJ, 142/II (SSRNJ), F-125/02, Zapisnik sa sastanka Komisije za politički i idejno-vaspitni rad SO SSRNJ, akt od 12. 1. 1963.
AJ, 142/II (SSRNJ), F-125/02, Zapisnik sa sastanka Komisije za politički i idejno-vaspitni rad SO SSRNJ, akt od 9. 3. 1963.
AJ, 142/II (SSRNJ), F-125/02, Zapisnik sa sastanka Komisije za politički i idejno-vaspitni rad SO SSRNJ, akt od 14. 3. 1963.
AJ, 644 (SULUJ), F-9, Izveštaj članova Saveta kao predstavničkog tela našeg Saveza u Odboru Komisije za kulturne veze, akt od 22. 5. 1961.
AJ, 644 (SULUJ), F-12a, *Informativni bilten Centra za dokumentaciju i informacije SULUJ-a* (jesen 1962).
AJ, 644 (SULUJ), F-4, Zoran Petrović: Neki aktuelni problemi naše likovne umetnosti. Uvod za diskusiju na proširenom plenumu Izvršnog odbora i Umetničkog saveta SULUJ-a, akt od 4. 3. 1963.
AJ, 644 (SULUJ), F-4, Marijan Detoni: Referat partijskog sekretarijata ULUH-a pročitan na plenumu SULUJ-a, akt od 4. 3. 1963.
AJ, 644 (SULUJ), F-4, Stenografske beleške sa proširenog plenuma Izvršnog odbora SULUJ-a, akt od 4–5. 3. 1963.
AJ, 644 (SULUJ), F-4, Dobrivoje Beljaškić: Pitanje demokratizma u organizacijama likovnih umetnika Jugoslavije. Referat sa VI kongresa SULUJ-a u Budvi, akt od 7. 5. 1964.
AJ, 644 (SULUJ), F-2, Stenografske beleške sa VI kongresa SULUJ-a u Budvi, akt od 7–9. 5. 1964.
AJ, 644 (SULUJ), F-9, Analiza rada savezne Komisije za kulturne veze sa inostranstvom i uloga SULUJ-a u periodu 1959–1969, akt iz 1969.

АРХИВ ЈУГОСЛОВЕНСКЕ КИНОТЕКЕ (YUGOSLAV FILM ARCHIVE)

АЈК, Збирка документарних филмова: *Реквијем у сивом* (AJK, Documentary Film Collection: *Requiem in Grey*), 1962.

АРХИВ СРБИЈЕ (ARCHIVE OF SERBIA)

АС, Ђ-2 (ЦК СКС), К-6/pl., Ф-4/1, Стенографске белешке са III пленума ЦК СКС, акт од (AS, Đ-2 (CK SKS), K-6/pl., F-4/1, Minutes from the 3rd Plenum of the Central Committee of the League of Communists of Serbia, dated) 19. 5. 1960.
АС, Ђ-2 (ЦК СКЈ), К-7/pl., Ф-3, Стенографске белешке са VII пленума ЦК СКС, акт од (AS, Đ-2 (CK SKS), K-7/pl., F-3, Minutes from the 7th Plenum of the Central Committee of the League of Communists of Serbia, dated) 7. 3. 1963.
АС, Ђ-2 (ЦК СКС), К-15, Стенографске белешке са састанка актива СК при Удружењу књижевника Србије, акт од (AS, Đ-2 (CK SKS), K-15, Minutes from Meetings of the League of Communists Activist Group at the Association of Serbian writers, dated) 12, 15. и 19. 3. 1963.
АС, Ђ-2 (ЦК СКС), К-15, Информација Градског комитета Београда о практичним задацима организације СК у области културе, акт од (AS, Đ-2 (CK SKS), K-15, Information of the Belgrade City Committee on practical tasks of the League of Comunists' organization in the field of culture, dated) 4. 4. 1963.

ISTORIJSKI ARHIV BEOGRADA

IAB, SKS OSKB GKBGD (136), K-179, Stenografske beleške sa sastanka Ideološke komisije Gradskog komiteta SKS, akt od 27. 6. 1962.
IAB, SKS OSKB GKBGD (136), K-179, Stenografske beleške diskusije o najaktuelnijim pitanjima u kulturi i umetnosti naroda Jugoslavije, akt od 10. i 17. 12. 1962.
IAB, SKS OSKB GKBGD (136), K-170, Zapisnik sa sastanka Sekretarijata Gradskog komiteta SKS Beograda, akt od 8. 2. 1963.

IAB, SKS OSKB GKBGD (136), K-467, Stenografske beleške sa sastanka aktiva SK pri Udruženju književnika Srbije, od 12, 15. i 19. 3. 1963.
IAB, SKS OSKB GKBGD (136), K-164, Zapinik sa plenarne sednice Gradskog komiteta SKS Beograda, akt od 4. 4. 1963.
IAB, SKS OSKB GKBGD (136), K-166, Stenografske beleške sa plenarnog sastanka Gradskog komiteta SKS Beograda, akt od 11. 11. 1963.
IAB, SKS OSK OSG OK BGD (182), Aktiv SK ULUS-a, K-220, Zapisnik sa sastanka aktiva SK ULUS-a, akt od 15. 5. 1962.
IAB, SKS OSK OSG OK BGD (182), Aktiv SK ULUS-a, K-220, Zapisnik sa sastanka aktiva SK ULUS-a, akt od 11. 12. 1962.
IAB, SKS OSK OSG OK BGD (182), Aktiv SK ULUS-a, K-220, Zapisnik sa sastanka aktiva SK ULUS-a, akt od 25. 1. 1963.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Амброзић, Катарина. „На маргинама Октобарског салона.“ *Књижевне новине* (Ambrozić, Katarina. “On the Margins of the October Salon.” *Književne novine*) 16. 11. 1962: 11.
Argan, Đulio Karlo. „Kriza umetnosti kao ‘evropske nauke’.“ *Treći program* 33 (1977): 609–654.
Argan, Giulio Carlo. *Studije o modernoj umetnosti*. Priredio Jerko Denegri. Beograd: Nolit, 1982.
Argan, Giulio Carlo. *Tekstovi o modernoj umetnosti*. Priredio Jerko Denegri. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1983.
Argan, Đulio Karlo, Akile Bonito Oliva. *Moderna umetnost 1770–1970–2000*. Knj. 1.–2. Beograd: Clio, 2004–2005.
Birger, Peter. *Teorija avangarde*. Beograd: Narodna knjiga: Alfa, 1998.
Броз, Јосип Тито. *Говори и чланци*. Књ. XVIII. Загреб: Напријед (Broz, Josip Тито. *Selected Speeches and Articles*. Vol. XVIII. Zagreb: Naprijed), 1966.
Bulatović, Dragan. „Pogovor. Od kunsthistorika do interpreta.“ u: Trifunović, Lazar. *Studije, ogledi, kritike*. Knj. 4. Priredio Dragan Bulatović. Beograd: Muzej savremene umetnosti: Filozofski fakultet: Narodni muzej, 1990, 243–245.
Васиљковић, Коста. „Три београдске изложбе.“ *Студент* (Vasiljković, Kosta. “Three Belgrade Exhibitions.” *Student*) 15. 3. 1960: 7.
Vasiljković, Kosta. „Problemi materije i vrednovanja.“ *Mozaik* 11 (novembar 1961).
Vasiljković, Kosta. „Enformel, nadrealizam… etc.“ *Mozaik* 10–11 (oktobar–novembar 1962).
В[асић], П[авле]. „Бранислав Протић. Сликарство прожето апстрактним обележјем.“ *Политика* (V[asić], P[avle]. “Branislav Protić. Painting Imbued with Abstract Features.” *Politika*) 5. 3. 1960(а): 16.
В[асић], П[авле]. „Мића Поповић.“ *Политика* (V[asić], P[avle]. “Mića Popović.” *Politika*) 18. 11. 1960(б): 17.
В[асић], П[авле]. „Резултата има – новога нема.“ *Политика* (V[asić], P[avle]. “Results are Here – But it’s Nothing New.” *Politika*) 2. 11. 1961: 19.
В[асић], П[авле]. „Енформел.“ *Политика* (V[asić], P[avle]. “Art Informel.” *Politika*) 12. 3. 1962(а): 18.
Васић, Павле. „Преовлађују млађи уметници. Анкета: Шта ликовни критичари Београда мисле о Октобарском салону?.“ *Политика* (Vasić, Pavle. “Young Artists are Predominant. Poll: What do Belgrade’s Art Critics Think of the October Salon?.” *Politika*) 11. 11. 1962(б): 19.
В[асић], П[авле]. „Изложба слика Бранка Протића.“ *Политика* (V[asić], P[avle]. “Exhibition of Paintings by Branko Protić.” *Politika*) 2. 10. 1963: 17.
Wood, Paul et al. *Modernism in Dispute. Art since the Forties*. New Haven – London: Yale University Press, 1994.
Gale, Matthew. *Dada & Surrealism*. London: Phaidon, 1997.
Golubović, Vida, Irina Subotić. *Zenit i avangarda ’20-ih godina*. Beograd: Narodni muzej: Institut za književnost i umetnost, 1983.
Голубовић, Вида, Ирина Суботић. *Зенит: 1921–1926*. Београд: Народна библиотека Србије: Институт за књижевност и уметност; Загреб: СКД Просвјета (Golubović, Vida, Irina Subotić. *Zenit: 1921–1926*. Beograd: Narodna biblioteka Srbije: Institut za književnost i umetnost; Zagreb: SKD Prosvjeta), 2008.
Dedić, Nikola. „Enformel: radikalni ili umereni modernizam?.“ u: *Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*. Knj. 2. Beograd: Orion Art, 2012, 537–548.

Denegri, Jerko. „Svijest o materiji i vremenu u djelu Miće Popovića.“ *Izraz* 7 (1964): 43–49.
Denegri, Jerko. „Slikarstvo Branka Protića danas.“ *Izraz* 2 (1967): 169–174.
Denegri, Jerko. „Oblici nefiguracije u suvremenom slikarstvu u Srbiji.“ *Život umjetnosti* 7–8 (1968): 17–34.
Denegri, Jerko. „Kraj šeste decenije: enformel u Jugoslaviji.“ u: *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1980, 125–143.
Denegri, Jerko. „Enformel Vere Božičković.“ u: *Vera Božičković Popović: slike i crteži*. Beograd: Umetnički paviljon „Cvijeta Zuzorić“, 1984.
Denegri, Jerko. „Branko Filipović – Filo: slika kao trenutak konačnog sazrevanja ploda.“ u: *Branko Filipović Filo: izložba 1957–1987*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1987, 14–19.
Denegri, Jerko i drugi. *Kontrolirana gesta – primjeri novog enformela i apstraktnog ekspresionizma*. Koprivnica: Umjetnička galerija; Ljubljana: Moderna galerija; Maribor: Razstavni salon „Rotovž“; Subotica: Galerija Likovni susret; Sarajevo: Collegium Artisticum; Rijeka: Moderna galerija, 1988.
Денегри, Јерко. „Бранко Протић (1931–1990).“ у: *34. октобарски салон*. Београд: Културни центар (Denegri, Jerko. “Branko Protić (1931–1990).” in: *34th October Salon*. Beograd: Kulturni centar), 1993(а).
Denegri, Jerko. *Pedesete*: *teme srpske umetnosti (1950–1960)*. Novi Sad: Svetovi, 1993(б).
Denegri, Jerko. „Enformel Vere Božičković.“ u: *Vera Božičković Popović*, Beograd: Cicero, 1994(а), 11–20.
Денегри, Јерко. „Лазар Трифуновић као критичар и историчар београдског енформела.“ *Зборник Народног музеја* (Denegri, Jerko. “Lazar Trifunović as Critics and Historian of Belgrade Art Informel.” *Zbornik Narodnog muzeja*) XV-2 (1994(б)): 249–263.
Denegri, Jerko. *Šezdesete*: *teme srpske umetnosti (1960–1970)*. Novi Sad: Svetovi, 1995.
Denegri, Jerko. *Sedamdesete*: *teme srpske umetnosti (1970–1980)*. Novi Sad: Svetovi, 1996.
Denegri, Jerko. *Osamdesete: teme srpske umetnosti (1980–1990)*. Novi Sad: Svetovi, 1997(а).
Denegri, Jerko. „Filo: četiri konteksta.“ u: *Filo Filipović*. Cetinje: Narodni muzej Crne Gore, 1997(б), 13–34.
Denegri, Jerko. *Fragmenti postmodernog pluralizma*: *beogradska umetnička scena osamdesetih i početka devedesetih*. Beograd: Cicero, 1997(в).
Denegri, Jerko. *Branko Protić* (*1931–1990*). Novi Sad: IKA Prometej, 2000(а).
Denegri, Jerko. „Rani Filo: okolnosti i kontroverze jednog umetničkog formiranja.“ u: *Filo Filipović. Radovi na papiru 1954–1959*. Beograd: Centar za savremenu umetnost, 2000(б).
Denegri, Jerko, Radmila Matić-Panić. *Miodrag B. Protić*. Beograd: Clio, 2002.
Денегри, Јерко. „Рани енформел Вере Божичковић-Поповић.“ *Призор* 3 (Denegri, Jerko. “Early Art Informel by Vera Božičković-Popović.” *Prizor* 3) (2003): 104–109.
Denegri, Jerko. „Socijalistički modernizam. Radikalni stavovi na jugoslovenskoj umetničkoj sceni 1950–1970.“ *Treći program* 133–134 (2007): 361–386.
Denegri, Jerko. *Branislav Protić. Radovi 1956–1966*. Beograd: Likovna galerija Kulturnog centra, 2008(а).
Денегри, Јерко. *Енформел из Колекције Вујичић*. Београд: Галерија ’73 (Denegri, Jerko. *Art Informel from the Vujičić Collection*. Beograd: Galerija ’73), 2008(б).
Denegri, Jerko. *Teme srpske umetnosti 1945–1970. Od socijalističkog realizma do kinetičke umetnosti*. Beograd: Atoča: TOPY, 2009.
Denegri, Jerko. „Mnogostruka lica modernizma.“ u: *Trijumf savremene umetnosti*. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine; Beograd: Fond Vujičić kolekcija, 2010(а), 100–171.
Денегри, Јерко. *Од историјског енформела до постмодернистичког неоенформела*. Нови Сад: Галерија ликовне уметности – Поклон збирка Рајка Мамузића (Denegri, Jerko. *From Historic Art Informel to Neo-Informel Art*. Novi Sad: Galerija likovne umetnosti – Poklon zbirka Rajka Mamuzića), 2010(б).
Denegri, Jerko. „Politički napad na apstraktnu umjetnost početkom 1963.“ u: *Područje zastoja*. Rijeka: Kolekcija Marinko Sudac, 2011(а), 56–62.
Denegri, Jerko. „Slikarstvo Branka Filipovića Fila: formiranje, konteksti, značenja i vrednosti.“ u: *Filo*, Cetinje: Narodni muzej Crne Gore, 2011(б), 17–31.
Denegri, Jerko. „Socijalistički estetizam.“ u: *Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*. Knj. 2. Beograd: Orion Art, 2012(а), 395–401.
Denegri, Jerko. „Enformel i slikarstvo materije u Vojvodini.“ u: *Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*. Knj. 2. Beograd: Orion Art, 2012(б), 549–555.
Denegri, Jerko. „Fenomeni, formacije i ideologije srpske umetnosti druge polovine XX veka.“ u: *Kolekcija Trajković: lična svita*. Beograd: Fondacija „Kolekcija Trajković“, 2012(в).

Denegri, Jerko. *Enformel u Srbiji: dosadašnja tumačenja i nedavne dopune*. Beograd: Kolekcija Khametov, 2013.
Denegri, Jerko. „Problemi, procesi i prakse srpske umetnosti druge polovine 20. veka.“ u: *Primeri srpske umetnosti druge polovine 20. veka – Fondacija Vujičić kolekcija*. Svilajnac: Centar za kulturu, 2014.
Despotović, Jovan. „Kritika ‘Kritika kritike’.“ *Iskustva* 2 (1997): 243–265.
Eco, Umberto. *Otvoreno djelo*. Sarajevo: „Veselin Masleša“, 1965.
Eko, Umberto. *Kultura, informacija, komunikacija*. Beograd: Nolit, 1973.
Zurovac, Mirko. *Umjetnost i egzistencija. Vrijednost i granice Sartrove estetike*. Beograd: Mladost, 1978.
Ilić, Dušan. „Pokušaj otuđenja sentimenta.“ *Mozaik* 11 (novembar 1961).
Jeremić, Dragan. „Slikarstvo i filozofija.“ *Danas* 9. 5. 1962: 8.
Jovanov, Jasna. *Demistifikacija apokrifa*: *dadaizam na jugoslovenskim prostorima 1920–1922*. Novi Sad: Apokrif, 1999.
Кадијевић, Ђорђе. „Шта је енформел?.“ *Политика* (Kadijević, Đorđe. “What is Art Informel?.” *Politika*) 8. 4. 1962(а): 17.
Kadijević, Đorđe. „Apstraktno slikarstvo juče i danas (II).“ *Mozaik* 7–8 (jul–avgust 1962(б)).
Karamehmedović, Muhamed. „Šematska predstava stvarnosti – apstraktna umetnost kod nas.“ *Oslobođenje* 17. 2. 1963: 20.
Круљац, Весна. *Лазар Трифуновић – протагонист и антагонист једне епохе*. Београд: Народни музеј (Kruljac, Vesna. *Lazar Trifunović – Protagonist and Antagonist of an Epoch*. Beograd: Narodni muzej), 2009.
Кушан, Иван. „За истинску уметност.“ *Борба* (Kušan, Ivan. “For True Art.” *Borba*) 18. 2. 1963: 8.
Лукић, Света. „Социјалистички естетизам. Једна нова појава.“ *Политика* (Lukić, Sveta. “Socialist Aestheticism. A New Occurence.” *Politika*) 28. 4. 1963: 18.
Lukić, Sveta. *Savremena jugoslovenska literatura 1945–1965*. Beograd: Prosveta, 1968.
Lukić, Sveta. *Umetnost na mostu*. Beograd: SSO Jugoslavije, 1975.
Лукић, Света. *Огледи из естетике*. Београд: Српска књижевна задруга (Lukić, Sveta. *Essays in Aesthetics*. Beograd: Srpska književna zadruga), 1981.
Лукић, Света. *У матици књижевног живота*. Ниш: Градина (Lukić, Sveta. *In the Mainstream of Literary Life*. Niš: Gradina), 1983.
Lucie-Smith, Edward. *Umjetnost danas. Od apstraktnog ekspresionizma do hiperrealizma*. Zagreb: Mladost, 1978.
Lucie-Smith, Edward. *Movements in Art since 1945*. London: Thames & Hudson Ltd., 2000.
Mađarić, Vlado. „Kultura i naš razvitak.“ *Vjesnik* 24. 2. 1963: 19.
Mamuzić, Nikola. „Pretenciozno slikarstvo – polovični rezultati.“ *Mozaik* 10–11 (oktobar–novembar 1962(а)).
Mamuzić, Nikola. „Bašta kad Vam kažem…“ *Mozaik* 12 (decembar 1962(б)).
Марковић, Предраг Ј. *Београд између Истока и Запада 1948–1965*, Београд: Службени лист СРЈ (Marković, Predrag J. *Belgrade Between East and West 1948–1965*, Beograd: Službeni list SRJ), 1996.
Markuš, Zoran. „Dijalozi.“ *Umetnost* 38 (april–jun 1974): 23–30.
Markuš, Zoran. „Likovna kritika u Srbiji šeste decenije.“ u: *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1980, 52–57.
Matić-Panić, Radmila (prir.). *Miodrag B. Protić*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1986.
Matić-Panić, Radmila, Jerko Denegri. „Predgovor.“ u: Stevanović, Momčilo. *Studije, ogledi, kritike*. Knj. 2. Priredili Radmila Matić-Panić i Jerko Denegri. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1988, 7–15.
Merenik, Lidija. *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945–1968*. Beograd: Beopolis: NUA Remont, 2001.
Merenik, Lidija. „Istorija moderne umetnosti kao izbor: 40 godina predmeta Istorija moderne umetnosti na Filozofskom fakultetu u Beogradu.“ *Zbornik Katedre za istoriju moderne umetnosti Filozofskog fakulteta 3+4* (2005): 6–7.
Merenik, Lidija. *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968*. Beograd: Filozofski fakultet: Fond Vujičić kolekcija, 2010.
Мереник, Лидија. „Лазар Трифуновић и историја српске модерне уметности.“ у: Трифуновић, Лазар. *Српско сликарство 1900–1950*. – 2. изд. Приредио Динко Давидов. Београд: Српска књижевна задруга (Merenik, Lidija. “Lazar Trifunović and the History of Serbian Modern Art.” in: Trifunović, Lazar. *Serbian Painting 1900–1950*. 2nd Edition. Edited by Dinko Davidov. Beograd: Srpska književna zadruga), 2014, IX–XXV.
Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologija percepcije*. Sarajevo: „Veselin Masleša“: Svjetlost, 1978.
Mijušković, Slobodan. „In memoriam: Lazar Trifunović (1929–1983).“ *Moment* 1 (1984): 2–5.

Милосављевић, [Предраг] Пеђа. „Папе и бискупи сликарства и критике.“ *Политика* (Milosavljević, [Predrag] Peđa. “Popes and Bishops of Painting and Criticism.” *Politika*) 4. 11. 1962: 20.
Милуновић, Мило. „О сликарској материји.“ *Књижевне новине* (Milunović, Milo. “On the Substance of Painting.” *Književne novine*) 30. 11. 1962: 14.
Михајловић, Борислав Михиз. *Аутобиографија – о другима*. Књ. 2. Београд: БИГЗ (Mihajlović, Borislav Mihiz. *Autobiography – About Others*. Vol. 2. Beograd: BIGZ), 1993.
Pavlović, Zoran. „Izložba Miće Popovića. Poetska osnova.“ *Rad* 26. 11. 1960: 10.
Pavlović, Zoran. „Novo apstraktno slikarstvo.“ *Danas* 24. 5. 1961(а): 11.
Pavlović, Zoran. „Slikarstvo Branka Protića.“ *Danas* 19. 7. 1961(б): 14.
Pavlović, Zoran. „Mitologija antislikarstva i arhitektonika antislike.“ *Danas* 11. 10. 1961(в): 10.
Pavlović, Zoran. „Beogradsko slikarstvo u Oktobarskom salonu.“ *Danas* 8. 11. 1961(г): 12.
Pavlović, Zoran. „Na marginama protekle likovne sezone.“ *Danas* 15. 8. 1962(а): 13.
Pavlović, Zoran. „Treći oktobarski salon. Pojave i ličnosti.“ *Danas* 7. 11. 1962(б): 16.
Павловић, Зоран. „Енформел није ни стил ни правац. Анкета: Шта ликовни критичари Београда мисле о Октобарском салону?.“ *Политика* (Pavlović, Zoran. “Art Informel is Neither a Style Nor Tendency. Poll: What do Belgrade’s Art Critics Think of the October Salon?.” *Politika*) 11. 11. 1962(в): 19.
Pavlović, Zoran. „Poetska suština slikarstva.“ *Danas* 27. 2. 1963: 15.
Pavlović, Zoran. „Pogled na kriterijume danas.“ *Umetnost* 1 (januar–mart 1965(а)): 13–21.
Pavlović, Zoran. „Kriza kriterijuma i funkcionalnost likovne kritike.“ *Polja* 80 (1965(б)): 3.
Pavlović, Zoran. „Enformel, ni stil, ni pravac.“ *Polja* 81 (1965(в)): 9.
Pavlović, Zoran. „Dometi i ograničenja srpske moderne umetnosti. Povodom dela ‘Srpsko slikarstvo XX veka’ Miodraga B. Protića.“ *Umetnost* 25–26 (januar–jun 1971): 19–21.
Павловић, Зоран. *Простори облика и боје*. Београд: Фонд „Мадлена Јанковић“: Галерија Zepter: Clio (Pavlović, Zoran. *Spaces of Shape and Color*. Beograd: Fond “Madlena Janković”: Galerija Zepter: Clio), 1997.
Павловић, Зоран. *Уметност тумачења уметности*. Приредио Јерко Денегри. Београд: Факултет ликовних уметности: Плато (Pavlović, Zoran. *The Art of Interpreting Art*. Edited by Jerko Denegri. Beograd: Fakultet likovnih umetnosti: Plato), 2009.
Panić Surep, Milorad. „Povodom Prvog trijenala likovnih umetnosti: preterivanje ili…“ *Komunist* 6. 7. 1961: 10.
Peković, Ratko. *Ni rat ni mir: panorama književnih polemika 1945–1965*. Beograd: „Filip Višnjić“, 1986.
Pođoli, Renato. *Teorija avangardne umetnosti*. Beograd: Nolit, 1975.
Протић, Миодраг Б. „Први тријенале ликовних уметности.“ *Комунист* (Protić, Miodrag B. “The First Triennale of Fine Arts.” *Komunist*) 22. 6. 1961: 12.
Протић, Миодраг Б. „Поводом изложбе француског сликарства. Париска школа.“ *Политика* (Protić, Miodrag B. “On the Occasion of the Exhibition of French Painting. School of Paris.” *Politika*) 24. 2. 1962(а): 16.
Protić, Miodrag B. „Estetičke i etičke alternative.“ *Danas* 25. 4. 1962(б): 8–9.
Протић, Миодраг Б. „ Аутентичност је угрожена. Анкета: Путеви ликовне уметности.“ *НИН* (Protić, Miodrag B. “Authenticity is Jeopardized. Poll: The Routes of Fine Arts.” *NIN*) 14. 10. 1962(в): 12.
Протић, Миодраг Б. „Аутентичност и развој уметности.“ *Политика* (Protić, Miodrag B. “Authencity and Development of Art.” *Politika*) 14. 10. 1962(г): 21.
Протић, Миодраг Б. „У знаку младих генерација, али… Анкета: Шта ликовни критичари Београда мисле о Октобарском салону?.“ *Политика* (Protić, Miodrag B. “Marked by Young Generations, but… Poll: What do Belgrade’s Art Critics Think of the October Salon?.” *Politika*) 11. 11. 1962(д): 19.
Protić, Miodrag B. „Problemi i perspektive savremenog jugoslovenskog slikarstva. Referat na Prvom skupu slikara Jugoslavije, Subotica, 29–30. septembar 1962.“ *Rukovet* 11–12 (novembar–decembar 1962(ђ)): 697–708.
Protić, Miodrag B. *Savremenici*. Knj. 2. Beograd: Nolit, 1964.
Protić, Miodrag B. „Sedma decenija: kulturno-političke marginalije.“ *Umetnost* 18–19 (april–septembar 1969(а)): 5–10.
Protić, Miodrag B. *Lazar Vozarević: retrospektivna izložba ulja i crteža (1950–1968)*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1969(б).
Protić, Miodrag B. „Srpski nadrealizam 1929–1932.“ u: *Četvrta decenija: nadrealizam, postnadrealizam, socijalna umetnost, umetnost NOR-a, socijalistički realizam*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1969(в), 10–21.
Протић, Миодраг Б. *Српско сликарство XX века*. Књ. 2. Београд: Нолит (Protić, Miodrag B. *Serbian Twentieth--Century Painting*. Vol. 2. Beograd: Nolit), 1970.

Protić, Miodrag B. *Od enformela do nove figuracije*. Beograd: Likovna galerija Kulturnog centra, 1973.
Protić, Miodrag B. „Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije – nove pojave.“ u: *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1980(a), 9–16.
Protić, Miodrag B. „Slikarstvo šeste decenije u Srbiji.“ u: *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1980(б), 17–52.
Protić, Miodrag B., Dragana Vranić. *Legat Marka Ristića*: *likovna eksperimentacija grupe beogradskih nadrealista (1926–1939)*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1993.
Rozić, Vladimir. „Stagnacija apstraktnog slikarstva i nadmoć nadrealnog.“ *Mozaik* 10–11 (oktobar–novembar 1962).
Rozić, Vladimir. „Umetnost između egzistencije i samosvesti.“ *Umetnost* 25–26 (januar–jun 1971): 7.
Sabol, Željko. „Trenutak pitanja.“ *Studentski list* 19. 2. 1963: 8.
Селенић, Слободан. „Уметник и слобода стваралаштва.“ *Борба* (Selenić, Slobodan. “The Artist and the Freedom of Creation.” *Borba*) 24. 2. 1963: 9.
Sujić, Vasilije B. *Novi beogradski enformel*. Beograd: Galerija ULUS; Zrenjanin: Savremena galerija umetničke kolonije Ečka; Sremska Mitrovica: Galerija „Lazar Vozarević“, 1993.
Sujić, Vasilije B. *Apstrakcija. Neki vidovi apstraktnog slikarstva u Srbiji posle 2000*. Beograd: Prodajna galerija „Beograd“, 2008.
Тодић, Миланка. *Немогуће*: *уметност надреализма*. Београд: Музеј примењене уметности (Todić, Milanka. *The Impossiblee: Surrealist Art*. Beograd: Muzej primenjene umetnosti), 2002.
Tripalo, Miko. „Sloboda umjetničkog stvaranja – na idejnim pozicijama socijalizma i humanizma.“ *Vjesnik* 20. 2. 1963: 3.
Трифуновић, Лазар. „Модерни натурализам.“ *НИН* (Trifunović, Lazar. “Modern Naturalism.” *NIN*) 9. 10. 1960(a): 12.
Трифуновић, Лазар. „Апстрактно сликарство и могућност његове оцене.“ *НИН* (Trifunović, Lazar. “Abstract Painting and the Possibility of its Appraisal.” *NIN*) 20. 11. 1960(б): 10.
Трифуновић, Лазар. „Величина и агонија Децембарске групе.“ *НИН* (Trifunović, Lazar. “Greatness and Agony of the December Group.” *NIN*) 8. 1. 1961(a): 14.
Трифуновић, Лазар. „Поводом Првог тријенала ликовних уметности. Од револуционарне до грађанске уметности.“ *НИН* (Trifunović, Lazar. “On the Occasion of the First Triennale of Fine Arts. From the Revolutionary to Civic Art.” *NIN*) 11. 6. 1961(б): 13.
Трифуновић, Лазар. „Октобарски салон – у знаку млађих генерација.“ *НИН* (Trifunović, Lazar. “October Salon – Marked by Younger Generations.” *NIN*) 5. 11. 1961(в): 12.
Trifunović, Lazar. *Enformel – mladi slikari Beograda*. Beograd: Galerija Kulturnog centra, 1962(a).
Трифуновић, Лазар. „Аутентичност чега – идеје, емоције, израза? Анкета: Путеви ликовне уметности.“ *НИН* (Trifunović, Lazar. “Authenticity of What – Idea, Emotion, Expression? Poll: The Routes of Fine Arts.” *NIN*) 14. 10. 1962(б): 11.
Трифуновић, Лазар. „Човеково право на уметност.“ *Политика* (Trifunović, Lazar. “A Human Being’s Right to Art.” *Politika*) 21. 10. 1962(в): 17.
Трифуновић, Лазар. „Између сна и структуре.“ *НИН* (Trifunović, Lazar. “Between Dream and Structure.” *NIN*) 28. 10. 1962(г): 10.
Trifunović, Lazar. „Problemi slike.“ *Danas* 27. 2. 1963(a): 12.
Трифуновић, Лазар. „Самоубиство слике.“ *Политика* (Trifunović, Lazar. “The Painting’s Suicide.” *Politika*) 27. 10. 1963(б): 19.
Trifunović, Lazar. „Asocijativno slikarstvo, lirska apstrakcija, enformel.“ u: *III trijenale likovne umetnosti*. Beograd: Muzej savremene umernosti, 1967, 87–90.
Trifunović, Lazar. „Srbija.“ u: *Angažirana umetnost v Jugoslaviji 1919–1969*. Slovenj Gradec: Umetnostna galerija, 1969.
Trifunović, Lazar. „Vidovi savremene apstrakcije.“ u: *IV trijenale likovne umetnosti*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1970, 17–22.
Trifunović, Lazar. *Apstraktno slikarstvo u Srbiji 1951–1970*. Beograd: Likovna galerija Kulturnog centra, 1971.
Trifunović, Lazar. *Enformel u Beogradu*. Beograd: Umetnički paviljon „Cvijeta Zuzorić“, 1982.
Трифуновић, Лазар. *Сликарство Миће Поповића*, Београд: САНУ (Trifunović, Lazar. *The Painting of Mića Popović*. Beograd: SANU), 1983.

Trifunović, Lazar. *Studije, ogledi, kritike*. Knj. 3–4. Priredio Dragan Bulatović. Beograd: Muzej savremene umetnosti: Filozofski fakultet: Narodni muzej, 1990.
Turinski, Živojin. „Ogled o saznanju (ne)slike.“ *Danas* 31. 1. 1962(а): 14.
Turinski, Živojin. „Staro i prodori novog.“ *Danas* 6. 6. 1962(б): 12.
Turinski, Živojin. „O slikarskoj materiji.“ *Danas* 19. 12. 1962(в): 15.
Turinski, Živojin. „Jedinstvo merila.“ *Danas* 13. 2. 1963: 18.
Turinski, Živojin. „Tradicija i savremeno slikarstvo. Marginalije uz tekst D. T. Suzukija o zen-slikarstvu.“ *Umetnost* 3–4 (jul–decembar 1965): 156–157.
Turinski, Živojin. „Ogled o enformelu.“ *Umetnost* 14 (april–jun 1968): 57–58.
Турински, Живојин. *Огледи о поимању слике*. Приредила Ивана Симеоновић Ћелић. Београд: Фонд „Мадлена Јанковић“: Галерија Zepter: Clio (Turinski, Živojin. *Essays on the Comprehension of a Painting*. Edited by Ivana Simeonović Ćelić. Beograd: Fond “Madlena Janković”: Galerija Zepter: Clio), 1999.
Frascina, Francis, Jonathan Harris (eds.). *Art in Modern Culture. An Anthology of Critical Texts*. London: Phaidon, 1992.
Haftmann, Werner i drugi. *Posle 1945. Umetnost našeg vremena*. Ljubljana – Zagreb – Beograd: Mladinska knjiga, 1972.
„Hijatusi modernizma i postmodernizma. Jedna teorijska kontroverza.“ *Projeka(r)t* 11–15 (2001).
Hopkins, David. *After Modern Art 1945–2000*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
Cvetić, Marijela. „Od skulpture ka objektu: prostori skliznuća.“ u: *Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*. Knj. 2. Beograd: Orion Art, 2012, 675–688.
Челебоновић, Алекса. „Много слика – мало садржаја. Анкета: Шта ликовни критичари Београда мисле о Октобарском салону?.“ *Политика* (Čelebonović, Aleksa. “Many Paintings – Little Content. Poll: What do Belgrade’s Art Critics Think of the October Salon?.” *Politika*) 11. 11. 1962: 19.
Šuvaković, Miško i drugi. *Primeri apstraktne umetnosti: jedna radikalna istorija*. Beograd: Umetnički paviljon „Cvijeta Zuzorić“, 1996.
Šuvaković, Miško. “Theoretic Models of Modernist Ideology in the 1950’s.” in: *Art & Ideology. The Nineteen-fifties in a Divided Europe*. Editor Ljiljana Kolešnik. Zagreb: Art History Association of Croatia, 2004, 13–20.

Vesna L. Kruljac

POLEMICAL FEATURES AND RECEPTION OF BELGRADE ART INFORMEL IN SERBIAN CULTURE DURING THE 1960s

Summary

In Serbian culture after 1945, Belgrade Art Informel was one of the first “poetics of rebellion” linked with existentialist anxiety and pessimism, where the mistrust in the existing order and value system manifested itself in the radical form of anti-image. It involves anti-aesthetic abstraction based on the researches on materials and some technological experiments, i.e. application of non-painting materials and operative procedures resulting in a paradigmatic destruction of the classical form, formative principles and harmony of visual elements. Although inspired by the post-World War II events in Euro-American art, and the French intellectual and art scene in particular, Belgrade Art Informel was essentially determined by the historical, political, socio-cultural and artistic conditions of both its broader (Yugoslav), and narrower (Serbian) context in the period of the late 1950s and early 1960s. Along with Lazar Trifunović, the critic who championed Belgrade Art Informel, eight painters – Miodrag Mića Popović, Vera Božičković-Popović, Lazar Vozarević, Zoran Pavlović, Živojin Žika Turinski, Branislav Branko Protić, Vladislav Šilja Todorović and Branko Filipović Filo – excelled as creators of both poetics and ideology of Art Informel, constituting the core of this Belgrade movement. By implicating subjective, provocative and critical contents, their Informel works represented a subversion of the dominant aesthetical and ideological matrix, as well as a rebellion against the existing situation in the Yugoslav art, culture, society and politics. Because of these features, Belgrade Art Informel became the target of numerous attacks and fierce contestations by the political, intellectual and

artistic elites in Serbia. Its development took place in a heated atmosphere of artistic, critical-theoretical and ideological controversy and polarization, followed by confrontations between the champions of the progressive and the advocates of conservative conceptions, which largely determined the position of this phenomenon as a central controversy of the Serbian art scene in the sixties – however, with a marginal status in the social hierarchy. This polemical ideological, critical-theoretical and artistic context of the genesis, articulation and existence of Belgrade Art Informel, as well as the practice of polemics as a model of its protagonists' artistic manifestation, mark the important features of this movement that stands as engaged art and a political avant-garde, which were never the properties of Art Informel in Europe. On the Serbian art scene, Belgrade Art Informel represented a formal-linguistic innovation, beyond the context of the local artistic tradition, but also a kind of an ideological, socio-political and cultural paradigm that paved the way for some new, alternative models of artistic expression and activity.

Keywords: Art Informel, modern painting, art critique, cultural policy, polemics, Belgrade, Serbia, 20th century.

Уредништво је рад примило 28. VII 2015. и одобрило га за штампу 2. II 2016.

UDC 7.03"19"

MARIA C. BREMER
Deutsches Forum für Kunstgeschichte – Paris*

ANA M. BOGDANOVIĆ
University of Belgrade, Faculty of Philosophy – Department of History of Art*
Оригинални научну рад / Original scientific paper

Expanding the Field of Art History: Entanglements with Exhibition History[1]

ABSTRACT: In the following article the recently established research field of exhibition history will be analyzed within the relation it has developed toward the discipline of art history. Taking into consideration the appearance and the development of exhibition history since the 1990s, its methodological positions as well as the newly introduced terminology will be presented. With the aim to emphasize the important contribution of the history of exhibitions in regard to art historical research, two examples of prominent exhibitions and their influence on art history will be introduced: the international art exhibition *La Biennale di Venezia* and the *documenta* exhibition.
KEY WORDS: exhibition history, art history, methodology, Venice Biennale, *documenta*.

In the introductory text for the 56th International Art Exhibition *La Biennale di Venezia* of 2015 titled *All the World's Futures,* Okwui Enwezor, the artistic director of the Biennale and an internationally renowned curator, expressed the following thoughts on the nature of the exhibition: "The exhibition format as a forum for public discovery of art's potential in the face of difficulty and the inscrutable has limited leeway or margin for withdrawal. An exhibition is something that happens in the world, and carries with it noise, pollution, dust, and decay. Like the growing mass of debris, it is a part of the messy world it inhabits. An exhibition as a space for public discourse, as a stage of anticipatory practices, and as a statement of intent, can

* mbremer@dt-forum.org; ana.bogdanovic@f.bg.ac.rs
[1] The research leading to the results in this article was developed in the framework of the following research projects: "To Each His Own Reality. The notion of the real in the fine arts of France, West Germany, East Germany and Poland between 1960 and 1989," supervised by Mathilde Arnoux and financed by the European Research Council (ERC) under the European Union's Seventh Framework Programme (FP7/2007–2013) / ERC Grant agreement no. 263560 and "Serbian Art of the 20th Century: the National and Europe / Srpska umetnost 20. veka: nacionalno i Evropa" financed by the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia, No. 177013.

no more assert a distance from its cultural context than it can repress the very social conditions that bring it into dialogue with its diverse public." (Enwezor 2015: 17–18) This observation introduces several important aspects related to the character of the exhibition: it operates as a public forum/platform, it appears as a staged event, it is profoundly intertwined in wider cultural and social processes. Even though the notion of the exhibition as a constituent fragment and a podium for (critical) reproduction of ideological, social and cultural mechanisms is a well-established fact by many scholars engaged in the field of exhibition research, the necessity to emphasize the role this complex medium holds for understanding the history of art and the broader cultural past persists today, it seems, more than ever before. During the past years, namely, several exhibitions considered important for the course of modern and contemporary art have been reconstructed and restaged in prominent art institutions, thus introducing a particular exhibition genre that Reesa Greenberg recognized as 'remembering exhibition' (Greenberg 2009: 1). As the year of 2015 marks the centennial of the advent of Kazimir Malevich's famous painting *Black square* – to name only one example of this practice – many exhibitions were organized to celebrate this event across the world, including the reconstruction of *The Last Futurist Exhibition of Painting 0,10* at the Fondation Beyeler in Basel, which was initially held in Petrograd during the winter of 1915–1916. Reesa Greenberg (who also appears as the co-author of one of the pivotal books on exhibition history *Thinking about exhibitions* published in 1996) interpreted this inclination toward remembering exhibitions "as attest to a belief in a dynamic, rhizome-like notion of history where past and present are interwoven. […] 'remembering exhibitions' belong to the practice of spatialising memory, making memory concrete, tangible, actual and interactive." (Greenberg 2009: 1) In the wider context of art history, her observation could be expanded to a broader tendency of introducing exhibitions as subjects of art historical examination, which has been developing since the mid-1990s in Western-European and US literature. Namely, the shift toward the exhibition as a research subject occurred from a necessity to re-read the narratives of history of art by means of reassessing it through exhibitions as "social, political, and economic forces that shape artistic production and distribution together, exerting their various pressures on artists, critics, collectors, dealers, institutional players, and the art-viewing public." (Altshuler 2008: 11) In this respect, the exhibition is recognized as a cluster of different relations that initiate and regulate the complex organism of the institution of art. As pointed out by Reesa Greenberg, Bruce Ferguson, and Sandy Nairne: "exhibitions have become the medium through which most art becomes known. […] Exhibitions are the primary site of exchange in the political economy of art, where signification is constructed, maintained and occasionally deconstructed. Part spectacle, part socio-historical event, part structuring device, exhibitions – especially exhibitions of contemporary art – establish and administer the cultural meanings of art." (Greenberg, Ferguson et al. 1996: 1)

Exhibitions, however, present issues of interest for several disciplines, and not for art history exclusively. They are also subjects of museology – particularly the exhibitions related to museums and collecting practices, as well as the newly established curatorial studies in which the role of the curator and his/her strategies of exhibition making are being put under observation. Bearing in mind that the fields of these disciplines overlap at certain points, let us try to distinguish the position art history takes toward exhibitions. Questions that open in this regard are:

what approach has the art historical discipline developed toward the exhibition and what importance does the medium of the exhibition hold for expanding the knowledge of art history.

The introduction of exhibition history to the field of art history is undoubtedly linked to the appearance of the so-called *new art history* as an impulse of the broader conceptual reconsideration into historiographical methodologies. It is particularly the social history of art that supported the shift of research interest toward exhibitions, and especially T. J. Clark's reconsiderations of the art-historical methodological frameworks, as expressed in the following lines: "I want to discover what concrete transactions are hidden behind the mechanical image of 'reflection', to know *how* 'background' becomes 'foreground'; instead of analogy between form and content, to discover the network of real, complex relations between the two. These mediations are themselves historically formed and historically altered; in the case of each artist, each work of art, they are historically specific." (Clark 1973: 13) In this respect, thinking about exhibitions as historical events implicates discovering the cultural and social networks that are created in the 'background' of production and representation of art.

On the other side, the interest for exhibitions stands in connection with the art-historical examination on conceptual art practices of the late 1960s that treated the medium of exhibition as space of experiment and institutional critique (Gleadowe 2011: 29). One of the first examinations of the politics of exhibition display comes from this context – Brian O'Doherty's seminal essay *Inside the White Cube*, which was originally published in three articles in *Artforum* during 1976, offered a pivotal critical investigation of the modernist gallery space and its context-giving function for situating and isolating art against the public sphere (O'Doherty 1999). The inclusion of exhibitions as a subject of art history appeared, however, much later than O'Doherty's article. The exhibition project *Stationen der Moderne – Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland* organized by the Berlinische Galerie in Berlin in 1988 offered a comprehensive re-reading of the history of art in Germany during the 20th century by analyzing twenty exhibitions as its landmarks (Bollé, Adkins 1988). Five years later the book *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century* by Bruce Altshuler was published, emphasizing the exhibition as the central medium for approaching the complex history of modern art.

Altshuler appears as one of the most important contributors to the field of exhibition history. Not only he collected and edited the valuable and extensive two-volume publication *Exhibition that made art history*, which is organized as a detailed historiographical register of art exhibitions commencing with the 19th century Parisian Salons and ranging to the contemporary Biennials, but he has at the same time questioned the *exhibitionary canon* created within the newly established study of exhibition history. Moreover, he has elaborated on the importance of research on exhibitions for art history on several occasions, underlining the following aspects: "Not only does looking at exhibitions reveal previously ignored works and enlarge the cast of characters beyond the established players, it adds to the descriptive and explanatory mix a range of important social, economic and political factors as well. And it provides a vehicle for setting the objects of art history within broader regimes of perception and value. For exhibitions are central nodes of intersection of the individuals and institutions whose activity constitutes a complex cultural field, points of overlap among artists, dealers, critics, curators, collectors, journalists, historians, museum and other cultural officials, politicians,

and members of various art-viewing publics." (Altshuler 2011: 10) The increased art historical interest for the history of exhibitions, however, does not implicate that exhibitions took the place which artworks and artists occupied (and still do) as the primary focus of art history. Having in mind the complexity of exhibitions as mediums of interlinked and mutually dependent relations that constitute the always growing organism of the art world, we would like to suggest here that exhibition history presents neither a parallel nor an alternative art history. Rather, it expands the existing art-historical narratives by offering insights into yet undiscovered relations within its multilayered entanglement. Much more than a short-term intervention, but less than a surrogate for the discipline of art history, the history of exhibitions presents a significant extension to the field of art history, providing new understandings of well-known subjects of art historical interest.

This expansion of the art historical discipline appears not only at the level of its subjects of interest, that is, their re-consideration in the light of exhibition history, but also at the level of the discipline's terminology. Over the past decades, at the intersection of exhibition history, museology and curatorial studies, a yet unmapped and constantly evolving terrain of exhibition theory has been in the making, grounding new terminologies and taxonomies (Rattemeyer 2011: 35–39). It is especially through the contributions of curatorial studies – for the most part rooted in cultural studies – that previously unacknowledged terms and theoretical tools migrate into art history. Still at an early stage, curatorial discourse intertwines notions stemming from the practice of exhibition making and art criticism with academic borrowings. As curatorial dialogue gets increasingly institutionalized, through a wide range of academic programs, specialized publications, networks and conferences, it appears to produce notions imposing themselves beyond disciplinary boundaries – either as subjects of study or as theoretical tools. Attempts such as the *Curatorial Dictionary*[2] developed during tranzit.hu's Free School for Art Theory and Practice in Budapest in 2011 bear witness to the logopoetic potential of exhibitions, which goes along with the production of new practices and values. These neologisms or actualizations, however, progressively migrate into dictionaries of contemporary art (Butin 2006). Therefore, as curatorial discourse intensifies its self-reflection, a number of terms eventually end up widening the vocabulary of art history carrying specific connotations or shifts in conventional meaning. This applies – to name but a few – to fundamentals such as "space" and "time", which have undergone extensive reconsideration with respect to the apparatus and the experience of the exhibition (Bismarck, Frank et al. 2014), but also to the terms defining new social actors such as, of course, the "curator"; to the presentation of objects in space ("choreography"; "display") and its aesthetics (e.g. "white cube", "black box"); to subject--object-interrelations ("collectives"; "constellations"), or to practices ("curation"/"curating"; "mediation/mediating") or sets of practices, aesthetics and formats ("the curatorial") (Bismarck, Weski et al. 2012). Managing – at best – to take advantage of the dialogue between curators and other practitioners and its downbeat in exhibition theory, exhibition history thus expands art historical boundaries, not just in terms of its subjects, but also in terms of its tools.

After this overview, aimed at pinning down the interest that the art historical discipline developed toward exhibition, as well as its effects, we shall now move to our second question

[2] See: <http://tranzit.org/curatorialdictionary/index.php/dictionary/> 29.11.2015.

and introduce the importance the medium of the exhibition holds for expanding the knowledge of art history. Our claim is that exhibitions can function along different modes, either consolidating art historical continuities or introducing canonical shifts, in both cases actively intervening in the making of art history. In the following, their wide range of impact shall be described through the example of well known periodical exhibitions, *La Biennale di Venezia* and *documenta* in Kassel.

Often regarded as the most important exhibition for modern and contemporary art through which the history of 20th century art could be read (Fleck 2012), the international art exhibition *La Biennale di Venezia* was launched in 1895 as an artist-organized event, which gathered works of 285 artists from across Europe.[3] The idea for the foundation of the international exhibition, originally named *Prima Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, was developed by Venetian artists (with support from the city officials) intending to achieve a better position of Venice on the map of the art world in Europe at the time. As an exemplary model for the exhibition format, the Biennale founders took that of the art exhibition organized by German artists' associations that took place in Munich *Glaspalast* in 1886 and 1888,[4] at the same time emphasizing the international character of the exhibition that, as the city mayor Riccardo Selvatico explained, reflected the modern spirit without taking into account the differences of country and origin (Fleck 2012: 36). The cosmopolitan character of the Venice Biennale was, however, transformed in the years which followed its foundation – since 1907 the first exhibition pavilion owned by Belgium was erected in the area of the Venetian city garden (*Giardini*), triggering the appearance of other national pavilions, such as the Hungarian, German (Bavarian) and the British in 1909, the pavilions of Sweden and France in 1912, the Russian pavilion in 1914, etc. Expanding its organizational model by introducing national participations, the Biennale soon became established as an exhibitionary platform for representing and contesting art from a national context. This resulted in its recognition not only as a place for presenting, viewing and trading art, but also as an event for cultural and political representation that became most apparent during the 1930s when fascist Italy and Nazi Germany exploited it as a podium for ideological maneuverings. After the end of the Second World War, the Venice Biennale continued performing the position of cultural agent within the inter-national artistic and political dialogue, at the same time promoting the humanistic and modernist values of the post-war reconstruction by presenting several large-scale retrospectives of most prominent modernist artists and movements. By the mid-1960s the retrospective and market-oriented direction of the Biennale was widely criticized as outdated and ideologically degraded, which led to its occupation by students' contestation in 1968. After this period of crises, as frequently regarded in literature, the Biennale had been (yet again) transformed, regaining prominence as one the of most important contemporary art exhibition in the world. Since 1974 the importance of the artistic director, who developed a certain thematic and conceptual framework for each Biennale's edition, was established, and the emphasis has been put on showcasing and contextualizing the recent developments in artistic practice. In 1980 the curated exhibition

[3] The decision for the foundation of the Biennale was made on March 30, 1894. The first exhibition was inaugurated on April 30, 1895.

[4] Not only that the model of art exhibitions held at the *Glastpalast* was looked upon by the founders of the Venice exhibition, but the regulations of the Munich exhibition were also taken as exemplary.

Aperto, organized by Achille Bonito Oliva, was added to Biennale's regular program, offering an alternative to the nation-based exhibition model that had constituted its main agenda. Since this time the Venice Biennale has been directed and curated by some of the most prominent professionals from the field of contemporary art, such as Jean Clair (1995), Germano Celant (1997), Harald Szeemann (1999, 2001), Robert Storr (2007), Okwui Enwezor (2015). Transforming its identity of a place for national representation, during the past 30 years the Venice Biennale has been concerned with questions of global contemporaneity, such as post-colonialism, global topographies, cultural nomadism, identity politics, and knowledge production. Reflecting and re-questioning the complicated history and the multilayered identity of this long-lived art exhibition persisted, and still endures as one of the main issues at stake with each new edition of the Biennale.

The history of the Venice Biennale presents itself rather extensive and far too complex to be recounted in a single article. Having pointed out only the most important episodes of its 120 years long existence, we would like to elaborate on the potential it opens as a subject of art historical research. Having already been identified as a historical subject that generated a distinctive trajectory within the course of art history (Alloway 1969; Di Martino 2005; May 2009; Fleck 2012), the Venice Biennale presents not only a valuable research subject in terms of observing and analyzing the transformation of different patterns of national representation in the field of art, but an exemplary model for discovering the complex and shifting connections that modern art has created toward the art market, on the one side, and the cultural diplomacy and politics, on the other. Its interventions in the development of art history were not made by what can be regarded as ground-breaking, or canonical exhibitions that introduced new and progressive formats of thinking about and demonstrating various concepts of contemporary art. The Venice Biennale appears rather as a field of remarkable historical continuity into which various relations regarding the life of the complex organism of the art world during the 20th century have been inscribed: the national, political and ideological notions of art as an instrument of representation; the public and event-based character of art exhibition as a social construct; the institutional and art market ambitions that compete in situations of exhibiting art on an international level; the positions and roles of curators, artists, art critics and others involved in the field of art that constitute the dynamics of its transformation. Its contribution toward a better understanding of the processes that initiated and regulated the canons of modern art is particularly valuable in regard to the turbulent episodes of the 20th century, such as the rise of the totalitarian regimes during the 1930s and the period of the Cold War.

Besides the Venice Biennale, from the second half of the 20th century onwards, another periodical exhibition has exemplarily intervened in the making of art history and its editions have aroused the interest of exhibition history in various degrees. Founded by artist and art professor Arnold Bode in 1955 as a section of the Federal Horticultural Show (*Bundesgartenschau*) staged in Kassel at that time, *documenta* was conceived as a platform for modern art. While confronting post-war Federal Republic of Germany with a canon that had been banned during the national socialist regime, the show further responded to an overall need for social reconstruction. The success of the 100 days of exhibition eventually led to its institutionalization as a periodical show, held until today at regular intervals of first four, then five years under increasing international attention. *Documenta*'s authorial impact on art history has first been

extensively surveyed in 1982. In an issue of *KUNSTFORUM International* exploring the *documenta* 'myth', art historian Walter Grasskamp identified the exhibition as a model for the genesis and diffusion of the priorities, which, in the long run, set art historical continuities. *Documenta*, Grasskamp observed, was "the most distinguished exhibition enterprise in the post-war period […], which has continuously survived its set of problems" (Grasskamp 1982: 17) and thus decisively impressed "the general awareness of what has to be considered contemporary art." (Grasskamp 1982: 17) Over the first three issues – *documenta*, 1955, *II. documenta*, 1959, and *documenta III*, 1964 – Bode was in charge of selecting and staging current art practices, affirming a canon of abstract art as an international language, while art historian Werner Haftmann provided academic support in the catalogues and historicized the selection by reproducing it in the 1965 edition of his benchmark book *Painting in the 20th century* (Haftmann 1965). After a 24-strong *documenta* Council set up the *4. documenta*, 1968, perpetuating a Western focus then placed on Pop art, the first generation of '*documenta*-makers' was replaced by a new generation of mediators, no longer selecting and displaying art practices under already existing and available labels, but pre-framing the experience of art through a new vocabulary. When Harald Szeemann was appointed sole artistic director of *documenta 5* he introduced a 'thematic exhibition' format together with aesthetics professor Bazon Brock and museum director Jean-Christophe-Ammann, under the title *Inquiry into reality – today's imagery.* At its opening in 1972, the show gathered artistic and non-artistic materials ('Parallel image worlds') framed through an audio-visual introduction authored by Brock and aimed at exploring their cognitive functions as well as their interrelations. Whereas the rhetorical framing translated concepts of Critical Theory into the art field, Szeemann took a strong curatorial stance by titling the most extended art section 'Individual mythologies'. With this not yet conventionalized term replacing artistic programs and blending with the artworks, he sealed a long-lasting and widely discussed power shift from the artist to the curator (Richter 2012: 229–248), introducing the paradigm of *mediation*. Equally, the following four *documenta* editions (Manfred Schneckenburger's *documenta 6*, 1977; Rudi Fuch's *documenta 7*, 1982, Schneckenburger's *documenta 8*, 1988 and Jan Hoet's *documenta 9*, 1992) maintained a thematic format and a subjective take on contemporary art production, implementing the idea of a 'best of' to be detected by a visionary curator and consecrated as an art history of the present. Thereby, the institution could draw authority from its five-year rhythm, eligible to ensure an accurate and professional insight into the ever-growing art production. While Hoet's edition already seemed to acknowledge the arbitrarity of choice by focusing less on a canon and much more on *documenta* as an event (Königer 2002: 118–125), it was Catherine David's *documenta X*, 1997 that produced a fundamental, reflexive shift in the history of the show, which paved the way for a different approach to exhibitions themselves and to their entanglement, not just with art history, but with society as a whole.

This assumption has been vehemently put forward in the framework of the conference held on the occasion of the 60th anniversary of *documenta* in July 2015, when organizer Dorothea von Hantelmann invited the artistic directors of the previous four editions and of the upcoming one, proposing the discussion on how, over the past twenty years, exhibition making supposedly shifted towards "expanding thought-collectives" (Hantelmann 2015: 7) – a term borrowed from pioneer of Science Studies Ludwig Fleck (1896–1961). Today's art

exhibitions, Hantelmann stated referring to *documenta*, "can be read […] as expressions and agents of existing thought-collectives, which expand and disseminate in various different geographical and social spaces" (Hantelmann 2015: 7), each edition translating "specific modes of thinking, along with their attendant values and world views, from their sites of production (e.g. academia) into society, creating a 'trading zone' (to take Peter Galison's metaphor) between various social actors and cultures." (Hantelmann 2015: 7) Hantelmann's stance encourages to take a closer look at the recent history of *documenta*. While – as briefly mentioned above – the first nine editions reformulated and consolidated (1955–1968), or proposed new art historical narratives (1972–1992), numerous scholars have acknowledged an expansion in *documenta*'s sphere of action from its tenth edition onwards, firstly by integrating a critical (Marchart 2008), and later by embracing a speculative knowledge paradigm (Hantelmann 2015: 141–154). Arguing along these lines, the last four editions appear not just to have informed about the 'state of the art', but set the pattern for the actual 'state of thinking' (Rhein, Hilgen et al. 2015: 209–216).[5]

For David the matter was no longer to determine a canon of artworks representatives of the present, but to critically question the exhibition, its historical premises and contemporary role as well as its institutional and political entanglement – through the very exhibition. Along the ambitious line of a 'retroperspective', a simultaneous look into the past (focusing on the cuts of 1945 – 1967 – 1978 – 1989) and into the future, the present was sought to be grasped not just through a gathering of disparate art practices, but also through the inclusion of the Internet, radio, TV and film projects, as well as through the lecture series '100 Days – 100 Guests'. From the catalogue *Politics – Poetics* (David 1997) to the exhibition display, the result was conceived less as a summary and more as a *montage* of art and theory, experimenting with strategies of institutional and representational critique within the medium of the exhibition.

How this medium had to increasingly adapt to the challenges of globalization was the leading question of Okwui Enwezor's subsequent edition, *Documenta 11*, 2002. Enwezor took a postcolonial stance through the selection of participating artists and through his choice to partly dislocate *documenta* – for the first time – to discursive platforms around the world (Vienna/Berlin, New Delhi, St. Lucia and Lagos). Thereby, not only *documenta*'s West-European center, the city of Kassel, was provincialized, but the multiplication of foci more fundamentally served to question center-periphery dichotomies, a new, no longer identity-based geography of the art world (Enwezor 2002; 2003). How this geography could look like if one focused on the formal relations between artworks, on 'Migration of form', was the question at stake for Roger M. Buergel and Ruth Noack, leading the attempt to pursue the postcolonial discourse in the framework of *documenta 12*, 2007. Artworks from the sixteenth to the twenty-first century were selected and displayed to uncover formal contaminations, hinting at possible histories and contexts allowing art to move in space and time and, at the same time, addressing the politics of the exhibition and its rules of visibility through a deliberately biased exhibition architecture and display (Buergel et al. 2007).

With Carolyn Christov-Bakargiev's *dOCUMENTA (13)*, 2012, the critical paradigm (institutional and representational critique, postcolonialism, curatorial self-reflection) which had informed and evolved from the three previous editions was replaced by speculative thought:

[5] This is why numerous voices claim that a *documenta* Institute should be founded.

the attempt foregrounded by ecological and feminist stances, and famously by authors such as Bruno Latour or Donna Haraway, to overcome ontological separations between subject and object, and to marginalize the human in favor of hybrid networks, of the interconnectedness of all beings. Besides the rhetorical framing of the exhibition with the publication series *100 Notes-100 Thoughts* (Christov-Bakargiev 2012), partly operating under such a line of thought, the selection of artworks, the display and the exhibition architecture followed the idea of letting human and non-human materials speak for themselves – which, at the end of the day, resulted in a return to the white cube aesthetics (Buurman 2015: 63–74). And yet, the contradictions emerging between the sought-after pluralization of thought forms and the subject--object-dichotomy grounding, *per definitionem*, the apparatus of the exhibition (Hantelmann 2012: 548–551) helped problematize (although *dOCUMENTA (13)*'s curatorial discourse did not) the limits of the exhibition format in adjusting to shifting worldviews.

The upcoming edition, Adam Szymczyk's *documenta 14*, 2017 announced under the heading "Learning from Athens", will take place both in Athens and Kassel, in an effort to become, as Szymczyk declared, "an agent of change and a transformative experience for its audience and participants in both cities" (Szymczyk 2015: 240), or, more explicitly, "a fully embodied lesson in breaching normative economic, political and geographical divisions and attempting a shared experience mediated by […] the contemporary art exhibition." (Szymczyk 2015: 240) The curatorial concept is thus so far both drawing upon the "sense of urgency" (Szymczyk 2015: 240) grounding the *documenta* project and especially its editions X and 11, and insisting on the *transformative* mode of art – and of exhibitions – invoked after the downfall of the critical paradigm (Everts et al. 2015).

In the face of these developments, one could ask to what extent the practices subsumed under the slogan "expanding thought collectives" are affecting the very format of the exhibition, gradually distancing it further from a mere gathering and showing of items. While exhibitions thus appear to progressively specialize into a wide range of formats, as does the academic and the curatorial discourse encompassing them, they impose themselves to art history no longer just as mere contexts surrounding the artworks, to be taken into consideration on an optional basis. Again and again, the specificities of exhibitions systematically shape the way art becomes first known. Whenever art history fails to register these idiosyncrasies, it risks losing awareness of how the cultural meaning of its objects is constructed (Cherix 2011: 4–9). Without refusing its core commitment to historically situating art and artists, art history thus needs to keep up with other discipline's contribution to exhibition theory in terms of vocabulary and methodologies – expanding *the new art history* toward ever newer, con-temporary investigations.

REFERENCES

Alloway, Lawrence. *The Venice Biennale 1895–1968: from Salon to goldfish bowl*. London: Faber, 1969.

Altshuler, Bruce. *The Avant-garde in Exhibition: new Art in the 20th century*. New York: Abrams, 1994.

Altshuler, Bruce. *Salon to Biennial. Exhibitions That Made Art History: 1863/1959*. London: Phaidon Press, 2008.

Altshuler, Bruce. "A Canon of Exhibitions." *Manifesta Journal* 11 (2011): 10.

Bismarck, Beatrice von, Jörn Schafaff, Thomas Weski (eds.). *Cultures of the curatorial*. Berlin: Sternberg Press, 2012.

Bismarck, Beatrice von, Rike Frank, Benjamin Meyer-Krahmer, Jörn Schafaff (ed.). *Timing: on the temporal dimension of exhibiting*. Berlin: Sternberg Press, 2014.

Bollé, Michael, Helen Adkins (eds.). *Stationen der Moderne: die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderst in Deutschland*. Berlin: Nicolai, 1988.

Buergel, Roger M. et al. (ed.). *Documenta Kassel 16/06 – 23/09 2007*. Köln: Taschen, 2007.

Butin, Hubertus (ed.). *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*. Cologne: DuMont, 2006.

Buurman, Nanne. "Angels in the White Cube: Rhetoriken kuratorischer Unschuld bei der documenta (13)." *Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* 58 (2015): 63–74.

Cherix, Christophe. "Preface." in: Obrist, Hans Ulrich (ed.). *A Brief History of Curating*. Zurich/Dijon: JRP Ringier & Les Pressesdu Réel, 2011, 4–9.

Christov-Bakargiev, Carolyn (ed.). *dOCUMENTA (13). The Book of Books*, 1/3. Kassel: Museum Fridericianum u.a – Ostfildern: Hatje Kantz, 2012.

Clark, Timothy J. *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revoluation*. London: Thames and Hudson, 1973.

David, Catherine (ed.). *Politics – poetics*. Ostfildern: Cantz, 1997.

Di Martino, Enzo. *The History of the Venice Biennale 1895–2005: visual arts, architecture, cinema, dance, music, theatre*. Venezia: Papiro Arte, 2005.

Enwezor, Okwui (ed.). *Demokratie als unvollendeter Prozess. Documenta 11, Plattform 1*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2002.

Enwezor, Okwui (ed.). *Experimente mit der Wahrheit. Rechtssysteme im Wandel und die Prozesse der Wahrheitsfindung und Versöhnung; Documenta 11, Plattform 2*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2002.

Enwezor, Okwui (ed.). *Under siege. Four African cities; Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos; Documenta 11, Platform 4*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2002.

Enwezor, Okwui (ed.). *Créolité and creolization. Documenta 11, Platform 3*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2003.

Enwezor, Okwui. "The State of Things." *All the world's futures: la Biennale di Venezia, 56th International Art Exhibition*. Venice: Marsilio, 2015.

Everts, Lotte, Johannes Lang, Michael Lüthy, Bernhard Schieder. *Kunst und Wirklichkeit heute: Affirmation – Kritik – Transformation*. Bielefeld: transcript-Verlag, 2015.

Fleck, Robert. *Die Biennale von Venedig: eine Geschichte des 20. Jahrhunderts*. 2nd edition. Hamburg: Philo Fine Arts, 2011.

Gleadowe, Teresa. "Inhabiting exhibition history." *The Exhibitionist* 4 (2011): 24–30.

Grasskamp, Walter. "Modell Documenta oder wie wird Kunstgeschichte gemacht?" *Kunstforum International* 49 (1982): 15-22.

Greenberg, Reesa, Bruce Ferguson, Sandy Nairne (eds.). *Thinking about exhibitions*. London: Routledge, 1996.

Greenberg, Reesa. "'Remembering Exhibitions': From Point to Line to Web." *Tate Papers* 12 (2009): 1–12. <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/remembering-exhibitions-from-point-to--line-to-web> 20.11.2015.

Haftmann, Werner. *Malerei im 20. Jahrhundert*. München: Prestel, 1965.

Hantelmann, Dorothea von. "Notes on the Exhibition." in: Christov-Bakargiev, Carolyn (ed.). *dOCUMENTA (13). The Book of Books*, 1/3. Kassel: Museum Fridericianum u.a – Ostfildern: Hatje Kantz, 2012, 548–551.

Hantelmann, Dorothea von. "Die documenta: eine Gesellschaft arbeitet an sich selbst." in: Eichel, Hans (ed.). *60 Jahre documenta. Die lokale Geschichte einer Globalisierung*. Kassel/Berlin: Siebenhaar Verlag, 2015, 141–154.

Hantelmann, Dorothea von. "documenta 1997–2017: expanding thought-collectives." *documenta 1997–2017: expanding thought-collectives*. leaflet of the conference held in Kassel, *documenta* Halle, July 17-18, 2015: 6–8.

Königer, Maribel. "Das Museum der Top-Hundred. Kanonisierungs-Phantasien im Ausstellungsbetrieb am Beispiel der Documenta. " *Kunstforum International* 162 (2002): 118–125.

Marchart, Oliver. *Hegemonie im Kunstfeld. Die documenta-Ausstellungen dX, D11, d12 und die Politik der Biennalisierung*. Köln: König, 2008.

May, Jan Andreas. *La Biennale di Venezia. Kontinuität und Wandel in der venezianischen Ausstellungspolitik 1895–1948*. Berlin: Akademie Verlag, 2009.

O'Doherty, Brian. *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. Expanded edition. Berkley/Los Angeles/London: University of California Press, 1999.

Rattemeyer, Christian. "What history of exhibitions?" *The Exhibitionist* 4 (2011): 35–39.

Rhein, Boris, Bertram Hilgen, Rolf-Dieter Postlep. "Warum wir ein documenta Institut brauchen." in: Eichel, Hans (ed.). *60 Jahre documenta. Die lokale Geschichte einer Globalisierung.* Kassel/Berlin: Siebenhaar Verlag, 2015, 209–216.

Richter, Dorothee. "Artists and Curators as Authors. Competitors, Collaborators, or Teamworkers?" in: Bismarck, Beatrice von, Jörn Schafaff, Thomas Weski (eds.). *Cultures of the curatorial*. Berlin: Sternberg Press, 2012, 229–248.

Szymczyk, Adam. "documenta 14: learning from Athens." in: Eichel, Hans (ed.). *60 Jahre documenta. Die lokale Geschichte einer Globalisierung.* Kassel/Berlin: Siebenhaar Verlag, 2015, 237–246.

Vogel, Felix. "Notes on exhibition history in curatorial discourse." *oncurating.org* 21 (2013): 46–54. < http://www.on-curating.org/index.php/issue-21-reader/notes-on-exhibition-history-in-curatorial-discourse.html> 10.10.2015.

Vogel, Sabine. *Biennials – Art on a Global Scale*. Wien: Springer-Verlag, 2010.

Марија К. Бремер, Ана М. Богдановић

ШИРЕЊЕ ПОЉА ИСТОРИЈЕ УМЕТНОСТИ: ПРЕПЛИТАЊА СА ИСТОРИЈОМ ИЗЛОЖБИ

Резиме

У тексту се разматра новоосновано истраживачко поље историје изложби које се од средине деведесетих година XX века интензивно развија кроз дијалог са научном дисциплином историје уметности. Посебна пажња је посвећена настанку овог истраживачког поља и његове методологије, која своје упориште налази у социјалној историји уметности, као и терминологији која се из домена историје изложби преводи у стручни појмовник историје уметности. Имајући у виду потенцијал који изучавање изложби као историјских догађаја отвара за историју уметности, кроз анализу неколико теоријских примера је идентификован и наглашен однос између ове две дисциплине: историја изложби, наиме, препозната је као поље истраживања које доприноси проширењу и усложњавању постојећих наратива историје уметности будући да нуди увиде у недовољно разматране релације унутар комплексног корпуса уметности и њене прошлости, попут улоге културне дипломатије, уметничког тржишта, институционалне и кустоске праксе у формирању историјскоуметничких канона. Фокусирајући се на два примера изложбених формата који су кључно утицали на токове уметности XX века – међународне изложбе Бијенале уметности у Венецији (основана 1895) и *documenta* у Каселу (основана 1955) – сумиране су концептуалне трајекторије којима су ове изложбене манифестације интервенисале унутар домена у коме се формирала историја уметности.

Кључне речи: историја изложби, историја уметности, методологија, Бијенале у Венецији, *documenta*.

Уредништво је рад примило 20. X 2015. и одобрило га за штампу 2. II 2016.

UDC 75(497.11)"19"
75.071.1:929 Radonjić Đ.

СРЂАН Д. МАРКОВИЋ
Универзитет у Нишу, Факултет уметности – Одсек за ликовне уметности*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

Транспозиција пејсажа у свет слике, додиривање са онирички м

СЛИКАРСТВО ЂУРА РАДОЊИЋА**

САЖЕТАК: Тема рада је сликарство Ђура Радоњића, једног од значајних актера на нишкој ликовној сцени током последњих деценија прошлога века и у првој деценији XXI века, пре свега по настојању да као носећу вертикалу у свом мишљењу слике постави проблем материјализације онирички ог у пејсажу. Текст је произашао из истраживања савременог ликовног живота у Нишу, који је занимљив не само по богатству и различитости ликовних оријентација већ и по присности и односима додиривања и прожимања са актуелностима на општој српској ликовној сцени.

У суштини, Ниш је одувек био значајан центар ликовног живота јужне Србије, благодарећи, пре свега, делатности Галерије савремене ликовне уметности и, у извесној мери, Народнога музеја – што се огледа у значајном броју квалитетних изложби и настојању да се у њему представе значајни ствараоци југословенске ликовне сцене, а то значи и да се омогући проток идеја и размена искустава између уметника из других средина и нишких стваралаца. Притом, ни у једном тренутку не треба сметнути с ума да у овим разменама идеја и искустава нишки сликари никако нису играли подређену улогу. Напротив, како се која генерација стваралаца враћала у Ниш, тако је доносила актуелне идеје, првенствено са београдске ликовне сцене – попут посткубизма, енформела, нове фигурације, или пак одсеве постмодерних прелома у српском сликарству с краја осамдесетих година минулога века.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: нишка ликовна сцена осамдесетих година XX века, однос према актуелностима на српској ликовној сцени, проблем транспозиције пејсажа у свет слике, проблем додиривања са онирички м у пејсажима Ђура Радоњића.

Ђуро Радоњић (1949) спада у ред сликара што су својим делом значајно обележили нишку ликовну сцену осамдесетих и деведесетих година XX века, при томе остајући у

* magelen@open.telekom.rs

** Рад о сликарству Ђура Радоњића настао је током истраживања нишке ликовне сцене у последњим деценијама минулога века а у склопу пројекта *Српска уметност 20 века: национално и Европа* Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије 177013 – Координатор пројекта Филозофски факултет Универзитета у Београду.

њеним најживљим токовима, оним који представљају саставни део виталних токова и у данашњој српској уметности – сликарству испуњеном мноштвом различитих оријентација, од поетике грађења класичне слике до другачијих интерпретација феномена визуелног у контексту постмодерних кретања на глобалној ликовној сцени (Дрча 2000: 3–6; Тодоровић 2007: 10–30).

По времену формирања – времену, дакле, што оставља дубоке трагове у будућем ствараоцу, с краја шездесетих и током седамдесетих година минулог века – Радоњић је био сведок промена у српској модерној уметности чији су актери били и његови професори прво у Уметничкој школи у Нишу,[1] а потом и професори на Ликовној академији у Београду. Он је, у ствари, када је реч о Ликовној академији у Београду, коју је уписао 1969. године, имао срећу да буде у класи двоје великих сликара предиспонираних према темељном мишљењу света и интимизму као начину материјализације исказа-сликара, који су били у стању да у микро фрагменту сагледају есенцијалну супстанцу света у којем живе.

Најпре је годину дана провео у класи Љубице Цуце Сокић, која је следеће године отишла у пензију, а потом је наредне године студија провео у класи Раденка Мишевића, код кога је завршио и постдипломске студије 1976. године.[2]

Оно што везује ово двоје стваралаца, његових професора, ма колико се они разликовали у „рукопису“ и крајњем значењу слике, јесте изврсно владање сликарским поступком у коме нема места импровизацији и al primo удару по белини платна. Лепота почетног доживљаја код њих остаје нетакнута иако њеној материјализацији претходе дуге ментално-конструктивне припреме-студије, у којима се и најмањи детаљ разрађује до краја и тек онда долази до реализације исказа, који одаје утисак „лакоће“ и тихе, готово побожне поезије свакодневице – каква је ретко досезана, осим код Милана Кечића, у српском сликарству шездесетих и седамдесетих година прошлог столећа.

*

По завршеној нишкој Уметничкој школи Радоњић се, 1969. године, обрео на Ликовној академији у Београду, а реч је о самом почетку седамдесетих година, о времену ве-

[1] Реч је пре свега о два сликара изразите индивидуалности и луцидности: Тодору Стевановићу, који је кратко боравио у Нишу и отишао, нажалост, из овог града, што је прича и проблем за себе а о чему не треба ћутати и који тражи разјашњење, као што разјашњење траже и одлазак Лазара Трифуновића са места директора Галерије модерне уметности у оснивању. Нажалост, то нису једини „одласци“ са нишке културне сцене. Такав „одлазак“ је у првим годинама после Другог светског рата доживео и велики српски писац, песник, врсни преводилац Шекспирових дела и драматург Велимир Живојиновић Massuka. Речју, пред историчарима нишке културне сцене – историчарима уметности и књижевности – морална је обавеза да се позабаве „одласцима“ знаменитих људи. То није само особина Ниша, у читавој јужној Србији има много таквих „одлазака“.

Други стваралац који је Радоњићу предавао цртање био је Мирољуб Ђорђевић, ликовни уметник о коме се још увек међу сликарима из његове генерације прича да је био, и остао, један од најбриљантнијих цртача из те генерације.

[2] У површном размишљању о актерима на српској ликовној сцени после 1945. године, Раденко Мишевић се повезује са соцреализмом, који је кратак тренутак у његовом стваралаштву, а притом се „губи из вида“ његово суверено владање поетиком интимизма у сликарству и значајно присуство у послератном српском филму. Наиме, Милан Кечић и Раденко Мишевић су творци, сценаристи и режисери бриљантног играног филма *По йодне*, који је најближи тада актуелној поетици неореализма у европском филмском простору. Уосталом, Раденко Мишевић је био и први директор Уметничке школе у Нишу, а онда га је на том месту наследио Љубомир Вернер.

ликих промена на српској ликовној сцени. Енформел је сишао са ликовне позорнице током шездесетих уступивши место сликарству фантастике, новој фигурацији, наративној фигурацији или новој предметности – средишњој појави у српској уметности која је, поново, у центар интересовања поставила проблем реконституције слике у предметном и представном смислу (Денегри 1967: 47–60; 1995: 8–18). Тај нови однос према слици, начинима њене формулације и значењској структури јако добро је могао да се, крајем шездесетих и током седамдесетих година, види у делима Радомира Рељића, Душана Оташевића, Предрага Нешковића, или у *Белим складиштима*, последњем циклусу цртежа и слика Леонида Шејке.

Сви ови догађаји на ликовној сцени Београда нису промакли озбиљној Радоњићевој пажњи, као што му нису промакле ни велике изложбе класичних мајстора европскога сликарства[3] што су, у то време, биле честа појава у ликовном животу престонице. Но, највећи део његових интересовања био је, ипак, усмерен према сликарским класама Љубице Сокић и Раденка Мишевића, сталној комуникацији са њима и њиховим излагањима сопствених поетика уз пуно поштовање личности студената, који су тек овладавали мистеријама сликарства. Постојало је још нешто у Радоњићевом односу са професорима што је битан део његовог уметничког бића: стална потреба да у додиру са великим стваралоцима сачува и задржи основну вертикалу сопственога бића. Отуд у раним Радоњићевим радовима постоји одређена, рекао бих природна, доза опорости и позитивне „шкртости“ у емоцијама, што је с једне стране далеки ехо поднебља из којег је његова породица потекла, а с друге суштинска одлика самог стваралочевог става према спољашњем свету и начину његове транспозиције у свет слике.

Постоји у Радоњићевим раним радовима, оним из времена студија, управо та потреба да се од професора прихвати оно што је њихов савет или резултат дијалога а да се притом изврши „мирење“ са потребом да се не изгуби сопствени идентитет. Уосталом, тај његов квалитет није остао непрепознат. На крају магистарских студија (1976. године) добио је специјалну награду за сликарство „Петар Лубарда“.

То је био и крај Радоњићевом боравку у Београду и време повратка у завичај, у Алексинац, у коме је остао до преласка у Ниш 1978, а проблем који је полако добијао конкретно обележје могао би се одредити питањем: Како се одупрети менталитету и ситничарској „философији“ средине? Том чудном сплину што једнако постоји у свим временима и културама „гутајући“ таленат, стваралоце, дела. По природи ствари, Радоњић је одговор морао да потражи у снази талента и вокације које је имао у себи. Јер само упоран рад даје стваралоцу могућност трајања а Радоњић је већ тада, судећи по раним радовима, осећао и схватао да сликарство није пука игра ни забава, но директна расправа с исконским силама живота, човеков диспут и обрачун са судбином, посебан облик разумевања којим стваралац преко себе сазнаје оно што је најдубље, што је хумано и заједничко свим људима.

[3] Радоњић је тада, а и сад, особиту предилекцију имао према сликарима Севера: Холбајну, Диреру, Бројгелу…, због њихове способности свођења слике на битне односе у њој, због способности да успоставе осетљиву границу између цртежа и хроматског слоја, односно да „заврше“ слику када осете да су те две вредности доведене до савршенства.

*

Од самих почетака се Радоњић определио за неколико доминантних тематских целина које је свих ових година упорно развијао и дограђивао, и то онако како је сам откривао структуру њиховог унутрашњег развијања, толико другачију од варљиве спољашње лепоте. Определио се за пејсаж и ентеријер, а емпатија према пејсажу вуче порекло из његовог детињства и одрастања у Алексинцу, из додира са природном пиктуралношћу пејсажа у његовој околини и, изнад свега, чудесном светлошћу која постоји у пределима око њега. Да ли је реч о светлосним пулсацијама какве су типичне за пределе поред реке и њиховом прожимању са дубоким светлосним тоновима што егзистирају у шумарцима, шумама и ливадама околних брда, о продорима светлости кроз крошње дрвећа и њеном кретању и просецању таме? Може бити да га је дуг неми додир са лепотом света која исијава из тог односа нагнао на питање о смислу постојања дрвећа, о његовој подели на корен, стабло и крошњу, подели која, на неки начин, одговара човеку. И човек има корен што је урастао дубоко у земљу, дубоко у земаљски лавиринт. Он câм је дрво, а крошња је оно што је резултат његовога стварања изнетог на белину платна са дугих путовања по лавиринту. Притом ваља рећи да је стваралац као средишња димензија у тој подели онај кроз чије се тело, ум и, у овом случају, руку одвија двосмерна комуникација: од подземне крошње (корена) до небеске крошње, и обратно, заправо треперење пејсажа у коме се осврћемо или наше унутрашње треперење које осећамо и видимо у подрхтавању дрвећа.

Да би додирнуо чудесну разноврсност и двосмисленост пејсажа, Радоњић је, а то је и наслеђе преузето од његових учитеља и прилагођено себи, своје сликарско осећање – које се, између осталог, манифестује и рукописом – градио на схватању да је уметност у свом битном виду племенит занат, чудесан спој мануелног и духовног у којем постоји потреба да се делом дође „иза линије хоризонта“ (Белић 1998: 3). Стога његова слика настаје дуго, промишљено, са честим прекидима, окретањем према зиду атељеа и враћањима, па опет враћањима „истим“ темама: да би се на белини платна наталожило дуго искуство произашло из сталног путовања од корена до крошње. Једноставно сликање је облик чекања да се, негде залутала, примарна идеја поново врати и да релација сликар – предметна стварност уступи место продубљивању односа на релацији стваралац – свет слике (Трифуновић 1982: 296–313)[4] и спознању да је материја слике на истој вредносној равни на којој је и форма. Линија што их дели и спаја јесте линија која у Радоњићевом сликарству има изузетну улогу и као визуелна чињеница што дефинише форму, и као елемент композиције и емотивно интуитивни прилог самој хармонији визуелног исказа. Готово да постоји знак једнакости између боје и цртежа као феноменолошких

[4] Уосталом, залудно је тражити директну везу између предметног света и визуелне представе и кад им је грађа „иста“. Иста у том смислу да предметни свет може бити, и бива, предмет стваралачких опсервација. Но ту почињу и разлике, јер ти светови нису идентични. Реални свет има своју логику и своје дијалектичке и биолошке законе према којима настаје и нестаје. Свет слике има своје законе који су изван закона реалнога света. У структури света слике иницијални подстицај што је до стваралаца стигао из реалнога света претвара се у предмет духа, у дискурзивни систем у коме се одвија процес настајања света слике. Однос између реалног света и света слике постоји само у области визуелних конвенција, како би слика свој свет учинила доступнијим посматрачу. Других сличности нема, јер сликар кроз призму „реалног“ света слика свој свет и повинује се његовим законима.

чињеница. Јер, цртеж се, у Радоњићевом тумачењу, изједначава са материјом слике, понекад саздан као ивица додиривања између различитих хроматских површина, као начин да се форми да препознатљивост или да се створи дискретна илузија облика као везе са првобитним трагом инспирације, или пре „првобитним зовом“ (Мишевић 1976: 3).

Сл. 1. *Кишно лето*, 1989, уље на платну

У Радоњићевом систему мишљења слике, линија има смисао ослобађања простора за истраживање сликарског језика као грађе, као материје или система знакова којима стваралац васпоставља везу са својим делом, у којем је доминантна тежња ка досезању суптилних треперења у најдубљим регионима сопственога бића, у којем, како је сам дефинисао у аутопоетичком тексту, пребива „моја кућа на зеленом пропланку, зраци сунца што ме милују и дижу из сна. Мирис покошене траве и јоргована крај усамљене шумске куће. Јата риба у зеленој реци покрај града, рујевице у јесење дане, тмасти облаци над Моравом, фијук ветрова, тресак громова. И месец над нашом кућом“ (Радоњић 2005: 3).

Овај аутопоетички Радоњићев запис, необично емотиван и поетичан, указује на суштинску вертикалу око које се интегрише његово стваралаштво. Реч је, да употребим појам Гастона Башлара, „о кући сећања, о родној кући о кући у којој смо, док смо одрастали, стекли осећај за интимност и снове“ (Башлар 2006: 70–71). Но, та кућа више не постоји. Постоји само нејасни, слабашни, светлосни титрај сличан пламену воштанице што светлуца негде дубоко у најдубљим лавиринтима бића као позив на пут у кућу снова. У оно што, понекад, зовемо *онирички кућом*. У њој време тече и с једне и с друге стране, из прошлости и из будућности, прелазећи нежно преко острва слободе које је стваралац освојио за себе и своје снове. Ти снови имају своју тежину што нас усмерава према дубљој теми скривеној, негде, иза хоризонта, према ониричкој кући која је темељ на ком је подигнута родна кућа у којој смо доживели прву топлоту, прву светлост. Из те куће се иде у темеље оне друге, у којој су корен, дубина, бескрај из кога црпемо честице снова у које смо успели да уронимо.

Ако се присетимо малопређашње опаске о ствараоцу као личности која се може поредити са дрветом, његовим кореном, стаблом и крошњом, онда је ониричка кућа у ствари уметников корен са мноштвом лавирината у којима су похрањене све тајне, сви

снови и искрице од којих су настале све слике и од којих ће настати неке будуће слике произашле из додира са синтетичком моћи првобитног доживљаја.

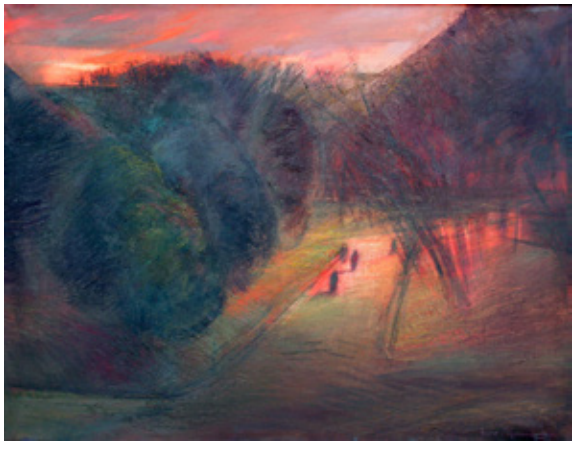
Ваља на овом месту начинити малу дигресију која треба, ако ништа друго, бар да подстакне размишљање о поступку којим Радоњић преводи унутрашњи дијалог у систем визуелних знакова. Мишљење и његово превођење у систем знакова иду једно за другим, понекад и упоредо, јер све оно што је произашло из опсервације, емоције и доживљавања тражи физичку реализацију стога што је визуелни исказ физички присутан у свету и изграђен помоћу одређених закона у оквиру сопствене структуре, које сликар усваја, открива и усавршава прилагођавајући их себи и мери сопственога бића.

Већ је речено да Радоњић гради свој визуелни исказ на осетљивој балансној линији између цртежа и боје. А на тој балансној равни *дијагонала* има улогу неке врсте „вретена нужности“ око којег се интегришу све структуре које учествују у транспозицији физичке грађе у свет слике. Њена суштина је у покрету, било да је реч о узлазној или силазној дијагонали као конструктивној визуелној чињеници у структуралној мапи исказа. Тај покрет подразумева, по себи, одређену емотивну напетост форме. Но то је само један део њене улоге. Она сама, дијагонала, по себи не значи ништа ако није савладана „котуром као силом у којој се интегришу силе свих тих скривених структуралних чинилаца“ (Арнхајм 1971: 13–29). Под тим рогобатним називом „котур“ ваља, у овом случају, подразумевати, заправо, фрагмент пејсажа што се – својом линеарном нерватуром, системом косих потеза или некад брижљиво грађеном, некад експлозивно постављеном текстуром грана или крошњи дрвећа – супротставља експанзији дијагонале уносећи у слику онај неопходни мир произашао из дубоког међусобног разумевања сликара и предмета, са којим је успостављен један вид неме комуникације и у чијим узбудљивим траговима слутимо најтананије области до којих стваралац може да дође лутајући по просторима ониричке куће. Јер, ако је стваралац дрво са кореном, стаблом и крошњом, онда је простор што се пружа пред њим један део његове ониричке куће, а код Радоњића је одувек постојала та потреба да се додирне, а како је време пролазило, и оствари право на боравак у њеном простору.

Сл. 2. *Тврђава*, 1993, уље на платну

Чини се да једно од његових дела – реч је о *Тврђави* (сл. 2), из 1993. године, из времена страшних искушења, изгубљених нада и великих прелома у људима – понајбоље одражава његову потребу да изађе из света бешчашћа у коме је насиље постало култ и идеал, из света у коме је човек одлучио да ћути, јер „утрнуће разума једног народа или времена, двојако утичу на уметност. Она или замире у депресији и немоћи, чак и кад покушава да се додвори времену, или пак у тежњи ка истини, овладавајући стварима, просторима и временима, намеће се својим разумом и буди емоције саговорника“ (Радоњић 1991: 3).

Сама слика је у предметном смислу крајње једноставна. Реч је о фронталној страни нишке



Сл. 3. *Сутон*, 1993, уље на платну

тврђаве са лучно засведеним пролазом и стазом, у трећем плану композиције, што води у њен унутрашњи простор. Управо је фронтално зидно платно тврђаве са пролазом граница између два света, на којој се Радоњић нашао у смутним временима с почетка деведесетих година. По унутрашњем диктусу, он је тренутно прибежиште пронашао тамо где га је и раније налазио: у чудесној северној светлости атељеа у тврђави под којом су настајала, довршавана и, често, промишљана нека од ранијих дела, попут *Кишног лета* (сл. 1), *Атељеа*, *Тишине*… Тај простор, ма колико суров био, представљао је у том тренутку за њега склониште душе далеко од разуздане, бахате гомиле, каква се увек створи у смутним временима, и малих људи што бесцељно, попут сенки, лутају простором тврђаве – вид. *Сутон*, 1993 (сл. 3).

На неки начин, та слика је, можда директније од других, представљала реакцију на „свет поремећених вредности, живота који је заборавио оно најважније – темељ, основу, и који више не препознаје своје људско прибежиште, […] који је побркао мерила значајности“ (Жуниħ 2005: 186–241) а истовремено је она представљала онај крајњи повод за сликара да крене ближе исконској лепоти завичаја и могућности да настави некад давно отпочети дијалог са њим, како би остварио темељни сан о стапању са бићем природе. У већ помињаном Башларовом делу (Башлар 2006: 72) постоји један, подужи, цитат преузет из дела *Валден, О грађанској непослушности*, Хенрија Дејвида Тора,[5] који, чини се, добро осветљава карактер потребе ствараоца за архаичним сном о ониричкој кући. „У одређеном периоду нашега живота имамо обичај да свако место посматрамо као могући терен за кућу. Тако сам са свих страна испитао предео од дванаест миља… Где год бих сео ту сам могао да живим а пејсаж је исијавао из мене зависно од тога. Да, могао бих да живим ту; и ту, у једном сату, проживех живот читавог лета, читаве зиме; схватих како бих могао да пустим да године лете, да изађем на крај са зимом; и да гледам долазак пролећа… Било је довољно једно поподне да се земљиште замисли као воћњак, шумица и пашњак, да се одлучи које лепе храстове или борове треба оставити испред врата, одакле и најмање дрво погођено громом може да изгледа најбоље; после тога оставих све како је, нетакнуто, јер човек је богат зависно од броја ствари које оставља на миру.“ (Башлар 2006: према Хенри Дејвид Торо, *Валден, О грађанској непослушности* 1981: 75).

Излаз је Радоњић пронашао у пејсажима Јастрепца, у поднебљу у коме је светлосни флуид најслојевитији и најбогатији могућим значењима у праскозорје и смирај дана – пре свега у смирај дана. Линије пејсажа су или оштре и сурове било да се пењу по левој или

[5] Хенри Дејвид Торо (1817–1862), амерички писац, природњак и филозоф, заговорник идеје о екологији и амбијентализму, познат по књизи *Walden, Медитацијама једноставног живота у природном окружењу.*

десној страни исказа сударајући се често негде у оси композиције, или су пак суптилне благодарећи живицама или крошњама дрвећа у којима трепери задњи сунчеви зрак.

Дијагонале су, разуме се, остале у конструктивној схеми слике, али је у неколиким исказима дошло до промене места њеном емотивно значењском акценту и његовом увлачењу у један облик „златног пресека“ који и стварно и симболички чини прелаз од једног према другом виду егзистенције дела. Он је у ствари постављен изван зоне пресека који чине хоризонтална и вертикална симетрала слике, сакривен, тешко уочљив, рекао бих, чак, да тражи посебан однос и ствараоца и гледаоца према себи да би једном, сликару, дозволио да га, у магновењу, додирне четком а другом, гледаоцу, да га наслути и отвори себи пут према недогледу и сопственом доживљају онирички куће.

Сл. 4. *Снежна дубодолина*, 2011, уље на платну

Сл. 5. *Снежна падина I*, 2009, уље на платну

Зашто недогледу? Стога што увек постоји циљ „гледања“ који је изван домашаја ока. Тај простор иза простора је и дохватљив и, у исти мах, недохватљив. Он, заправо, лежи „ван слике“. Његово место одређено је читавом перспективом композиције а он је câм изван домашаја и изван узнемирујућег сазнања: „да је све подложно времену, да све ствари о којима говоримо, све ствари што их гледамо односи река времена, која тече у једном правцу… Због чега све иде у једном правцу, због чега се ништа не враћа обрнутим правцем, према рођењу, према извору?“ (Каријер 2008: 63–108).[6] Зашто је изван граница слике? Ваљда да би духом могао да се досегне и назначи у структури

[6] Жан Клод Каријер спада у ред великих сценариста и писаца позоришних комада. Повремено се бави и глумом. Сарађивао је са великим режисерима нашега доба: Буњуелом, Шлендорфом, Годаром, Милошем Форманом, Анджејом Вајдом, Питером Бруком…

дела. Јер, слика је једнако ствар руке колико и ствар духа, а дух не подлеже старости.

У неколиким Радоњићевим сликама насталим с краја протекле деценије и касније *Дубодолини*, *Снежној падини I*, *Снежној падини II*, *Смирају у децембру* (сл. 4, 5, 6, 7) постоји управо тај праг са кога се улази у недоглед. Тај проблем димензије што се слути иза недогледа могао би се одредити појмом *дубоко време*, премда је порекло појма везано пре свега за науку (Гулд 2000: 7–34), за палеонтологију и геологију.[7] Но, та потреба за налажењем прага као границе између два света подразумевала је и одређене промене у самој слици и њеној елаборацији.

Сл. 6. *Снежна падина II*, 2015, уље на платну

Сл. 7. *Смирај у децембру*, 2008, уље на платну

Најпре, како савладати белину снега, како претворити инертну хроматску масу белине у податни материјал којим се дефинише снежна материја што је прекрила брда. Никако другачије него израђеном и савладаном површином на којој се кроз узбудљиву игру потеза и штриглирања четком сагледавају пулсације светлосних рефлекса и сва тежина сенки које захватају други план композиције. Упоредо са савладавањем белине, у композицију су ушли цртачки пасажи голих грана дрвећа и, како се поглед удаљава према крају композиције, читавих шума које до крајњих граница стишавају напетост у слици претварајући је у суптилан, елегичан исказ, у коме је настављено развијање идеје о слици као апсолуту, о слици независне ликовне и духовне конструкције у којој светлост не долази ниоткуда. Светлост је у слици самој као њена особина и унутрашње својство сваког њеног детаља; то је светлост невидљивога света што се слути у пејсажу у

[7] У палеонтологији и геологији појмом *дубоко време* одређује се историја универзума која је изван усмене и писане повести и мери се хиљадама милиона година.

коме постоје пасажи невидљивог у видљивом, нестварног у стварном. То што се слути и осећа у светлости, која понекад није од овога света, указује на њену моћ повезивања свега што је вечно у поднебљу које пролазност чини тако нестварним и тужним.

Управо у тој серији зимских пејсажа у раније помињаној зони златнога пресека Радоњић је дефинисао онај праг који води према онирички равни куће. Тај праг се „чита“ у *Снежној падини* – „уској стази ка далеком северу“ (да се послужим називом књиге јапанског хаику мајстора Мацуа Башоа) или у обрисима куће као светионику сањаног спокоја (*Снежна падина II*).

Уска стаза ка недогледу – или далеком северу, исто је – или снежна падина што мора да се пређе да би се стигло до склонитељског бића куће изгубљене у снегу, и спокоја што га она нуди, на неки чудан начин кореспондира са вратоломним есејом Рудолфа Арнхајма *Црвендаћ и светац*. У реченом есеју Арнхајм говори о односу врта и моста којим се прелази преко малог потока. Да би се стигло до оног другог, можда „заумног“ дела врта, ваља прећи мост који „отеловљује човекову садашњост у прошлости и будућности: он извештава да је човек у прошлости ишао преко потока, и предсказује да ће поново доћи. Мост је човеково оруђе и зато његов облик може да разуме само онај ко познаје човека. Да, првом опажају моста, ако треба да буде потпун и исправан, припада присуство одсутног савладавача потока. Иначе он [мост, прим. С. М.] није ништа друго до један неразумљив орнамент“ (Арнхајм 1984: 131).

ЗАКЉУЧАК

Радоњићева слика, и слика уопште, у правом значењу те речи, није ништа друго до мост што води ка повратку природи, ка извору запретаном у најдубљим слојевима несвесног. Сједињујући се са њом, стваралац слика себе, свој духовни садржај. Он, ма колико на први поглед парадоксално звучало, „не даје природу, нити је подражава, већ је изнова ствара. Он управља светом кроз своје дело“ (Крис 1970: 61–63).

Управљање светом кроз дело није ствар никаквих мистичних сила. Мистичне силе и божанско надахнуће примамљива су метафора, заштитни механизам који чува оне силе што постоје у ствараоцу, у његовој психичкој енергији која се ослобађа променом нивоа несвесног. Благодарећи тим силама, Радоњић је у својим делима насликао себе идући до најдубљих лавирината до којих је ствараоцу дато да допре, до лагума у којима се сучељавају супротности, из чега произлази дело као потресан документ о борби са собом и светом у којем му је дато да живи.

ЛИТЕРАТУРА

Арнхајм, Рудолф. *Уметност и визуелно опажање*. С немачког превео Војин Стојић. Београд: Уметничка академија (Arnheim, Rudolf. *Art and Visual Perception*. Translation from German by Vojin Stojic. Belgrade: Art Academy), 1971, 13–29.

Арнхајм, Рудолф. „Црвендаћ и светац.“ *Градац* (Arnheim, Rudolf. “The Robin and the Saint.” *Gradac*), 60–62 (2008): 7–34.

Башлар, Гастон. *Земља и сањарење о починку*. С француског превела Мира Вуковић. Сремски Карловци – Нови Сад (Bachelard, Gaston. *Earth and Reveries of Repose*. Translation from French by Mira Vukovic. Sremski Karlovci – Novi Sad), 2006, 70–71.

Белић, Милија. „Моји предели.“ Предговор каталогу Радоњићеве изложбе слика. Народни музеј Врање (Belic, Milija. “My Landscapes.” Preface to the Radonjic’s exhibition catalogue. National Museum in Vranje), 1998, 3.

Денегри, Јеша. „Елементи за одређење појаве нове предметности у младом београдском сликарству.“ *Уметност* (Denegri, Jesa. “Elements for Determining the Occurrence of New Objectivity in Recent Belgrade Painting.” Art) 9 (1967): 47–60.

Денегри, Јеша. *Шездесете, теме српске уметности*. Нови Сад (Denegri, Jesa. *Sixties, themes of Serbian Art*. Novi Sad), 1995, 8–18.

Гулд, Стивен Џеј. „Временска раздобља и година 2000.“ *Градац* (Gould, Stephen Jay. “Periods and the Year 2000.” *Gradac*) 167–168 (2008): 7–34.

Дрча, Наташа. *Каталог збирке ликовни уметници Ниша 1945–1970*. Ниш: Народни музеј Ниш (Drca, Natasa. *Collection Catalog Painters of Nis 1945–1970*. Nis: National Museum of Nis), 2000, 3–6.

Дрча, Наташа. *Нове аквизиције збирке историје уметности 1991–2006*. Ниш (Drca, Natasha. *The New Acquisitions for the Art History Collection 1991–2006*. Nis), 2007, 3–15.

Жуниħ, Драган. „Слика света у пејсажу. Есеј о сликама Ђура Радоњића.“ *Градина* (Zunic, Dragan. “The Picture of the World in a Landscape – Essay on Images of Djura Radonjic.” *Gradina*) 7 (2005): 186–241.

Каријер, Жан Клод. „Пред сфингом.“ *Градац* (Carrière, Jean-Claude. “Answering the Sphinx.” *Gradac*) 167–168 (2008): 63–108.

Kris, Ernst. *Psihoanalitička istraživanja umetnosti*. S nemačkog prevela Zora Minderović. Beograd: Kultura (Kris, Ernst. *Psychoanalytic Explorations in Art*. Translated from German by Zora Minderovic. Belgrade: Culture), 1970.

Мишевиħ, Раденко. Предговор каталогу магистарске изложбе слика Ђура Радоњића. Галерија Коларчевог народног универзитета. Београд (Misevic, Radenko. Preface to The Exhibition Catalogue of Djura Radonjic, Belgrade), 1976, 4.

Радоњиħ, Ђуро. Предговор каталогу самосталне изложбе цртежа. Алексинац (Radonjic, Djuro. Preface to the Radonjic’s exhibition of drawings catalogue, Aleksinac), 2005: 3.

Радоњиħ, Малина. Предговор каталогу самосталне изложбе слика Ђура Радоњића. Ниш, Салон 77 (Radonjic, Malina. Preface to the Radonjic’s exhibition catalogue. Nis, Salon 77), 1991, 3–4.

Тодоровиħ, Милица. „Изложбена активност Галерије савремене ликовне уметности у Нишу: 1970–2013“, рукопис хабилитационог рада за звање музејског саветника (власништво аутора) (Todorovic, Milica. “Exhibitions of the Gallery of Contemporary Art in Nis: 1970–2013”, the manuscript of habilitation work for obtaining the rank of museum adviser (ownership of the author)).

Трифуновиħ, Лазар. *Од импресионизма до енформела*. Београд: Нолит (Trifunovic, Lazar. *From Impressionism to Informalism*. Belgrade: Nolit), 1982.

Srđan D. Marković

TRANSPOSITION OF LANDSCAPE INTO THE WORLD OF IMAGES: IN CONTACT WITH THE ONEIRIC

Painting of Đuro Radonjić

Summary

Đuro Radonjic (Aleksinac 1949) is one of the creators who marked the art scene of the city of Nis during the 1980s and 1990s, remaining a part of its liveliest flows that are still integral part of the flows of contemporary Serbian painting, which is brimming with multitude of different orientations, from poetics of building classical images to diverse interpretations of visual phenomena in the context of postmodern trends within the global art scene.

From the very beginning Radonjic opted for a few dominant thematic units, which he has developed and upgraded over the years in the same way as he has been discovering on his own the structure of their

inner life so different from deceptive outer beauty. He opted for landscapes and interiors, and sometimes, though rarely indeed, for portraits and still life.

Radonjić's empathy with landscapes has its origin in his childhood and growing up in Aleksinac, in his direct contact with the real pictorial landscape in its surroundings and, above all, with the amazing light so characteristic for this specific area. Is it about the light pulsations that are typical for landscapes along the river banks and their intertwining with deep light hues existing in the groves, forests and meadows of the surrounding hills – about the penetration of light throughout the trees and its movement and cutting through the darkness? It may be that those long silent touches with the beauty springing from this relationship prompted him to search for the meaning of the existence of trees, about their division into root, stem and crown that corresponds in a certain way to the human body. A man also has his roots deeply ingrown into the earth, deep down in the labyrinth of the earth. He himself is the tree, and the crown is a result of his creation presented at the whiteness of the canvas after the long wanders through the above mentioned labyrinth. It should be said that a creator, as an essential dimension in such a division is the one whose body, mind, and hand in this particular case provide this two – way communication: from the underground (root) to the heavenly crown, and vice versa; sparkling landscape to which we look back or our inner glittering we feel and see when we observe the trees.

In a word, Radonjić's images as well as animage in general, in a true sense of the term, is nothing but a bridge leading us to our return to nature, to the deeply buried layers of the unconscious. Thanks to these forces, Radonjić in his works painted himself and his being – a being composed of a contradiction – the constant battle resulting by a work of art as a shocking document about a dialogue with oneself and the world which was given to him.

Keywords: Niš art scene of the 1980s, the attitude towards the current situation in Serbian art scene, problem of transposition of landscape in the world of images, problem of the contact with the oneiric in landscapes of Đuro Radonjić.

Уредништво је рад примило 18. IX 2015. и одобрило га за штампу 2. II 2016.

UDC 061(443.611)"1937"

ТАМАРА С. БИЉМАН
Универзитет уметности у Београду*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

Југословенски павиљон на Светској изложби у Паризу 1937. године. Ентеријер националног павиљона и Босанске куће као инструмент пропаганде

САЖЕТАК: Светска изложба у Паризу 1937. године била је идеална прилика да се Краљевина Југославија представи свету као неизоставни део Европе и њене историје, те да укаже на традицију чији корени сежу дубоко у прошлост, уврсти се у раван са најјачим силама и истакне повезаност са старим цивилизацијама. Иако је идеологија јединства била носилац новог политичког и културног идентитета, било је неопходно оправдати положај Краљевине Југославије који је намеравала да заузме. Управо због овога, било је неопходно посветити нарочиту пажњу унутрашњем решењу националног павиљона и нарочито хваљене Босанске куће. Новина коју овај текст доноси, осим потпуног прегледа просторија и уметничких дела изложених у њима који је састављен на основу релевантних текстова и до сада необјављених извора, јесу коментари како посетилаца тако домаће и иностране штампе. На овај начин, покушано је да се дође до потпуне анализе ентеријера, његове поруке и, коначно, успешности овог подухвата.
КЉУЧНЕ РЕЧИ: Краљевина Југославија, павиљон, идеологија, Други светски рат, Светска изложба, пропаганда.

УВОД

Период између два светска рата, а нарочито тридесете године XX века, обележили су бројни културни догађаји који су битно утицали на даљи развој културне политике, те они који су својим садржајем јасно указивали на право лице политике која је вођена уочи избијања Другог светског рата. Година 1937. значајна је за истраживање манипулације различитим медијима уметности стога што је управо тада она доживела кулминацију своје врсте у сврху стварања илузије мира. Те године одржана је Светска изложба у Паризу под називом *Умешносш и шехника у савременом живошу*, која је представљала

* tamara.biljman@gmail.com

идеалну подлогу за ширење пропаганде, које год врсте да је она била, како водећим силама тако мањим државама. Краљевина Југославија тиме је добила прилику да својим учешћем представи свету своје идеале и тенденције у најбољем светлу.

У тексту ће превасходно бити речи о избору уметничких дела и њиховој поставци унутар павиљона, те њиховој улози као инструмента пропаганде. Нарочито добре резултате Краљевина Југославија остварила је у погледу туристичке пропаганде којој је био посвећен већи део павиљона. Стога је пажња усмерена на анализу решења Туристичке дворане чији је визуелни идентитет осмислио уметник Миливој Узелац (1897–1977). Даљи фокус усмерен је на Босанску кућу, која је подигнута готово уз сам национални павиљон, а која је за циљ имала пропагирање дрвних и рудних богатстава Краљевине Југославије. Коначно, као допуна ове целине, представљени су коментари посетилаца, штампе, организатора изложбе и архитекте Ле Корбизијеа (Le Corbusier) (1887–1965).

Не би ли се исправно приступило наведеној анализи, пре свега је било неопходно разумети друштвено-политички контекст времена када је овај догађај приређен, те историјске и економске кључне догађаје, а коначно и културну политику која је тада вођена. Интердисциплинаран приступ анализи националног учешћа био је неопходан из јер сразмерно функцији коју, у овом случају, пројекат има, расте и спектар спољних фактора који утичу на његову форму и поруку коју би требало да пренесе. За потребе писања овог рада углавном је коришћена грађа Архива Југославије. Фонд Министарства трговине и индустрије био је од непроцењиве важности. Преписке договора и уговора са уметницима који су учествовали, затим уговори потписани са компанијама које су биле задужене за извођење радова, објављени конкурси са списком жирија и учесника, потом резултати већања и коначни избор уметника, жалбе појединих фирми на лошу комуникацију са министарством и изасланицима у Паризу, акта у којима се образлаже пропагандна улога свих делова изложбе унутар националног павиљона и други до сада необјављени документи помогли су при писању не само прегледа унутрашњег уређења павиљона већ и разумевања организације учешћа. Анализа домаће штампе (*Политика*, *Време*, *Новости*, *Правда*) показала се неопходном када су у питању биле негативне оцене о решењу ентеријера, а нарочито када је било речи о дискутабилном начину избора уметника чија је дела требало да буду изложена у павиљону. Фонд Централног Пресбироа и Цувајево писмо Јаши Гргашевићу[1], које садржи наводе из иностране штампе, с друге стране су били изузетно корисни када су у питању биле позитивне оцене иностраних новинара. Од велике помоћи био је истраживачки рад Тамаре Бјажић Кларин и Јасне Гаљер *Југословенски павиљон на Светској изложби у Паризу 1937. и репрезентацијска парадигма нове државне културне политике* нарочито због података који се тичу Државне обртне школе, под чијим је надзором подигнута и уређена Босанска кућа. Каталог Љиљане Стојановић *Југословенски павиљон: Париз 1937*, који је написан поводом прославе педесетогодишњице отварања Светске изложбе 1937, био је од великог значаја за навођење изложених дела по дворанама. За добијање потпуне слике павиљона искоришћени

[1] Тадашњи инспектор Министарства трговине и индустрије који је делао по непосредним наредбама министра Милана Врбанића (*Врбанић*. У вези са организацијом учествовања наше државе на Међународној изложби „Уметност и техника у савременом животу“ у Паризу 1937. године, а по указаној потреби о постављању особља у југословенској секцији при Генералном комесаријату изложбе 1937).

су и радови Александра Игњатовића *Политика представљања југословенства: Југословенски павиљон на Светској изложби у Паризу 1937. године*, који је у целости посвећен објашњењу инкорпорације идеологије југословенства у визуелни идентитет павиљона, а нарочито његовог прочеља, те монографија *Југословенство у архитектури*.

ИЗЛОЖБА МОДЕРНЕ УМЕТНОСТИ У НАЦИОНАЛНОМ ПАВИЉОНУ

Париска изложба 1937. године представљала је добру прилику за Краљевину Југославију да своју „нестабилну политичку позицију и кризу националног идентитета замени комплексном идеолошком сликом државног, националног и културног јединства" (Игњатовић 2004: 68). Конструисање југословенског идентитета као „истовремено аутентичног и јединственог, интегралног и целовитог, те сачињеног од низа комплементарних локалних култура и регионалних особености" (Игњатовић 2004: 68), било је основна улога југословенске презентације у Паризу (сл. 1).

У визуелни идентитет павиљона архитекте Јосипа Сајсла (Josip Seissel, 1904–1987),[2] а нарочито његовог прочеља, инкорпорирана је идеологија југословенства. Отклоном

Сл. 1. Прочеље павиљона Краљевине Југославије (преузето из Стојановић 1987)

[2] О архитектури четврте деценије XX века вид. у: Маневић 1984: 293–307; Кадијевић 1998: 255–277. О архитектури павиљона Краљевине Југославије и главном архитекти Јосипу Сајслу вид. у: Кошчевић 1988: 88; Игњатовић 2008: 186–197; Перовић 2014: 85–96.

Сл. 2. Мозаик Мила Милуновића на прочељу националног павиљона (преузето из Архива Југославије сигн. 38-591/761)

свега сувишног, оно је својим масивним блоком сугерисало на чврсто повезану заједницу три народа, представљених на мозаику Мила Милуновића (1897–1967). С друге стране, исти тај мозаик подсећао је посетиоца на традицију ратарства и оданост прецима. Као контраст овоме стубови без базе и капитела који су оставили нарочити утисак на архитекту Ле Корбизијеа, чији је ученик Ернест Вајсман[3] (Ernest Weissmann, 1903–1985) имао надзор над извођењем радова на павиљону, били су отелотворење чисте модерности, што је показивало да су југословенски уметници у току са најновијим уметничким тенденцијама. Коначно, статуа Томе Росандића (1878–1958) *Борба*, која је претходила и стајала у супротности са мирнећом прочеља, симболично је представљала борбу са хаосом из које је Краљевина Југославија изашла јача но икада, што је представљено отменом, једноставном и компактном целином павиљона који је у себи ујединио супротности традиције и модерности, локалног и глобалног. Нажалост ово прочеље представљало је само утопију која је била далеко од истине (сл. 2).

Док је павиљон заједно са остатком националног учешћа приказивао утопијску визију Краљевине Југославије, организација учешћа била је показатељ проблема нестабилне унутрашње политике.[4] Један од таквих показатеља била је *Нежељена уметничка афера* (*Политика* 1937: 8) у којој су пре свега учествовали уметници из Загреба и Љубљане, али и Београда.[5] Овај догађај, уз чињеницу да је одбор за избор дела формиран само три месеца пре отварања Светске изложбе 25. маја 1937, условио је врло блед изглед изложбе унутар павиљона. Иако су изложена дела била високог квалитета, она нису представљала одраз актуелних уметничких тенденција, што коментари посетилаца и штампе доказују.

Дела савремених уметника била су изложена у главном почасном холу, сали за пријем, централном холу, сали за туризам, сали за модерно сликарство и регионалном

[3] О животу и раду архитекте Ернеста Вајсмана вид. у: Маневић 1983; 31; Ђурић-Замоло 1992: 241; Богуновић 2005: 1122–1123; Кадијевић 2011а: 117–128; 2011б: 472, 475; 2014: 274–277; Милинковић 2012: 130–144; Сутлић 2013: 60–62; Ђуровић 2014: 23–24; Бјажић-Кларин 2016.

[4] Више о проблемима унутрашње политике Краљевине Југославије вид. у: Шеноа 1921; Хоптнер 1962; Дуганџија 1985; Стојков 1985; Петрановић 1988; Симић 2007; Ђурковић 2013.

[5] Одбор за избор уметничких дела оформљен је фебруара 1937. године, а чинили су га Милан Кашанин, Мило Милуновић и Ристо Стијовић. Одбор је даље без расписивања конкурса одлучио ко ће од уметника излагати на изложби, што је наишло на посве нежељену реакцију прво загребачких а потом и љубљанских уметника. Више о учесницима у овој афери, те њиховим препискама вид. у: *Политика* 21. 2. 1937: 8; 23. 2. 1937: 7; Стојановић 1987.

трему. Из архивске грађе сазнајемо да је за централни хол била одређена *плавкаста* боја, а да је за расвету био задужен Ернест Вајсман (*Стање радова на југословенском павиљону* 1937). У почасном холу стубови су били обложени алуминијумом, што је допринело модернистичком, али и *хладном* утиску ове дворане (*По питању стубова у главној дворани* 1937). У њој, изнад стубова, од самог почетка планирано је постављање мајолика Ивана Табаковића (1989–1977) (Мереник 2004) с историјским темама и приказима природних лепота (Bjažić-Klarin, Galjer 2013: 186). Ова четири керамичка паноа требало је да представе напредак продукције тог материјала у Југославији (Табаковић 1937). На чеоној страни главне дворане био је смештен и троделни пано Миливоја Узелца, величине 8,9 m са 7,4 m по Сајсловој жељи, који је садржао алегоријске приказе Југославије (Bjažić-Klarin, Galjer 2013: 186). Остале представе или уопште нису имале пропагандну улогу, или, уколико јесу, нису биле постављене у контекст у коме би она дошла до изражаја. Уметничка поставка југословенског павиљона није представљала друштвено ангажована дела, већ углавном неутралне теме које су показивале умешност југословенских уметника (сл. 3).[6]

Из пописа уметничких дела јасно је да су изложеним делима доминирали колоризам и интимизам, док су радикалнији уметнички изрази, нарочито друштвено ангажована уметност, потпуно изостали, чиме је пропуштена прилика за представљање аутохтоних појава, односно тенденција у авангарди (Bjažić-Klarin, Galjer 2013: 186). Париски дописник

[6] У *Главном – Почасном холу* биле су изложене скулптуре Томе Росандића (у бронзи: *Виолинист*, *Харфист*, *Млади пастир*, *Аутопортрет*, *Бискуп Учелини*, *Мала Љиљана*, *Мали Воја*, *Скулптор*, *М. Минић*, у дрвету: *Младић*, *Жеља*, *Обиље*, *Ессе Ното*, *Жеђ*, *Жена*, *Млада жена*, *Младост*, у ониксу: *Уморни борац*, у мермеру: *Далматинка*, рељеф у бронзи: *Полагање у гроб*, рељеф у дрвету: *Певачице*, *Играчице*, *Сељанке*, *Материна брига*), Петра Палавичинија (у бронзи: *Дијана*, *Дечак*, *После купања*, у дрвету: *Готска богородица*), Тина Коса (у мермеру: *Мајка*), Лојзеа Долинара (у камену: *Торзо*), потом мајолике Ивана Табаковића (*Мотив из средње Србије*, *Далматинка*, *Хрватско пролеће*, *Босански мотив*) и декоративни пано Миливоја Узелца (*Триптих*). У *Сали за пријем* биле су постављене скулптуре Ивана Мештровића (у бронзи: *Биста принца Павла*, у питању је приватно власништво, није уметник послао), Томе Росандића (у бронзи: *Биста принцезе Олге*) и Сретена Стојановића (у бронзи: *Торзо*). У *Централном холу* односно *Галерији* биле су изложене скулптуре Сретена Стојановића (у бронзи: *Портрет гђе Бошковић*, *Портрет М. С.*, рељеф у дрвету: *Битка*, *Борба*, рељеф у бронзи: *Барка*), Томе Росандића (у бронзи: *Варај*, *Христова глава*, у дрвету: *Молитва*), Петра Палавичинија (у бронзи: *Мирис*, у камену: *Портрет М. К.*, *Мајка*), Тоне Краља (у бронзи: *Торзо*), Франца Краља (у бронзи: *Коњ*), Тине Коса (у дрвету: *Девојка*, *Мајка*), Ристе Стијовића (у бронзи: *Група*), као и слике Зоре Петровић (*Жена која лежи*), Матије Јаме (*Пастирица*, *Сељанке*), Рихарда Јакопича (*Пејзаж*) и Матије Стернена (*После купања*). У *Сали за туризам*, о којој ће бити више речи у даљем тексту, били су постављени витражи Емила Бохутинског (*Сцене из средњовековних манастира*), фотографије и дијапозитиви Теодора – Тоше Дапца и Марије Сабо (*Културно и природно богатство Југославије*) и слика Миливоја Узелца (*Туристичка карта Југославије*). У сали за сликарство изложене су слике Јована Бијелића (*Приморски пејзаж*, *Портрет жене*, *Мртва природа*, *Егзотична жена*), Милана Коњовића (*Далматинка*, *Мали министрант*, *Далмација*, *Житo*), Предрага Милосављевића (*Млада жена*, *Доручак*, *Врт*, *Париз*), Петра Лубарде (*Црнац*, *Пејзаж*, *Черек меса*, *Лице*, *Продавац поморанџи*), Рихарда Јакопича (*Светло које нестаје*, *Долина Саве*, *Мртва природа*), Косте Хакмана (*Лежећи акт*, *Предграђе Београда*), Недељка Гозденовића (*Бели лук*, *Трамвајска станица*, *Ентеријер*, *Дечак са књигом*), Мила Милуновића (*Београд*, *Мртва природа*, *Пејзаж*, *Улцињ*), Зоре Петровић (*Циганчица*, *Девојке за столом*, *Мртва природа*, *Пејзаж*), Ивана Радовића (*Сељаци воде краве на вашар*, *Сељак тера коња*, *Кутак у селу*, *Ка салашу*), Ферда Весела (*Мртва природа*), Миливоја Узелца (*Портрет у плавом*, *Портрет у црвеном*, *Пејзаж*, *Купачица*), Тоне Краља (*Мајка*), Матеја Стернена (*Академија*, *Одмор*), Матеја Јаме (*Парк*), Ивана Табаковића (*Соба*, *Кермес*, *Пролеће*, *Мртва природа (Вага)*) и скулптуре Ристе Стијовића (*Жена која лежи*, *Акт*, *Индијска играчица*) и Петра Палавичинија (*Девојка која седи*). У *Регионалном трему* су поред фотографија Миливоја Узелца (*Природне лепоте наше земље*) биле изложене и скулптуре Петра Палавичинија (у бронзи: *Приморка*) и Лојзе Долинара (у бронзи: *Праља*, *Песма*). У *Босанској кући* биле су изложене две скулптуре у бронзи Војтеха Браниша и то *Биста престолонаследника Петра* и *Биста принца Павла* (Стојановић 1987: 8–13).

Сл. 3. Сала за сликарство (преузето из Стојановић 1987)

новина *Време*, Рене Вале (René Vallet), забележио је да је посетилац по уласку у павиљон био „уверен да је залутао“ нашавши се у дворани вајарских радова која води у салу где су биле „изложене слике наших најбољих сликара“. Он даље коментарише и као замерку наводи да је „овај ансамбл“ више подсећао на уметничку галерију, него на павиљон који је требало да прикаже делатност Југословена (Вале 1937: 3). Можда још интересантније за проучавање националног павиљона Краљевине Југославије јесте коментар старијег господина који је „лутао као несрећник по сали, као да тражи оно што не може да нађе“, те је коначно пришао дописнику *Времена* и упитао га: „Па где ли су онда поставили скулптуре Мештровићеве?“ Након неодређеног одговора новинара, „разочарани човек са жаљењем вели: Шта ћете… Овде у Француској познато нам је име Мештровићево и ми смо сви били уверени да ћемо имати прилику да се дивимо његовим чувеним делима… Истина, видим и овде лепо израђена вајарска дела, Росандић ми се свиђа; Палавичини није лош. Али… Допутовао сам из Марсеја у нади да видим карактеристичне црте Мештровићевих дела, па можете да разумете моје разочарење.“ Када је сазнао да су Табаковићеве мајолике заправо израдили сељаци под уметниковим надзором „расположио се и рекао: Ипак сам видео нешто народно српски.“ Вале бележи да су посетиоци долазили у нади да ће пронаћи „изразито југословенске мотиве“ међутим „пред платнима Бјелића, Јакопича, Зоре Петровић, Лубарде, Милуновића, Хакмана, они су проналазили исте пејзаже, акте, портрете које су посматрали у музејима модерне уметности“. Даље пише да: „Није чудо, ако се на излазу из нашег павиљона чују разговори које не бисмо очекивали. Једна група дама, која је са више мање интереса обишла наше просторије на тераси разговара: Чији је овај павиљон који смо разгледали? – Овај… не знам … – Мислим југословенски“ (Вале 1937: 3).

Основни циљ уметничке изложбе био је да „покаже да уметност може свакоме учинити живот лепшим и пријатнијим, да нема никакве супротности између лепог и корисног и да уметност и техника морају бити нераздвојиво везани“ (*Време* 1936: 12). Оваквом одлуком пропуштена је прилика да се ангажована уметност употреби у сврху пропагирања југословенства, но овај велики пропуст надокнађен је уређењем *Туристичке дворане* и *Босанске куће.* Наиме, југословенски национални павиљон био је у највећој мери посвећен пропаганди туризма (Узелац 1937). Иако су природни услови за његов развој одувек постојали, недостајало је разумевање за ову врсту народне привреде, која је од 1935. до 1938. године посредством вршења позитивне пропаганде „донела народу скоро три милијарде прихода“ (*Трговачка политика Краљевине Југославије* 1935–1938). Мини-

старство трговине и индустрије промовисало је туристичке одреднице Краљевине Југославије углавном путем међународних конференција, а према статистичким подацима, највећи успех остварило је управо на париској изложби 1937. године.

ТУРИСТИЧКА ДВОРАНА

Уређење најважније дворане павиљона, посвећене пропагирању „природне и уметничке лепоте ове привилеговане земље“ (Figaro 1937), припало је Миливоју Узелцу. Са око 200 франака по квадратном метру, колико је уложено за декорацију, *Туристичка дворана* чинила је „најскупље опремљену“ просторију павиљона (Узелац 1937). Уметник је ентеријер украсио пре свега употребом фотомонтажа и дијапозитива, које су извели Теодор Дабац и Марија Сабо по предлозима Узелца (Узелац 1937), а који су приказивали културно и природно богатство Краљевине Југославије. Композиција фотомонтаже размера 18 x 3 m постављена на северну страну дворане размера 22 x 5 m (Узелац 1937) била је оплемењена народним костимима карактеристичним за поједине крајева државе, а које је за ове потребе послао Етнографски музеј у Београду. На јужном остакљеном зиду, који су красили витражи са сценама из средњовековних манастира Емила Бохутинског, биле су постављене монтаже дијапозитива, док је велика туристичка карта Југославије површине 32 m^2 коју је Узелац направио, била изведена на чеоном зиду размера 8 x 5 m. Саобраћајне карте биле су постављене на зиду између улазних врата у дворану (Узелац 1937).

Коришћење фотомонтажа, фотоповећања и фотоколажа односно њихових комбинација с текстовима и цртежима, суперпонирање, симултанизам, фрагментовање и компоновање садржаја (Bjažić-Klarin, Galjer 2013: 187) за уређење *Туристичке дворане* било је идеални спој модерног и традиционалног. Савременим медијима представљени су призори из традиционалног живота сељака, природне лепоте државе и народне ношње. Упркос великој посећености и позитивним оценама *Туристичке дворане* (*Glasovi štampe o sudjelovanju Jugoslavije na Svjetskoj izložbi u Parizu* 1937), *Регионални трем* на који је посетилац наилазио по изласку из ње, а потом *Босанска кућа* до које је водио пут из двориштa, били су најупечатљиви и посетиоцима најдражи сегмент југословенског павиљона.

РЕГИОНАЛНИ ТРЕМ И *БОСАНСКА КУЋА*

Засебној целини *Босанске куће* претходила је последња просторија националног павиљона која је била конципирана као одмориште публике. *Регионални трем*, како је службено названо, било је инспирисано формом атријума са двориштем и фонтаном. Посетиоци и штампа су у овом кутку препознали *Далматинско дворište*, што је радо прихваћено као устаљени назив. Средишњи део простора заузимала је фонтана са Палавичинијевом скулптуром *Приморка*. Зид испод аркада, које је код посетиоца требало да призову у сећање манастирски трем, био је украшен фотографијама *Природне лепоте наше земље* које је одабрао Узелац (Здравковић 1937: 28). Основна намена двориштa била је „да се посетилац заборави на час да је на територији изложбе и да му се код тога пре него што ће напустити југословенски павиљон дочара мир у једном карактеристичном миљеу земље“ (*Регионални трем* 1937) (сл. 4).

Сл. 4. Регионално двориште (преузето из Здравковић 1937)

Сл. 5. Нацрт Босанске куће (преузето из *Новости*, Архив Југославије сигн. 38-591/761)

Сл. 6. Нацрт унутрашњег решења Босанске куће (преузето из *Новости*, Архив Југославије сигн. 38-591/761)

Из овог двориштa посетилац је пратио пут којим се стизало до дрвене куће карактеристичне за босанске крајеве, те је сходно томе она и названа *Босанска кућа.* До овакве одлуке дошло се зато што она представља најчистији саморасли тип југословенске сељачке куће (*Подизање дрвене куће* 1937). То је била брвнара сачињена од балвана дужине 16 m и стрмог крова висине 14 m израђена по нацртима Ђорђа Крекића (*Новости* 8. 4. 1937, према: Bjažić-Klarin, Galjer 2013: 188). Овај павиљон подигнут је под надлештвом Министарства шума и рударства, а сви нацрти урађени су под надзором наставника загребачке Државне обртне школе Војте Браниша, Јурја Кавурића, Еде Ковачевића, Ђорђа Крекића и Ернеста Томашевића (сл. 5 и 6).

Ова „кућа дрвосече, стан скроман и једноставан који је у техничком погледу“ представљао „право чудо“ (*Le Beaux Arts* 1937), изражавала је „смерност и муку шумског радника“ (*L'Epoque* 1937). На вратима је била исписана словима из кованог гвожђа химна шуми (*Време* 1937: 4) која је молила човека да штити и чува њено дрвеће. Унутрашњост двопросторне брвнаре требало је да представља главне производе југословенског шумарства док су изложене фотографије пањева и пресечених стабала приказивале лепоту самог дебла славонских крајева. Ентеријер и изложбена поставка чинили су интегрисану целину, јер су сви елементи ентеријера истовремено били и изложбени материјал, а сва изложена дела била су један од примера могуће употребе дрвета (Bjažić-Klarin, Galjer 2013: 188). Тако су унутар брвнаре биле смештене две карте израђене од дрвета. На једној је било приказано на ком месту су била рудна налазишта, а на другој се видело на ком месту које дрво расте. Посетиоцима је нарочито био интересантан дрвени намештај покривен кожом, који је израђен у складу са актуелним модерним дизајном, као и паркет израђен од најфинијег дрвета (Здравковић 1937: 22).

Из сачуваних докумената и преписки јасно се чита да је основна намена павиљона била про-

Сл. 7. Босанска кућа (преузето из Архива Југославије сигн. 38-591/761)

моција дрвених и рудних богатстава државе. Рељефна карта је на „врло прегледан и декоративан начин могла и лаика поучити о огромним масама још расположивог материјала“ (*Подизање дрвене куће* 1937). У преписци Централног пресбироа забележено је да је Краљевина Југославија посредством читаве *Босанске куће* требало да буде представљена као „земља будућности са својим огромним рудним богатством“ (*Подизање дрвене куће* 1937) јер су југословенски најјачи капитал биле велике количине неискоришћене водене снаге, које су у оквиру ове поставке приказане у вези са рударством (*Подизање дрвене куће* 1937). Колико је ова кућа имала успеха у Паризу, најбоље је сведочила жеља Француза да после изложбе ову кућу пренесу у Булоњску шуму, онако како је она изгледала на изложби (*Време* 1937: 4) (сл. 7).

УСПЕШНОСТ ПАВИЉОНА

Просечан број посетилаца националног павиљона „по бројању наших чувара“ кретао се између 40.000 и 60.000, те је ово заиста била „јединствена прилика пропагирати лепоте“ Краљевине Југославије (*Интервју са Цувајем* 1937). По речима организатора југословенског учешћа посетиоци павиљона „несумњиво“ су се највише интересовали

и „највише им се свиђала пре свега фасада павиљона, понеки скулпторски објекти, туристичка дворана, покрајинско двориште, а надасве им се свиђала босанска кућица“ (*Интервју са Цувајем* 1937). Молитва шуме која је красила улазна врата Босанске куће била је често фотографисана и преписивана те су организатори учешћа дали да се преведе на енглески, италијански, шпански и немачки језик, те је путем штампе постала популарна у целом Паризу. Палавичинијева Приморка и аранжман око ње у покрајинском дворишту репродуковани су и у дневним листовима и у уметничким часописима „и о томе се аранжману публика веома ласкаво изразила“ (*Интервју са Цувајем* 1937).

У дневном листу *Време* су за два дана објављена два чланка по суду у потпуности супротна. Чланак париског дописника Ренеа Валеа, који је пренео коментаре „старијег човека“ и његово жаљење за недостатком радова скулптора Ивана Мештровића, објављен је 26. јула. Он је свој извештај о југословенском учешћу започео речима да је „за посетиоце Међународне изложбе доста тешко наћи југословенски павиљон, јер се он налази прибијен уз монументалне терасе и степеништа новог Трокадера“. Даље пише: „Осим ако вас срећа не води у лево, па га откријете на први поглед. Пред собом видите величанствену панораму тако да вам поглед неће ни залутати до оног кута, где се уздиже фасада окићена нашом заставом. Скромне линије павиљона остале би незапажене да на улазу нису постављена четири монументална стуба.“ Међутим, чак и овај дописник је упутио похвале *Регионалном дворишту* у коме се „човек осећа да је у Југославији“, а потом и *Босанској кући*. Закључак који је донео био је да су се организатори југословенског павиљона стриктно држали назива међународне изложбе *Умеѿносѿ и ѿехника у савременом живоѿу*, те да су начинили велику грешку „што нису завирили у павиљоне суседних земаља, где се припремало нешто друго, много шире“. Коначно, истиче да се упркос овим негативним опаскама „не можемо жалити на наш павиљон“ јер су организатори успешно представили свету „производе једне богате земље, дар наших уметника и делатност нашег народа“, као и да је „извесно да је учешће Југославије на Париској изложби представљало најбољу пропаганду за наш туризам“. Ипак, он поново упућује критику да није требало штедети ни простор ни материјална средства јер „кад се већ прави пропаганда, треба је остварити до краја“ (Вале 1937: 3).

Нарочито је интересантно што је оваква критика била објављена у листу *Време*, с обзиром на то да су у питању биле провладине новине под строгом контролом надлежних органа за цензуру. Можда зато не чуди превише да је два дана касније објављен текст непознатог аутора под називом *Велики усѿех југословенског ѿавиљона на ѿариској међународној изложби* у коме новинар хвалоспев павиљону започиње речима: „Поред материјалних богатстава наше земље, наш павиљон заиста представља у великој мери и духовни живот нашег народа не само данашњице него и далеке прошлости.“ Даље пише да павиљон издваја управо то што су „једино“ организатори југословенског учешћа „исправно“ схватили смисао Париске изложбе, док су други „од својих павиљона начинили ‘сајам узорака’ не дајући никакву или врло слабу слику душевног живота свог народа“. Хвали Милуновићев мозаик који ноћу осветљавају „снажни рефлектори“, те је још издалека привлачио пажњу. Наводи да је публика „пријатно изненађена“ што „одмах с врата“ не наилази на узорке трговачке робе већ „на једну лепу манифестацију југословенске културе и са интересовањем разгледа изложена уметничка дела“. Новинар читаоцима доноси врло

поетичан опис изложених дела најпознатијих уметника, те је за Узелчев триптих написао да „представља нашу націју како на рушевинама минулог рата ствара нов живот“, док Табаковићеве мајолике „дочаравају посетиоцима славу наше средњевековне историје, лепоту Јадрана, величанственост наших планина и романтику Босне“ (*Време* 1937: 4).

Париски дописник *Правде*, Грга Монтани, доноси можда најмање острашћене коментаре у свом чланку. Уводни део посвећује опису прочеља павиљона „модерног и једноставног“, који оплемењују Милуновићев мозаик – „симбол пољопривредног богатства Југославије у виду три сељанке усред земаљских производа“, и пред улазом Росандићева скулптура – „симбол воље човека у борби за просперитет и мир“. Монтани је био један од ретких који је „сеоску кућу босанског типа“ сагледао у целини са националним павиљоном те је с тим у вези донео закључак да су „тако удружени, наш павиљон модерних линија и сеоска кућа традиционалне концепције разноликост нашег материјалног и моралног богатства. Хармонизирајући се они представљају оригинално јединство Југославије“. Читаоцима је поручио да је публика „из свих крајева света“ могла да види „не само садашње наше снаге, већ и наше могућности у разним доменима људске делатности“ (Монтани 1937: 7).

Са коментарима домаће штампе требало би бити опрезан, јер је велика већина новина била под притиском цензуре. Из тог разлога требало би посветити већу пажњу коментарима иностране штампе, која се збиља врло повољно изјаснила о изгледу националног павиљона и поставке у њему. Можда је најбитнији коментар било писмо архитекте Ле Корбизијеа. Ово је нарочито значило младом архитекти Сајслу, који је врло лично прихватио негативне приказе павиљона у домаћој штампи (Сајсл 1937). Генерални комесар националног учешћа Адолф Цувај (1882–1974) обратио се Корбизијеу писменим путем, а заузврат је добио често цитирани одговор архитекте: „Господине, примио сам Ваше писмо од 30. јула. Могуће ми је да манифестујем свој суд о спољашњости Југословенског павиљона. Ево: то је павиљон врло озбиљан, коректан, одмерен. И ни у ком случају не срамоти своју државу. Употреба стубова овде означава шта више знак времена. Стубови Југословенског павиљона имају изванредан ефекат. Они немају више ни базе, ни капитела, ни архитрава. Остаје оно што узбуђује на једном стубу: канелиран или не, чист ваљак. Поштујући традицију и у исто време рушећи академска правила, откривена је лепота чисте форме. Неће бити узалудно, да је једна држава одабрала прилику Међународне изложбе 1937, да даде ту лекцију. Будући да нисам био у павиљону, не могу говорити о његовој унутрашњости“ (Le Corbusier 1937, према: Bjažić-Klarin, Galjer 2013: 189).

У италијанским, енглеским, француским и немачким листовима, било уметничким прегледима било дневним новинама (*Glasovi štampe o sudjelovanju Jugoslavije na svjetskoj izložbi u Parizu* 1937), врло се повољно писало поводом свечаног отварања павиљона. Писмо Адолфа Цувајa упућено инспектору Гргашевићу обилује овим драгоценим подацима. Наиме, у њему Цувај наводи исечке и нарочите похвале упућене југословенском учешћу. Тако је коментар објављен у *L'Epoque* гласио да је „павиљон пријатељске земље Југославије један од најуспелијих павиљона целе изложбе“ (*Glasovi štampe o sudjelovanju Jugoslavije na svjetskoj izložbi u Parizu* 1937 – *L'Epoque* 1937), док је онај *L'Echo de Paris* гласио да „међу иностране павиљоне које треба на сваки начин посетити спада у првоме реду и југословенски павиљон. Тај је павиљон потпуно успео: како у погледу архитектонске

композиције, тако и у погледу уметничке опреме у унутрашњости“ (*Glasovi štampe o sudjelovanju Jugoslavije na svjetskoj izložbi u Parizu* 1937 – *L'Echo de Paris* 1937). У *Les Beaux Arts* било је истакнуто да је Југославија настојала да помоћу „властитог грађевинског материјала створи атмосферу која јој је сопствена“, за разлику од бројних других држава које су своје учешће „желеле да уоквире у неутралан оквир“. Овај „отмени и узвишени антички храм“ (*Glasovi štampe o sudjelovanju Jugoslavije na svjetskoj izložbi u Parizu* 1937 – *Le Beaux Arts* 1937) у својој унутрашњости утеловљивао је „у себи душевне и моралне снаге младе југословенске државе, њен брзи успон у свим доменима људске активности, њезине тежње и могућности њезина развоја“ (*Glasovi štampe o sudjelovanju Jugoslavije na svjetskoj izložbi u Parizu* 1937 – *L'Evenmant* 1937). Аца Јована је у свом приказу југословенског павиљона за новине *Victoire* нагласила да је „чињеница да једна нација може бити поносна на себе, ако изложи овакве рукотворине, таква права мала ремек-дела, јер она на тај начин не показује само прирођен укус оних који су та дела извели, већ доказује једну појаву која чини се све више код нас нестаје због брзог напредка и механизације: она доказује право весеље и задовољство за рад“ (*Glasovi štampe o sudjelovanju Jugoslavije na svjetskoj izložbi u Parizu* 1937 – *Victoire* 1937).

Читајући чланке како домаће тако и иностране штампе, долази се до закључка да се сви коментари слажу да су *Регионално дворишше* и *Босанска кућа* били најуспелији сегмент националног павиљона. „Прекрасно двориште окружено витким стубовима давало је утисак оазе мира и свежине“ (*Glasovi štampe o sudjelovanju Jugoslavije na svjetskoj izložbi u Parizu* 1937 – *Le Jour* 1937), у њему се осећала „средњевековна атмосфера Далмације“ (*Glasovi štampe o sudjelovanju Jugoslavije na svjetskoj izložbi u Parizu* 1937 – *L'Echo de Paris* 1937). Одавде је пут водио до „бисера целог павиљона, до сељачке босанске куће“ каква је заиста постојала у Југославији, „земљи богатој шумама“ (*Glasovi štampe o sudjelovanju Jugoslavije na svjetskoj izložbi u Parizu* 1937 – *L'Echo de Paris* 1937). Новинарка Едит Трубо забележила је да је ова кућа „дирљив документ сељачког живота, обичаја и пучке поезије […] жив одраз сељачке мистике која посвећује шумама одану љубав и приписује им наднаравну моћ“ (*Glasovi štampe o sudjelovanju Jugoslavije na svjetskoj izložbi u Parizu* 1937 – *L'Evenment* 1937).

Свечана додела награда одржана је уз присуство 2800 излагача на дан затварања 25. новембра 1937. године у новосаграђеном театру Трокадера (*Свечано подељивање награда и свечаност затварања изложбе у Паризу* 1937). Међународни жири наградио је до тренутка доделе од укупно 18.800 излагача 14.300 и то „инокосних и друштвених фирми, уметника, те појединих за изложбу заслужних лица“ (*Свечано подељивање награда и свечаност затварања изложбе у Паризу* 1937). Краљевини Југославији додељено је 25 великих награда, међу њима су награђени *Grand Prix*-ем и национални павиљон и *Босанска кућа*, потом 24 почасне дипломе, 17 златних медаља, 23 сребрне медаље и 16 бронзаних, а након што су се занатске секције договориле око поделе награда, додељено јој је још 32 награде (*Свечано подељивање награда и свечаност затварања изложбе у Паризу* 1937). С обзиром на то да је Краљевина Југославија имала свега 133 излагача, 137 додељених награда сматрано је веома повољним резултатом (*Акт* 1937). *Grand Prix* додељен је Петру Лубарди, Пећи Милосављевићу, Милу Милуновићу (и за мозаик и за сликарство),

Ивану Табаковићу, Марку Челебоновићу, Миливоју Узелцу, Петру Палавичинију и Томи Росандићу (Стојановић 1987: 13).

ЗАКЉУЧАК

Култура међуратног периода била је таква да уметничка дела и културни догађаји у већини случајева нису били изоловани од међународне политике. Светска изложба била је савршена прилика да се око јавности усмери тачно тамо где су пропагатори желели (Милосављевић 1937; Herbert 1998; Peer 1998; Tsiara 2005; Чубрило 2009). Ксенија Атанасијевић у својим *Импресијама са париске изложбе* наводи да је сваки народ бирао за Париз најбоље што је имао (Атанасијевић 1937). Међутим, док су неке државе попут нацистичке Немачке, фашистичке Италије и комунистичке Русије искористиле ову прилику да развију умеће ширења политичке пропаганде до крајњих граница, Краљевина Југославија је ову шансу пропустила.

У југословенском павиљону најмање је било употребе пропаганде у чисто политичком смислу. Медији су најмање коришћени у сврху представљања моћи и спремности на рат, чије се присуство већ тада осећало у ваздуху. Више него битно било је представити Краљевину Југославију као неизоставни део Европе и њене историје, указати на традицију чији корени сежу дубоко у прошлост, уврстити се у раван са најјачим силама, истаћи повезаност са старим цивилизацијама. Иако је идеологија јединства била носилац новог политичког и културног идентитета, било је неопходно оправдати положај Краљевине Југославије који је намеравала да заузме. Павиљон је био права прилика да се тадашња Југославија представи не само као држава присутна у европској историји колико и друге водеће силе, већ и као она која и даље учествује у њој у корак са другима. Међутим, организатори изложбе исувише су се наивно придржавали пароле под којом је изложба држана.

Југословенски излагачи и штампа, као и сами организатори, били су свесни недостатка организације и времена, те су припреме за изложбу 1937. године схватили као пробу и наук за планирање учешћа на Светској изложби 1939. године у Њујорку. Већ тада је Адолф Цувај изјавио да ће се за наредну изложбу почети са припремама на време, а „према плановима“ које је имао прилику да види, „изгледало је да ће бити нешто величанствено што још свет није видео“ (*Интервју са Цувајем* 1937). С друге стране, на изложби о којој је овде било речи Краљевина Југославија је, бар на иностране посетиоце и штампу, оставила утисак да је „открила своје право лице, у исти мах снажно и здраво, мистично и пуно поштовања према традицијама својих отаца, те да није могла лепше и корисније да с нама заједнички сарађује за успех међународне изложбе 1937. године која је темељена на заједници моралних и душевних снага народа и узајамног разумевања и постаје симбол оне европске уније коју је Аристид Бриан настојао оживотворити“ (*Glasovi štampe o sudjelovanju Jugoslavije na svjetskoj izložbi u Parizu* 1937 – *Le Beaux Arts* 1937).

Иако би се коначно могло оценити да је Краљевина Југославија одиста имала веома успешно учешће на Светској изложби 1937, не може се отети утиску да је неорганизованост приликом припреме националне презентације на овој културној манифестацији светских размера симптоматично представљала неспремност Краљевине Југославије на рат светских размера који је уследио.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Aroeti, J. R. "British mining interests in Yugoslavia." *The Financial Times*. Beograd: Arhiv Jugoslavije, sign. 38-67/176-184, 1936.

Bjažić-Klarin, Tamara. *Ernest Weissmann: društveno angažirana arhitektura 1926–1939.* Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti (Bjažić-Klarin, Tamara. *Ernest Weisman: social engaged architecture 1926–1939.* Zagreb: Croation Academy of Science and Art), 2016.

Bjažić-Klarin, Tamara, Jasna Galjer. „Jugoslovenski paviljon na Svjetskoj izložbi u Parizu 1937. i reprezentacijska paradigma nove državne kulturne politike." *Radovi instituta za povijest umjetnosti* (Bjažić-Klarin, Tamara, Jasna Galjer. "Yugoslav pavilion at the World Exhibition in Paris in 1937 and representational paradigm of the new state cultural policy." *Papers of the Art History institute*) Vol. 37 No. 37 (2013): 179–191.

Bogunović, Slobodan G. *Arhitektonska enciklopedija Beograda XIX i XX veka* tom II. Beograd: Beogradska knjiga (Bogunović, Slobodan G. *Architectural encyclopedia of Belgrade XIX i XX* vol II. Belgrade: Belgrade book), 2005.

Вале, Рене. „Постоји могућност да се трајање изложбе продужи у 1938. години." *Време* (Vallet, René. "There is a possibility to extend the duration of the exhibition in 1938." *Vreme*) 26. 7. 1937: 3.

„Велики успех југословенског павиљона на париској међународној изложби." *Време* ("The great success of the Yugoslav Pavilion at the Paris International Exhibition." *Vreme*) 28. 7. 1937: 4.

Врбанић. У вези са организацијом учествовања наше државе на Међународној изложби „Умеtност и техника у савременом животу" у Паризу 1937. године, а по указаној потреби о постављању особља у југословенској секцији при Генералном комесаријату изложбе. Београд: Архив Југославије у Београду (*Vrbanić. Regarding organization of participation of our country in the Internation Exhibition "Art and technology in modern life" in Paris in 1937, on account of placement of staff in the Yugoslav section of General Commissioner of the exhibition. Belgrade: Archives of Yugoslavia in Belgrade*), сигн. 65-279/853, 1937.

Гласови штампе о судјеловању Југославије на свјетској изложби у Паризу 1937 – Поводом свечаног отворења југословенског павиљона 21. Јуна 1937. На свјетској изложби у Паризу. Београд: Архив Југославије у Београду (*Press reports on the participation of Yugoslavia in the World Exhibition in Paris in 1937 – On the occasion of the opening ceremony of the Yugoslav pavilion 21st of June 1937. At the World exhibition in Paris.* Belgrade: The Archives of Yugoslavia), сигн. 38-591/761, 1937.

Glasovi štampe o sudjelovanju Jugoslavije na svjetskoj izložbi u Parizu 1937 – *Echo de Paris*. Pariz: Arhiv Jugoslavije u Beogradu (*Press reports on the participation of Yugoslavia in the World Exhibition in Paris in 1937 – L' Echo de Paris.* Paris: The Archives of Yugoslavia in Belgrade), sign. 38-591/761, 22. 6. 1937.

Glasovi štampe o sudjelovanju Jugoslavije na svjetskoj izložbi u Parizu 1937 – *L'Evenment*. Pariz: Arhiv Jugoslavije (*Press reports on the participation of Yugoslavia in the World Exhibition in Paris in 1937 – L'Evenment.* Paris: The Archives of Yugoslavia in Belgrade), sign. 38-591/761, 22. 6. 1937.

Glasovi štampe o sudjelovanju Jugoslavije na svjetskoj izložbi u Parizu 1937 – *Le Beaux Arts*. Pariz: Arhiv Jugoslavije (*Press reports on the participation of Yugoslavia in the World Exhibition in Paris in 1937 – Le Beaux Arts*. Paris: The Archives of Yugoslavia in Belgrade), sign. 38-591/761, 23. 7. 1937.

Glasovi štampe o sudjelovanju Jugoslavije na svjetskoj izložbi u Parizu 1937 – *Le Jour*. Pariz: Arhiv Jugoslavije (*Press reports on the participation of Yugoslavia in the World Exhibition in Paris in 1937 – Le Jour*. Paris: The Archives of Yugoslavia in Belgrade), sign. 38-591/761, 22. 6. 1937.

Đokić, Dejan. "'Leader' or 'Devil'"? Milan Stojadinović, prime minister of Yugoslavia (1935–1939), and his Ideology." y: *In the Shadow of Hitler: Personalities of the Right in Central and Eastern Europe*. London: I. B. Tauris, 2011, 153–168.

Đurić-Zamolo, Divna. „Jevreji – graditelji Beograda do 1941. godine." *Zbornik Jevrejskog istorijskog muzeja* br. 6 (Đurić-Zamolo, Divna. "Jews – The Builders of Belgrade until 1941." *Proceedings of the Jewish Historical Museum* No. 6) (1992): 216–244.

Ђурковић, Миша (прир.). *Милан Стојадиновић: политика у време глобалних ломова*. Београд: Завод за уџбенике (Đurković, Miša. *Milan Stojadinović: politics in time of global fractures*. Belgrade: Institute for textbooks), 2013.

Đurović, Smiljana. „Kompetentnost jugoslovenskih institucija u prezentaciji konkurentnosti privrede Srbije i Crne Gore na Međunarodnoj izložbi u Parizu 1937. godine 'Umetnost i tehnika u savremenom životu'." y: *Tehnologija, kultura i razvoj: Konkurentnost privrede i kompetentnost neprivrednog sektora: stanje, mogućnosti i strategije razvoja* X naučni skup (Đurović, Smiljana. "The Competence of Yugoslav Institutions

– Their Presentation of the Competitiveness of the Economy of Serbia and Montenegro at Paris International Exhibition in 1937 – 'Art and Technology in Contemporary Life'." *Technology, culture and development: Economic competitiveness and competence of noneconomic sector: state, prospects and development strategies* X Scientific Conference), 2004, 18–29.

Евиденција продаје цигарета. Београд: Архив Југославије у Београду (*The records of cigarette sales*. Belgrade: The Archives of Yugoslavia), сигн. 65-277/842, 1937.

Здравковић, Иван. „Павиљон Краљевине Југославије на Међународној изложби у Паризу." *Уметнички преглед* бр. 1 (Zdravković, Ivan. "Pavilion of Kingdom of Yugoslavia at Paris World Expo." *Artistic review* No. 1) (1937): 27–28.

Игњатовић, Александар. „Политика представљања југословенства: Југословенски павиљон на Светској изложби у Паризу 1937. године." *Годишњак за друштвену историју* 2–3 (Ignjatović, Aleksandar. "Policy of representing Yugoslav nationality: Yugoslav Pavillion at the World Exhibition in Paris 1937." Annual for Social History 2–3) (2004): 65–83.

Игњатовић, Александар. *Југословенство у архитектури: 1904–1941*. Београд: Грађевинска књига (Ignjatović, Aleksandar. *The Yugoslavism in architecture: 1904–1941*. Belgrade: Construction book), 2007.

Ignjatović, Aleksandar. "Peripheral Empire, Internal Colony: Yugoslav National Pavilions at the Paris World Exhibitions in 1925 and 1937." *Centropa* Vol. VIII, no. 2 (2008): 186–197.

Интервју са Цувајем. Париз: Архив Југославије у Београду (*Interview with Cuvaj*. Paris: The Archives of Yugoslavia in Belgrade), сигн. 65-277/846, 1937.

„Jugoslovenski turizam na izložbi." *Figaro*. Beograd: Arhiv Jugoslavije u Beogradu ("Yugoslav tourism at Expo." *Figaro*. Belgrade: The Archives of Yugoslavia in Belgrade), sign. 38-591/761, 1937.

Кадијевић, Александар. „Идеолошке и естетске основе успона европске монументалне архитектуре у четвртој деценији двадесетог века." *Историјски часопис* књ. XLV–XLVI (Kadijević, Aleksandar. "Ideological and aesthetic bases of the ascent of Erupean monumental architecture in the fourth decade of the twentieth century." *Historical review* Vol XLV–XLVI) (1998–1999): 255–277.

Кадијевић, Александар. „Новинарски дом – значајно остварење хрватских архитеката у Београду." *Наслеђе* (Kadijević, Aleksandar. "The Journalists' House in Belgrade." *Heritage (Nasleđe)* XII (2011): 117–128.

Kadijević, Aleksandar. „Hrvatski arhitekti u izgradnji Beograda u 20. stoljeću." *Prostor* (Kadijević, Aleksandar. "Croatian architects in the construction of Belgrade." *Space (Prostor)*) 42 (2011): 467–477.

Kadijević, Aleksandar. „Tri poticajne modernističke realizacija hrvatskih arhitekata u Beogradu (1928.–1935.)." *Prostor* (Kadijević, Aleksandar. "Three incentive modernist realizations of Croatian architects in Belgrade (1928–1935)." *Space (Prostor)* 22, No. 2) (2014): 274–277.

Кошчевић, Желимир. „Југословенски павиљон Париз 1937." *Момент* бр. 10 (Koščević, Želimir. "Yugoslav pavilion Paris 1937." *Moment* Vol. 10) (1988): 88.

Маневић, Зоран. „Архитектура и политика (1937–1941)." *Зборник ликовних уметности Матице српске* бр. 20 (Manević, Zoran. "Architecture and politics (1937–1941)." *Matica srpska journal for fine arts* Vol. 20) (1984): 293–307.

Маневић, Зоран. „Загреб–Београд 1912–1941." *Човјек и простор* бр. 10 (Manević, Zoran. "Zagreb–Belgrade 1912–1941." *Man and Space (Čovjek i prostor)* Vol. 10) (1983): 31.

Мереник, Лидија. *Иван Табаковић*. Нови Сад: Галерија Матице српске (Merenik, Lidija. *Ivan Tabaković*. Novi Sad: Matica srpska gallery), 2004.

Милинковић, Марија. *Архитектонска критичка пракса: теоријски модели*. Докторска дисертација. Београд: Архитектонски факултет (Milinković, Marija. *Critical architectural practice: theoretical models*. PhD thesis. Belgrade: Faculty of Architecture), 2012.

Милосављевић, Предраг. „Писмо из Париза." *Уметнички преглед* бр. 2 (Milosavljević, Predrag. "A Letter from Paris." *Artistic review* No. 2) (1937): 53–55.

Митровић, Андреј. *Време нетрпељивих: политичка историја великих држава Европе: 1919–1939*. Београд: Војна штампарија (Mitrović, Andrej. *The time of the Intolerent ones: the political history of the great countries of Europe: 1919–1939*. Belgrade: Military Press), 2004.

Митровић, Андреј. *Ангажовано и лепо: Уметност у раздобљу светских ратова (1914–1945)*. Београд: Завод за уџбенике (Mitrović, Andrej. *Engaged and beautiful: Art in the period of World Wars (1914–1945)*. Belgrade: Institute for Textbooks), 2011.

Монтани, Грга. „Пред париским крилом Трокадера. Наш павиљон на међународној изложби." *Правда* (Montani, Grga. "Infront of the Paris Trocadéro wing. Our pavilion at the International exhibition." *Pravda*) 26. 6. 1937: 7.

„На париској изложби Југославија ће приказати само своју уметност и туризам. Остале културне творевине нисмо у стању да прикажемо услед недовољних студија.“ *Време* (“At the Paris Exhibition Yugoslavia will display only its art and tourism. Other cultural creation will not be presented due to insufficient study.” *Vreme*) 24. 10. 1936: 12.

Peer, Shanny. *France on Display: Peasants, Provincials and Folklore in the 1937 Paris World's Fair*. New York: State University of New York Press, 1988.

Perović, Miloš R. “Zenitism and modernist architecture.” у: *On the Very Edge – Modernism and Modernity in the Arts and Architecture of Interwar Serbia (1918–1941)* (2014), 85–96.

Петрановић, Бранко. *Историја Југославије: 1918–1988, књ. 1, Краљевина Југославија: 1914–1941*. Београд: Нолит (Petranović, Branko. *History of Yugoslavia: 1918–1988, Vol. 1, Kingdom of Yugoslavia: 1914–1941*. Belgrade: Nolit), 1988.

Petropoulos, Jonathan. *The Faustian Bargain – The Art World in Nazi Germany*. New York: Oxford, 2000.

Писмо М. М. Стевановића. Београд: Архив Југославије у Београду (*Letter of M. M. Stevanović*. Belgrade: The Archives of Yugoslavia in Belgrade), сигн. 65-277/842-848, 1937.

По питању стубова у главној дворани. Београд: Архив Југославије у Београду (*On the issue of the pillars in the Main Hall*. Belgrade: The Archives of Yugoslavia in Belgrade), сигн. 65-273/829, 1937.

Политика. Београд: Архив Југославије у Београду (*Politika*. Belgrade: The Archives of Yugoslavia in Belgrade), сигн. 35-560/727, 1937.

Посјет г. Председника француске Владе југословенском павиљону. Париз: Архив Југославије у Београду (*Mr. President of the French Government's visit of Yugoslav pavilion*. Paris: The Archives of Yugoslavia in Belgrade), сигн. 65-277/846, 1937.

Предмет: Подизање дрвене куће. Београд: Архив Југославије у Београду (*Topic: Building of wooden house*. Belgrade: The Archives of Yugoslavia in Belgrade), сигн. 38-67/176–184, 1937.

Предмет: Регионални трем. Београд: Архив Југославије у Београду (*Topic: Regional porch*. Belgrade: The Archives of Yugoslavia in Belgrade), сигн. 38-67/176–184, 1937.

Сајсл. Париз: Архив Југославије у Београду (*Seissel*. Paris: The Archives of Yugoslavia in Belgrade), сигн. 65-275/833.

Свечано подељивање награда и свечаност затварања изложбе у Паризу. Париз: Архив Југославије у Београду (*The award ceremony and the closing ceremony of the exhibition in Paris*. Belgrade: The Archives of Yugoslavia in Belgrade), сигн. 38-591/761, 1937.

Симић, Бојан. *Пропаганда Милана Стојадиновића*. Београд: Институт за новију историју Србије (Simić, Bojan. *Propaganda of Milan Stojadinović*. Belgrade: Institute of Modern History), 2007.

Spotts, Frederic. *Hitler and the Power of Aesthetics*. Woodstock: Overlook Press, 2009.

Стање радова на југословенском павиљону. Београд: Архив Југославије у Београду (*Status of building progress of the Yugoslav pavilion*. Belgrade: The Archives of Yugoslavia in Belgrade), сигн. 65-275/833–835, 1937.

Стојановић, Љиљана. *Југословенски павиљон Париз 1937*. Београд: Музеј савремене уметности (Stojanović, Ljiljana. *Yugoslav pavilion Paris 1937*. Belgrade: Museum of Contemporary Art), 1987.

Стојков, Тодор. *Влада Милана Стојадиновића: 1935–1937*. Београд: Институт за савремену историју (Stojkov, Todor. *Government of Milan Stojadinović: 1935–1937*. Belgrade: Institute of Contemporary History), 1985.

Sutlić, Korana. „Zaboravljeni div hrvatske arhitekture 20. stoljeća.“ *Globus* (Sutlić, Korana. „Forgotten Giant of Croatian Architecture of the 20th Centrury.“ *Globe (Globus)*) 6. 12. 2013: 59–62.

Табаковић. Београд: Архив Југославије у Београду (*Tabaković*. Belgrade: The Archives of Yugoslavia in Belgrade), сигн: 65-275/836–835, 1937.

Трговачка политика Краљевине Југославије од 1935. до 1938. године. Београд: Архив Југославије у Београду (*Trade policies of Kingdom of Yugoslavia from 1935 to 1938*. Belgrade: The Archives of Yugoslavia in Belgrade), сигн. 67-176/184.

Tsiara, Syrago. „Vera Muhina (1889–1953). Od avangarde do socijalnog realizma“. *Зборник катедре за историју модерне уметности Филозофског факултета у Београду,* сепарат 3+4 (Tsiara, Syrago. “Vera Mukhina (1889–1953): From avant-garde to social realism.” *Proceedings of the Department of History of Modern Art Faculty of Philosophy in Belgrade*, separat 3+4) (2005): 35–44.

Туристичка пропаганда – Ново доба. Карактеристике нашег туризма ове године. Београд: Архив Југославије у Београду (*Touristic propaganda – The New Age. Characteristic of our tourism this year*. Belgrade: The Archives of Yugoslavia in Belgrade), сигн. 38-560/727, 1937.

Узелац. Париз: Архив Југославије у Београду (*Uzelac*. Paris: The Archives of Yugoslavia in Belgrade), сигн: 65-277/846, 26. 2. 1937; 3. 3. 1937; 8. 4. 1937; 14. 8. 1937.

Управи Државне обртне школе. Загреб: Архив Југославије у Београду (*To the administration of the State School of Crafts*. Zagreb: The Archives of Yugoslavia in Belgrade), сигн. 35-277/842–848.

Herbert, James. *Paris 1937: Worlds on Exhibition*. Ithaca: Cornell University Press, 1998.

Хоптнер, Јакоб. *Југославија у кризи: 1937–1941*. Ријека: Отокар Кершовани (Hoptner, Jacob. *Yugoslav in crisis: 1937–1941*. Rijeka: Otokar Keršovani), 1973.

Чубрило, Јасмина. „Како међународне изложбе мисле: 'Warning: perception requires involvement'." *Зборник Матице српске за ликовне уметности* бр. 37 (Čubrilo, Jasmina. "How international exhibitions think: 'Warning: perception requires involvement'." *Proceedings of Matica Srpska for Fine Arts* No. 37) (2009): 297–325.

Чупић, Симона. „Европа и/или национални идентитет: Павиљон краљевине Србије на Светској изложби 1900. и његове последице." *Зборник семинара за студије модерне уметности Филозофског факултета у Београду* (Čupić, Simona. "Europe and/or national identity: Kingdom of Serbia's pavilion at World Expo 1900 and its consequences." *Proceedings of the seminar for the Study of Modern Art of Faculty of Philosophy in Belgrade*) III/IV (2008): 107–127.

Шеноа, Милан. *Прегледна географија државе Срба, Хрвата и Словенаца*. Загреб: Ст. кугли, Књижара Краљевског свеучилишта и Југославенске академије (Šenoa, Milan. *Transparent geography of the State of Serbs, Croats and Slovenians*. Zagreb: St. kugli, Bookstore of Royal University and Yugoslav Academy), 1921.

Welch, David. *The Third Reich Politics and Propaganda*. New York: Taylor and Francis e-Library, 2007.

Tamara S. Biljman

PAVILION OF THE KINGDOM OF YUGOSLAVIA'S THE 1937 PARIS INTERNATIONAL EXPOSITION – INTERIOR OF NATIONAL PAVILION AND BOSNIAN HOUSE AS AN INSTRUMENT OF PROPAGANDA

Summary

Interwar period was marked both with cultural events which had a great effect on development of cultural policies and those which indicated the true face of the politics conducted on the eve of World War II. World Expos more than ever represented playground for propagandists, perfect stage for presenting ideologies, power, strength, unions, ideas and ideals. The 1937 Paris Expo represented a culmination of peace illusion, an illusion created upon insisting of the entire world that another war is not possible. However, this same expo was a chance for states to represent themselves strong enough to engage in another war. That is why it was extremely important to examine Kingdom of Yugoslavia's participation in it. As a very young state, a product of the First World War, a union of three different nations, traditions, religions, customs, languages, Kingdom of Yugoslavia was deeply troubled with domestic political issues. COncerning the foreign policy this Interwar creation was torn between Allies and Little Entente on the one hand and Italy and Germany on the other. The 1937 Paris Expo represented a perfect chance for it to present itself to the world as an essential part of Europe and its history, to draw attention to its own tradition, as well as to prove that it falls in the same line with the strongest states. Even though the Yugoslav ideology of unity of Serbians, Croats and Slovenians was the focus of Kingdom of Yugoslavia's presentation, this was also an opportunity for showing the world what position he country intended to take in the future. Using sociohistorical approach, the author tried to present not merely an overview of art pieces exhibited in the interior, but rather a message which was sent. To achieve this, both archive sources and comments of the domestic/foreign press and visitors were used. This way, author tried to present a complete analysis of the interior, its purpose and, finally, whether this undertaking was successful or not.

Keywords: Kingdom of Yugoslavia, national pavilion, ideology, Second World War, World Expo, propaganda.

Уредништво је рад примило 20. IX 2015. и одобрило га за штампу 2. II 2016.

UDC 72:398(497.11 Stara planina)

ГОРИЦА Б. ЉУБЕНОВ
Универзитет „Унион – Никола Тесла“, Факултет за градитељски менаџмент, одсек Архитектура, Београд, Србија*

ВЕСНА М. ЦВЕТКОВИЋ
Универзитет у Приштини, Факултет техничких наука, одсек Архитектура, К. Митровица, Србија
Оригинални научни рад / Original scientific paper

Уметничко-занатски израз традиционалне народне архитектуре у региону Старе планине

САЖЕТАК: У овом раду представљени су репрезентативни примери декорација у уметничком занатству у областима Висока и Забрђа у региону Старе планине, Република Србија. Декоративно обликовање, као човекова потреба да улепша и на себи препознатљив начин обележи простор у коме живи користећи материјале из најближег окружења (дрво, камен), изнедрило је лепоту облика и у овим крајевима. Радом су обухваћене декорације архитектонских, просторних и конструктивних елемената у области столарских радова на традиционалној старопланинској кући (димњаци, кровна конструкција, дрвени стубови, спољна украсна лајсна прозора, ћенарка, чуваркућа итд.) и карактеристични сандуци и нађвари као део покућства. Циљ рада је да се представе карактеристични декоративни облици и елементи традиционалне архитектуре планинских села настале током XIX и у првој половини XX века, који имају посебан значај за очување традиционалне народне културне баштине овог краја.
КЉУЧНЕ РЕЧИ: традиционална архитектура, декоративно обликовање, уметничко-занатски израз, ћенарка, спољна украсна лајсна прозора, чуваркућа.

УВОД

У овом раду[1] биће представљене уметничке вредности традиционалне народне архитектуре у селима Старе планине, која припадају општинама Димитровград и Пирот. Микролокалитет су села у областима Висока и Забрђа.

* gorica.ljubenov@gmail.com; cvetkovic.beograd@gmail.com

[1] Рад се заснива на истраживањима која су објављена у докторској дисертацији Горице Љубенов: *Декоративно обликовање фолклорне народне архитектуре у региону Старе планине*. Истраживање је спроведено

Човек, као део природе, од преисторије до данас покушава да заузда природу у себи и око себе. Сходно потребама и нагонима обликује простор, стварајући тиме архитектуру. Изношење неког духовног садржаја у предметност – објективација[2] – није само уметничко дело већ и сваки други производ људског духа, почев од алата и оруђа, па до писања (Hartmann 1953: 99).

За села важи правило да су за градњу и обликовање коришћени материјали искључиво из непосредне близине, те је декорација кућа у ствари природа пресликана у архитектуру. Најзначајније историјске фазе у развоју насеља и архитектуре источне Србије од најстаријих времена оставиле су бројне трагове који обележавају стање и догађаје што су се смењивали од античког периода, преко турског до савременог доба. Еволуција друштва и економије крајем XIX и у првој половини XX века у великој мери заобишла је архитектуру старопланинског региона. Зато је садашње стање сеоске архитектуре овог краја у великој мери аутентично и враћа нас два века уназад.

Основне карактеристике традиционалне архитектуре ове области су традиционални принципи обликовања конструктивних, архитектонских и просторних елемената кућа. У региону Старе планине, Република Србија, у периоду XIX и почетка XX века спонтано се стварао фонд народног градитељског наслеђа. За обликовне карактеристике елемената које данас препознајемо као културно-историјске и уметничко-занатске вредности народног градитељства заслужни су народни неимари – печалбари, чију су појаву проузроковали тадашњи привредно-економски односи у друштву. Њихово стваралаштво, условљено правцима кретања и боравцима у различитим срединама из даљег или ближег окружења, одликују бројне разлике у начину градње, организацији простора и нивоу културног живота.

Куће се разликују по традиционалним техникама грађења и испунама, по којима добијају називе: плетњаре, бондручаре, чатмаре, кованице, ћерпичаре. У делу Заглавак Маринка Станојевића срећемо детаљне описе „избе“ („земуница“)[3] и „кошара“[4], као првобитних места за становање.

Један од најранијих начина градње су плетњаре. Платна су најчешће висине 180 цм, израђена од дирека (стубова), између којих су тањи стубови оплетени прућем. Плетњаре су обично покривене сламом.

Почетком XIX века куће се раде у скелетном систему „бондрук“. Бондручара је, по Александру Дероку (1968: 29), поникла у крајевима где нема масивног дрвета, већ где има доста шибља и облица. Најпре је прављена као једноделна плетара, а касније се усложњава потребом за савршенијом организацијом простора.

по методолошком поступку прикупљања података у 37 села Старе планине – Пиротски округ, у периоду од августа 2011. до јуна 2014. год. На терену је прикупљана грађа методом директног мерења (архитектонско снимање на терену, фотографисање и прикупљање усмених информација са терена, интервју, анкета и сл.).

[2] Све оно што из духа ранијих времена залази у промењени дух садашњице и што садашњица осећа као сведочанство о том духу има форму објективације.

[3] Избе (земунице) једноставна су станишта. То су зградице правоугаоне основе, полуукопане у земљу и покривене кровином, а било их је по целој источној Србији, као и у суседним земљама, Румунији и Бугарској.

[4] Кошаре су ниска станишта грађена без темеља. Зидови су оплетени прућем и облепљени блатом, а кровни покривач је слама. Имале су једно одељење с огњиштем у средини и најнужнијим кућним инвентаром. Понекад је у таквим објектима, поред људи, боравила и стока, одвојена само оградом.

Чатмаре су најраспрострањенији тип куће у овој области. Основни конструктивни систем је бондрук, а испуњене су чатмом – платном од преплетеног прућа, обострано обложеним глиненим блатом измешаним са сламом.

Почетком XX века бондручару (чатмару) замењују „кованице“. Оне се граде тако што се са обе стране дирека, укрућених косницима, прикивају необрађене облице – кованице. „Цео тај дрвени скелет пуни се блатом помешаним са плевом или ‘туглом’, тј. непеченом циглом, такве куће називамо ‘тугларама’ или ‘ћерпичарама’“ (Родић 2010: 123). За покривање кровова првобитно су се користили слама и папрат, а касније камене плоче и ћерамида.

Запажања у погледу декорација су разнолика, у зависности од положаја села, удаљености од града, преклапања и миграционог трансфера архитектуре град-село, демографске структуре становништва на овим просторима (шопско-српског конгломерата). Декорисању подлежу елементи куће од дрвета. На фасадама у плитком рељефу уочавају се орнаменти разних мотива око прозора, улазних врата и сл., настали под утицајем варошке архитектуре или као инспирација народног неимара.

СТОЛАРСКИ ЗАНАТ У СЕЛИМА СТАРЕ ПЛАНИНЕ

Човек у дрвету тражи и проналази инспирацију за своје градитељске склоности, зато оно има разноврсну примену у обликовању најинтимнијих простора човековог битисања. Највиши степен уметничко-занатског умећа старопланинских мајстора приметан је у финалној обради дрвета, архитектонским и конструктивним елементима куће. Уметност у архитектури традиционалне сеоске куће најтананија је и најизражајнија у њеним детаљима.

У старопланинским селима Висока и Забрђа: Брлогу, Дојкинцима, Јеловици и Височким Одоровцима столарски занат је цветао. Богатство шума и свакодневни пораст људских потреба за грађевинским материјалом, осветљењем, посуђем, алатом, утицали су на то да височко становништво почне са обрадом дрвета. Кућна дрвна индустрија развија се у две фазе: ручна и стругарско-столарска обрада дрвета.

Период ручне обраде дрвета обухвата у Високу време све до ослобођења од Турака, тј. све до времена пропадања натуралне привреде и продирања капитала (Видановић 1955: 140–144). Са потребом да се од примитивног и застарелог дрводељства пређе на савременију обраду, становништво као основну алатку и даље користи секиру, али се окреће новим средствима: стругу, тестери, рендету итд. Прва стругара направљена је у Дојкинцима 1870. године. Власник је био печалбар Ранча Манчић. Обрада дрвета била је битна грана у првим деценијама XX века, а посебно између два светска рата. У том периоду отварају се стругаре по селима (Дојкинци, Топли До), а столарски занат усавршава се до нивоа уметничке вредности.

Данас у селу Брлог налазимо куће сазидане без иједног ексера, у којима су једино везивно средство дрвени типлови и клинови. Таква је кућа Душка Костића из 1860. године, коју је радио мајстор Камен Ђошин. Такође у Брлогу, столар Десимир Лилић је стару очеву кућу из 1890. године претворио у радионицу, у којој и данас ради старим столарским алатом.

Сл. 1. Столарска радионица Љупче Еленкова у селу Височки Одоровци (архива аутора, 2013. год.)

У селу Височки Одоровци је 1910. године отворена столарска радионица Јована Еленкова. Сада у њој ради његов син Љупча. У овој радионици (сл. 1) налазе се ретке старе алатке којима су са врхунском прецизношћу отац и син правили прозоре, врата и осталу фину столарију. У радионици је стара столарска тезга. Од алата раритетна су разноврсна „рендета“, која служе за декорисање лајсни, первајза, рамова за слике („грашпунг“), као и тестера „цинцик“[5] за фине декорације као што су украсне лајсне на пречкама прозора.

За само формирање плотова врата, након грубог дељања, користи се „рапунг“ за равнање (мало и велико ренде са једном клапном, а за постизање финије обраде са две клапне). За извлачење вертикала користе се „симсобел-симс“, ренде за затезање, ренде за касетирање табли на плотовима врата. За нутовање прозора и табли на плотовима користи се „китвалц“, за рундовање „шлицобле“. Рупе су се бушиле ручном бушилицом „маткап“, док се за обележавање користио „крајцмерс“, а за бушење рупа (за дрвене типлове) коришћена су разна длета. За финално равнање, приликом спајања врата, користила се тестера „пешак первање“. Већи део овога алата столар Јован је сам направио према потребама у току рада, што је вредан столарски уникат.

УМЕТНИЧКО-ЗАНАТСКИ ИЗРАЗ ЕЛЕМЕНАТА СТАРОПЛАНИНСКЕ КУЋЕ

Финална обрада дрвета, у естетске сврхе, постоји у обликовању просторних елемената (стубови, капители на тремовима и доксатима), архитектонских елемената (прозори, врата, димњаци), конструктивних елемената (стубови, кровне конструкције) и мобилијара у ентеријеру (кревети, гардеробери, гарнишне, сандуци, наћвари).

Као просторни елемент на старопланинској кући трем се појављује рано. Најпре као подужни, а затим се позиција мења сходно усложњавању схеме објекта. Репрезентативност трема огледала се у лепотама, тј. декорацијама стубова и јастука као конструктивних елемената. Стубови су од тврдог дрвета, различитог пресека и обраде, а јастуци са тзв. крилима прате мотив декорације на стубу.

Традиционални начин декорисања стубова је имао усвојену схему, тј. декорисане су углавном горња и доња зона стуба. Како се пресек стуба редукује у постаменту, у стаблу добијамо тањи, виткији стуб, који не подлеже декорисању (чиме се не нарушава његова статика), а изнад горње декорације стуб се враћа на првобитни пресек. Са појавом неконструктивних – моравских лукова, капител као крунска декорација замењује декорисање у горњој зони стуба. Капители се појављују на стубовима у делу где почиње лук, тако да је профилацијом или накнадно додатим оквиром скривен спој који је некада и невешто изведен. Декоративни орнамент „зупчаста трака“[6] (Ajzinberg 2007: 307), присутан

[5] Лучна пила, специјална столарска тестера.
[6] Текући орнамент састављен од низа призми постављених на одстојању једнаком својој величини.

Сл. 2. Примери декорација на стубовима тремова у старопланинским селима (архива аутора, 2011–2014. год.)

Сл. 3. Детаљи на кући са аркадама, село Славиње (архива аутора, 2012. год.)

на капителима стубова, говори нам о алату који су столари употребљавали и о њиховој филигранској способности, мотивацији и инспирацији да у удаљеним селима Старе планине направе занатско ремек-дело (сл. 2).

Високообликовну композицију срећемо на аркадама трема куће у селу Славиње (сл. 3). Иако постоје лукови, декорисање је изведено према поменутој матрици – у доњој и горњој зони стуба. Доња зона – постамент – украшена је стилизованим цветом са латицама наниже, док је у горњој зони цвет отворен навише. Осим стубова карактеристична је обрада елемента који наглашава улазну партију, а у коме се састављају лукови без стуба као ослонца.

Кровови старопланинских кућа покривени каменим плочама или ћерамидом приказују богатство разноликости димњака, изведених у традиционалним техникама. Посебно се истичу димњаци у селима Дојкинци, Топли До, Брлог. Једно од најстаријих решења, уједно и најдекоративнији међу димњацима, јесте тип „квачка“[7] (сл. 4). Декорацију обезбеђују четири дрвена носача, постављена под углом, високи тек толико да носачи извире из равни крова.

Несумњиво да сви примери носе формулу естетског, а сваки носач остварује пропорцију између сопствене дужине са величином главе – јабучице, ентазиса итд. Доминантне су јабучице на врху које са четири стране красе хексагоналне форме истесане у дрвету. У Топлом Долу (сл. 4, средина) носачи димњака, осим декора у врху, при капи, имају декорације и самог стабла и доњег дела, при изласку из кровне равни. Овај пример је јединствен.

Рогови (мертеци) постулати су кровне конструкције и као такви једни су од ретких конструктивних елемената који се и данас украшавају приликом изградње кућа, било да је реч о традиционалном или новијем начину градње.

Сл. 4. Декоративни димњаци – *квачке* у старопланинским селима (архива аутора, 2011–2013. год.)

[7] Квачка (квочка, покров, покривка, капак) – кров над оџаклијом.

Сл. 5. Декорације рогова – *мертека* и рожњача у старопланинским селима (архива аутора, 2011–2014. год.)

Сл. 6. Облици и форме *ћенарки* на крововима старопланинских кућа (архива аутора, 2011–2014. год.)

Чак и мање декорисана кућа или она сиромашније структуре и обликовања има декорисане мертеке, и то са доње стране, у видном пољу стрехе. Висок степен обраде елемената кровне конструкције врхунац је достигао у обради рожњача. Рожњаче служе као ослонац роговима, а из унутрашњег кровног дела објекта у спољашњи пружају се у дужини стрехе. Обрада рожњача је компатибилна са обрадом рогова (сл. 5).

Украсна даска на фронту стрехе, позната у народном градитељству под именом „ћенарка“ (решма) (Ненадовић 2000: 293), има функцију да заштити симс и прихвати кишне капи. Украшавала је куће и на селу и по градовима, али се с временом све мање употребљава, односно олуци постају у функционалном смислу њена довољна замена, а као декорација све мање налази место у савременом архитектонском изразу (сл. 6).

Разне форме и разни мотиви постоје у занатским рукотворинама, а посебно су аутентични детаљи почетног и завршног дела ћенарке. Најзаступљеније су ћенарке са мотивом познатим под називом „венецијански зуби“[8] (Čing 2006: 166). У селу Брађевци има примера ћенарки у облику орнамента познатог по називу „телећи језик“[9] (Čing 2006: 166).

Користећи заобљене форме при декорисању ћенарки, столари су створили богату збирку мустри. Међу најраспрострањенијим орнаментима је „кружно назупчење“[10] (Čing 2006: 166). На кафани у центру села Изатовци је ћенарка

[8] Било који од низа малих правоугаоних блокова који се наизменично смењују са нагибима на архиволти и первајзу.

[9] Фриз са педантно израђеним рељефним елементима у облику језика на равној или грубој површини.

[10] Било која од декоративних рецки које формирају декоративни первајз.

Сл. 7. Декоративни елемент *чуваркућа* на крововима старопланинских кућа (архива аутора, 2013–2014. год.)

са ситним чипкастим радом на којој у доњем делу доминирају рупице у облику суза (сл. 6, горе десно). Чипкаст облик ћенарке срећемо и на кућама у Забрђу.

Почетни део ћенарке на калкану обликује се паралелно са декорисаним роговима, тј. са првих 30–40 цм рога. Обликовање овог дела у складу је са основном мустром, тј. из исте су породице обликовних форми као и рогови, али другачијег декоративног израза. Пример из села Сенокос (сл. 6, доле лево) и села Бољев Дол (сл. 6, доле десно) ретки су сачувани детаљи, који као и сама летва ћенарка губе функцију и место у савременом градитељству.

На фронту баџа, где се сучељавају две воде, у традицији народног градитељства је дрвени елемент у овим крајевима познат под именом „чуваркућа“ или „баџата“ (сл. 7). Срећемо га на руској традиционалној дрвеној кући, сакралним објектима и у другим народним архитектурама углавном хришћанског подручја, као паганско наслеђе. Потреба да се сачува оно што је саграђено и што у материјалном и духовном смислу представља „кров над главом“ као синоним живота у кући и свега доброг у њој створила је чуваркућу. Њена је позиција углавном изнад улазних врата, јер је и само наглашавање улаза баџама део традиционалног концепта народног градитељства. Конструктивно, чуваркућа има улогу разупоре између рогова, док нас визуелно њена елегантна грађа са шиљком навише враћа на симболику и митско наслеђе. На чуваркући разликујемо део звани јабучица, који је декорисан, затим стабло и врх. Овај елемент заступљен је претежно у селима Забрђа. Од најједноставнијих до уметничко-занатски обликованих шиљака усмерених ка небу, представља нам се елемент који сведочи о традицији народног градитељства која полако нестаје.

У народном градитељству традиција су дрвени двоструки прозори, који се у овим крајевима задржавају све до краја XX века. Према броју крила они су двокрилни, трокрилни, ређе једнокрилни. Прозори старобалканског оријенталног типа су двоструки и двокрилни, са вертикалним челичним шипкама у штоковима. Овај тип је веома распрострањен и данас по селима Висока и Забрђа. У горњој зони прозора, поштујући хоризонталност у подели, постоји мањи самостални део који осим декорације служи и за проветравање. На месту где се горњи одваја од доњег дела у самој композицији поља прозора, као архитектонски детаљ појављује се главна подеона пречка. Ова пречка је предмет декорисања и доказивања занатско-столарског умећа мајстора. Тако према богатству декорација ове украсне спољашње лајсне – пречке (шлог-лајсне) данас сагледавамо са колико ју је вештине и надахнућа обликовао старопланински столар.

Декорисање лајсни је прешло развојни пут од најпростијих декорација, нпр. хоризонталним нутовањем, уградњом профил-лајсни са „крунским венцем“ или без њега, до различитих породица обликовних форми. Породице имају разноврсне мотиве: „зупчасте траке“ (низови наизменично смењиваних зупчастих структура различитог облика и рељефа), „венецијански зуби“, низови испрекиданих цртица, штапови у малим пољима са геометријском орнаментиком. Јединствена је композиција лајсне са „крунским венцем“

Сл. 8. Примери декорације на прозорима старопланинских кућа (архива аутора, 2011–2014. год.)

Сл. 9. Примери улазних врата на старопланинским кућама (архива аутора, 2013–2014. год.)

и кружним назупчењем у доњој зони (сл. 8, горе лево). Овде је пажња посвећена бочном профилу лајсне. Занатска остварења столара, нарочито истакнута у селу Брлог, легитимишу се између осталог на основу оваквог примера украсне средње лајсне.

Карактеристичан је пример украсне лајсне на прозорима куће Најдена Најденова у селу Смиловци (сл. 8, горе десно). На декорацији је прецизно изведена фриз-лајсна у горњој зони, а у доњој су у равномерном ритму наређани конусни елементи са малим врховима.

Декорације које се јављају као самостална „валовита трака“ или у саставу са профилисаном фриз-лајсном присутне су у свим величинама (амплитудама). Такви су примери на кући Нацка Костова (сл. 8, средина горе) и на кући Мите Костова (сл. 8, средина доле) у селу Височки Одоровци.

У Шугрину наилазимо на оригиналне примере радова на декорисању прозора, као што је декорација у облику маншете (тзв. крагна) и декорисање орнаментом познатим под називом „украсни кабал“[11] (Čing 2006: 167). Украшавање „перлама“[12] (Ajzinberg 2007: 273) уочавамо у селу Паклештица, док у Орљи наилазимо на декорисање полукружним елементима са наглашеним врхом у доњој зони, што подсећа на форму орнамента „телећи језик“. Има занатских мустри које не сврставамо у униформна обликовања, али све заједно говоре о великој занатској способности мајстора.

Украшавање первајза у Забрђу изводи се једноставном, вишеструком профилацијом, док у Високу срећемо виши степен његове стилизације. Первајз на прозору куће Ђорђа Костића у Брлогу у доњем делу заобљен је на једној страни, а на другој се дијагонално завршава у шпиц (сл. 9, средина). Ово обликовање има необарокне линије што, као новина у обликовном изразу, долази из градске средине.

Стара сеоска врата из XVIII и с почетка XIX века била су од пуног дрвета са дрвеним кључаоницама, без декорација. Појавом стакла и његовом применом у застакљавању унета је новина, што је донело велику слободу у обликовању горњег дела плота на вратима кућа (сл. 9).

Улазна врата у селима Забрђа и Висока – Стара планина (друга половина XIX века па надаље), рађена су у пуним штоковима са плотовима по систему касета. Оне су у

[11] Конвексни украс у облику конопца.
[12] Уједначен низ перластих или зрнастих облика.

ствари поља правоугаоних форми која су за дебљину даске истурена у простор у односу на подлогу плота. Бочне ивице ових поља заобљене су или бар оборене под углом од 45°. Врата су прављена од различите дрвене грађе и фарбана масним интензивним бојама.

Пример најлепше обликованих врата у целини (плот, первајз) налази се на кући Ђорђа Костића у Брлогу (сл. 9, средина). Овде је симетрија у касетама доње пуне зоне пресликана у горњу, застакљену са по два доминантна поља. Лучним пречкама постигнут је ефекат неправилних кругова изнад којих се налази имитација малих тимпанона. Слично декоративно обликовање улазних врата у композицији са надсветлом срећемо у оближњем селу Јеловица.

У Височким Одоровцима на кући Бранка Костова доминира интензивна зелена боја, а декорацију врата обогаћује и хоризонтална фриз-лајсна са зупчастом орнаментиком, која је смештена у средишњем делу плотова, те тако истиче застакљену површину (сл. 9, десно). Уколико су на вратима сеоских кућа декорисани первајзи, онда су они већином издужене вертикале са заобљеним врховима, благо валовитим, стилизованим у духу барокних форми.

Намештај од дрвета је уобичајен у сеоској средини Старе планине. Обликовање је зависило од способности мајстора и њихових шегрта за усавршавање, као и од алата којим су располагали, а прављени су мобилијар и ситно покућство. Разноликост форми и богатство облика чинили су намештај елементом престижа, чиме су сељани показивали статус и економску моћ.

У кући Јованке Велков у Брађевцима на гардероберу је обликован фриз необичне форме, од два сегментна лука у средини и таласима ка ивицама фриза. Цео гардеробер је приликом коначне обраде (бојења) декорисан таласастим цикцак линијама (сл. 10, средина).

Сл. 10. Мобилијар старопланинских кућа (архива аутора, 2013–2014. год.)

На дрвеним креветима се ипак очитавају изворне архитектонске вредности достигнућа сеоских столара. Кревети су прављени по јединственом принципу. Састоје се од горње високе странице (узглавље), доње (мало ниже) и ниских бочних страница. У кући столара Асена Соколова, село Горњи Криводол, уочљив је начин декорисања кревета орнаментом, тј. декорацијом на средини горње странице, а поља су осликана цветним мотивима (сл. 10, доле десно). Истоветан мотив са странице кревета понавља се на гарнишни у столаревој кући (сл. 10, горе лево). Осим гарнишни, рамова за слике, дрвених зидних лајсни са конзолама, кревета, гардеробера, креденаца, столица, троножаца, „паралија“[13] и покућства за припрему и обраду хране, у овој занатској делатности битно место у сваком сеоском домаћинству нашло је дрвено коританце звано „ђурђевац“[14] (сл. 10, горе десно).

[13] Паралија је нешто између стола и софре. Око ње се окупе укућани да обедују.

[14] Коританца декорисана с предње и задње стране, док су бочне издубљене полукружно, служила су за приношење печеног јагњета на дан сеоске славе.

Сандуци спадају у покућство јер је сама потреба за чувањем и одлагањем ситних предмета, гардеробе, накита, новца, брашна, жита, чак и умешеног хлеба наметала њихов опстанак. У овим крајевима устаљен је назив „санд'к" и ковчег када су у питању одећа и драгоцености. За жито, брашно, судове за мешење су коришћене „нађве"[15] (нађвари). Новац се традиционално чувао у касама, шкрињама, док су за пренос робе служиле „сехаре" (Велкова 2005: 39–41).

Ковчези се, према начину израде и техници украшавања, знатно разликују. Од оних најједноставнијих од тесаних дасака, преко ковчега занатске израде од тврдог дрвета украшених дуборезом, ковчега занатске израде од тврдог дрвета украшених инкрустацијом, до ковчега занатске израде од меког дрвета украшених бојењем. Има и ковчега обложених кожом, лимом или платном, али и оних од плетеног прућа, као и ковчега-каса (Велкова 2005: 6).

Инкрустација је техника украшавања седефом[16], костима (слона, телета, бивола, магарца) и касније жицом. Типови сандука од меког дрвета, украшени бојењем, израђивани су у радионицама у селима Горњег Високо с почетка XX века. Ова техника је из Немачке и Мађарске преко Војводине доспела у старопланинске крајеве.[17]

Техника бојења је почињала подлогом – посном бојом у тамним тоновима, а мотиви су били цветни орнаменти и мотиви из природе. Ковчези од тесаних дасака су из више делова, добијених ређањем тесаних дасака од букве, храста или чамовине. Основу конструкције чиниле су ногаре – стубови носачи. У стубове су биле ужлебљене даске тако да свака преклапа претходну, а причвршћиване су дрвеним клиновима или чеповима. Поклопци су били равни, такође израђени од преклопљених дасака. Орнаменти на сандуцима имају линеарне и геометријске форме. Најчешће су у облику кругова и полукружница, који симболишу небеска тела.

По овом принципу је израђен сандук у кући Асена Иванова у Каменици, али је обојен тако да је свака даска друге боје и са другачијим цветним мотивом (сл. 11, доле десно). Нађвари су део кућног мобилијара намењен чувању брашна, жита и сл. Разликују се од сандука јер су издигнути. Њихове ногаре су дуже како би се од влаге из земљаних подова сачувало оно што је у њима. Рађени су по принципу тесаних дасака, а поделе унутар њих формиране су према потребама.

Сл. 11. Сандуци и нађвари у старопланинским селима (архива аутора, 2011–2014. год.)

Дизајнирање кружним и полукружним формама најчешће је у тамнобраон нијанси, док у селу Гостуша срећемо пример декорисања нађвара кружни-

[15] Дрвени ковчег на ногама за мешење хлеба.

[16] Седеф се разликовао. Бели је био од морских шкољки, а плавичасти од језерских.

[17] Немци и Мађари, који су плански насељавани и колонијализовани у Војводину, донели су са собом технике израде бојеног намештаја.

цама у врло живим бојама (сл. 11, горе лево). Најчешће су заступљени орнаменти у облику троуглова, четвороуглова, празна или шрафирана поља (сл. 11, доле лево). Украшени било једноставним линијама, било геометријским композицијама, нађвари су обојени живим бојама у врло динамичном ритму и складу.

ЗАКЉУЧАК

Са данашњег становишта, главна вредност традиционалне народне архитектуре старопланинских села јесте њена аутентичност. Конструктивни системи, испуне, кровне стрехе, кровне конструкције, јастуци и стубови, тремови, доксати, облици и начин зидања димњака, кумина, облици и начин зидања огњишта итд., као и технике градње прилагођене природним материјалима увек из непосредне близине, највећа су заслуга мајстора дунђера (народног неимара). Због тога је ово аутентично наслеђе, обележено историјском и економском компонентом, а одсликава дух времена и начин живљења становништва на Старој планини.

Суштина лепоте старопланинске архитектуре је традиција у обликовању елемената, било да су архитектонски, просторни или конструктивни. Различити фактори утицаја и кретање градитеља допринели су стварању јединственог, аутентичног и богатог традиционалног израза, разноврсних форми и декорација.

Старопланинска села Брлог, Дојкинци, Јеловица, Шугрин, Брађевци, Каменица, Паклештица, Славиња, Смиловци, Височки Одоровци истичу се и по уметничко-занатском приступу у обради и декоративном обликовању дрвета. Декорисање конструктивних елемената прошло је краћи развојни пут од декорисања архитектонских елемената. Украшавање конструктивних стубова и јастука спада у најраније примењене декорације, а затим следе декорације кровних конструкција (греда, рогова, рожњача). Естетику сеоске куће умногоме су обележиле ћенарке (око 20 различитих мустри снимљених на терену). Постојање „чуваркуће“ и различитих облика јабучица на дну и при врху шиљка показатељи су потребе да се кроз декорацију куће одрже народна традиција и симболика народног веровања. Ћенарка и „чуваркућа“, као традиционални елементи, изгубиле су примену у савременом градитељству.

Посебан уметничко-занатски израз остварен је и уочљив на архитектонским елементима: вратима, прозорима, димњацима, као и у ентеријеру. Свеобухватно посматрано, уметничко-занатске вредности традиционалне архитектуре у региону Старе планине аутентично су и непоновљиво наслеђе богате ризнице нашег народног градитељства.

БИБЛИОГРАФИЈА

Ajzinberg, Aleksandar. *Terminološki rečnik: Stilovi, arhitektura, enterijer, nameštaj*. Beograd: Prosveta, 2007.

Атлас народног градитељства Србије: *Народно градитељство општине Књажевац – Стара планина*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе Србије (Atlas of Serbian National Construction: Traditional architecture of Knjaževac Municipality – Stara Planina. Belgrade: Republic Institute for The Protection of Monuments of Culture of Serbia), 2003.

Велкова, Сашка. *Ковчези Пирота и околине.* Пирот: Музеј Понишавља (Velkova, Saška. *Coffins of Pirot and the surrounding places*. Pirot: Museum of Ponišavlje), 2005.

Видановић, Сазда Гаврило. *Висок*: *привредно-географска истраживања*. Београд: Српска академија наука и уметности, Посебна издања књ. CCXXXVIII, Географски институт књ. 6, Научна књига (Vidanovic, Sazda Gavrilo. *Visok: economic and geographical researches*. Belgrade: Serbian Academy of Sciences and Arts, Special Edition Vol. CCCXXXVIII, Institute of Geography book. 6 Scientific Book), 1955.

Видановић, Сазда Гаврило. *Видлич – Забрђе: економско-географска студија*, Београд: Српска академија наука, Посебна издања књига CCCXXVII, Географски институт, књ. 15, Научно дело (Vidanovic, Sazda Gavrilo. *Vidlič – Zabrđe: economic and geographical studies*. Belgrade: Serbian Academy of Sciences, Special editions of books CCCXXVII, Institute of Geography, vol 15, Naučno delo), 1960.

Дероко, Александар. „Капци на прозорима и ћепенцима.“ *Гласник Скопског научног друштва* 21, Одељење друштвених наука 12 (Deroko, Alexander. „Shutters on the windows and ćepenaks.” *Journal al of Skopje Scientific Society* 21, Department of Social Sciences 12 (1940): 119–122.

Дероко, Александар. *Народна архитектура 2*, *Фолклорна архитектура Југославије*. Београд: Научна књига (Deroko, Alexander. *Folk architecture 2, Folk architecture of Yugoslavia*. Belgrade, Naučna knjiga), 1964.

Дероко, Александар. „Главе димњака у нашој народној архитектури.“ *Зборник Етнографског музеја* (Deroko, Alexander. “The heads of the chimneys in our folk architecture.” *Journal of Ethnographic Museum*) (1953): 32–38.

Дероко, Александар. *Народно неимарство I: Стара сеоска кућа*. Београд: Српска академија науке и уметности (Deroko, Alexander. *National Architecture I: An old farmhouse*. Belgrade: Serbian Academy of Sciences and Arts), 1968.

Златев, Тодор. *Българската къща, книга II*. София: Едисонь (Zlatev, Todor. *Bulgarian house*, Book II. Sofia: Edison), 1937.

Јовановић, Борисав. *Стари занати Пирота и околине*. Пирот: Народна библиотека (Jovanovic, Borisav. *Old Craft of Pirot and Surrounding Places*. Pirot: National Library), 2012.

Којић, Бранислав. „Развој куће и културе становања у селима Србије.“ *Гласник Етнографског музеја* (Kojic, Branislav. “The development of home and culture of living in the villages of Serbia.” *Journal of Ethnographic Museum*) 44 (1980): 53–74.

Којић, Бранислав. *Стара градска и сеоска архитектура у Србији*. Београд: Просвета (Kojic, Branislav. *The old urban and rural architecture in Serbia*. Belgrade: Prosveta), 1949.

Којић, Бранислав. *Сеоска архитектура и руризам: теорија и елементи*. Београд: Грађевинска књига (Kojic, Branislav. *Country architecture and Ruralism: theory and elements*. Belgrade: Građevinska knjiga), 1958[1], 1973[2].

Kojić, Branislav, Đorđe Simonović. *Seoska naselja Srbije*. Beograd: Izdavačko-informativni centar studenata, 1975.

Kojić, Branislav. *Stari balkanski gradovi, varoši i varošice*. Beograd: Izdavačko-informativni centar studenata, 1976.

Љубенов, Горица. *Декоративно обликовање традиционалне народне архитектуре у региону Старе планине*. Докторска дисертација, Архитектонски факултет Универзитета у Београду (Ljubenov, Gorica. *Decorative design of traditional folk architecture in the region of Stara Planina*. PhD dissertation, Faculty of Architecture, University of Belgrade), 2015.

Ненадовић, Слободан М. *Илустровани речник израза у народној архитектури*. Београд: Просвета (Nenadovic Slobodan M. *Illustrated Glossary of Terms in Folk Architecture*. Belgrade: Prosveta), 2002.

Николић, Владимир М. *Стари Пирот – етнолошке белешке из прошлости града*. Пирот: Музеј Понишавља (Nikolic, Vladimir M. *The old Pirot – ethnological notes from the past of the city*. Pirot: Museum of Ponišavlje), 1974.

Павловић, Доброслав Ст. и др. *Народно градитељство на Балкану*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе Србије: Балканолошки институт Српске академије наука и уметности: Друштво конзерватора Србије (Pavlovic, Dobroslav St. and others. *Traditional Architecture in the Balkans*. Belgrade: Republic Institute for Protection of Monuments of Culture of Serbia: Institute for Balkan Studies of the Serbian Academy of Arts and Sciences: Society of conservators’ of Serbia), 1987.

Петровић, Ђорђе. *Народна архитектура: доксати и чардаци*. Београд: Грађевинска књига (Petrovic, George. *Folk architecture: doksats and cardacs*. Belgrade: Građevinska kniga), 1955.

Пешић Максимовић, Надежда. *Моравска кућа Србије: богатство облика*. Београд: Друштво конзерватора Србије: Републички завод за заштиту споменика културе (Pešic, Nadežda. *Morava style house Serbia: the wealth of forms*. Belgrade: Serbian Society of conservationists: Republic Institute for Protection of Monuments of Culture), 2014.

Родић, Зоран. „Народно градитељство и становање у Пироту и околини.“ *Гласник Етнографског музеја* (Rodic, Zoran. “National Construction and Housing in Pirot and the surrounding places.” *Ethnographic Museum Journal*) (2010): 109–142.

Финдрик, Ранко. „Прилози познавању кровних покривача од дрвене грађе у нашем народном градитељству.“ *Рашка баштина* (Findrik, Ranko. “Contribution to getting to know wooden covers in our folk Architecture.” *Raška baština*) 2 (1980): 215–231.

Финдрик, Ранко. *Народна архитектура: путеви чувања и заштите.* Београд: Друштво конзерватора Србије: Републички завод за заштиту споменика културе (Findrik, Ranko. *Folk architecture: ways of preservation and protection*. Belgrade: Serbian Society of conservationists: Republic Institute for Protection of Monuments of Culture), 1985.

Финдрик, Ранко. „Димњаци на старим сеоским и градским кућама.“ *Гласник Друштва конзерватора Србије* (Findrik, Ranko. “Chimneys on old rural and urban homes.” *Journal of Serbian Society of conservationists*) 10 (1986): 107–110.

Финдрик, Ранко. *Народно неимарство: становање.* Сирогојно: Музеј Старо село Сирогојно (Findrik, Ranko. *National Architecture: housing.* Sirogojno: Museum in Staro Selo, Sirogojno), 1994.

Hartmann, Nicolai. *Ästhetik*. Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1953.

Хасанбеговић, Рабија. „Традиционална архитектура на територији општине Зајечар.“ *Гласник Етнографског музеја* (Hasanbegovic, Rabija. “The traditional architecture in the municipality of Zajecar.” *Journal of Ethnographic Museum*) 42 (1978): 207–235.

Čing, D. K. Frensis. *Vizuelni rečnik arhitekture.* Beograd: Građevinska knjiga, 2006.

Gorica B. Ljubenov, Vesna M. Cvetković

ARTS AND CRAFTS OF THE TRADITIONAL VERNACULAR ARCHITECTURE IN THE STARA PLANINA REGION

Summary

From the contemporary perspective, the greatest value of the traditional vernacular architecture in the Stara Planina villages lies in its authenticity. Construction systems, infillings, eaves, roofing structures, bolsters and pillars, porches and *doksati*, forms of chimneys and the manner of their construction, exhaust hoods, forms of fireplaces and the manner of their construction, and so on, together with construction techniques customized to natural materials taken from the immediate surroundings, are the greatest contribution of the self-taught craftsmen called *dunđeri* (vernacular builders). Therefore, this is regarded as authentic heritage, determined by historical and economic elements; it is a reflection of the spirit of the past times and lifestyle of the Stara Planina population.

The essence of the Stara Planina architectural beauty lies in the traditional shaping of architectural, spatial and construction elements.Various influencing factors and the movements of the builders contributed to the creation of a unique, authentic and rich traditional expression, and a diversity of forms and decorations.

The villages in the Stara Planina region, Brlog, Dojkinci, Jelovica, Šugrin, Braćevci, Kamenica, Pakleštica, Slavinja, Smilovci and Visočki Odorovci, are also widely known for the skills of their craftsmen with regard to the woodwork and decorative woodworking design.The decoration of structural elements has gone through a shorter process of development compared to the decoration of architectural elements. The decorations of structural pillars and bolsters are among the oldest applied decorations, followed by the decorations of roofing structures (beams, rafters, purlins). The aesthetics of the rural houses is largely marked by *ćenarka* (about 20 different decorative patterns were observed and recorded during the field survey). The presence of *čuvarkuća* and various forms of decorations at the bottom and top of its vertical pointed beam are indicators of the need to preserve, by means of decoration, folk tradition and symbolism of folk beliefs. *Ćenarka* and *čuvarkuća*, as traditional elements, are no longer used in modern construction.

Arts and crafts elements are especially prominent on architectural elements, such as doors, windows, chimneys, as well as on the interior. In general, artistic and craft values of traditional architecture in the Stara Planina region are authentic and unique heritage of the rich treasury of our vernacular architecture.

Keywords: vernacular architecture, decorative design, arts and crafts, *ćenarka*, exterior window sill, *čuvarkuća*.

Уредништво је рад примило 6. IV 2015. и одобрило га за штампу 2. II 2016.

UDC 330.342.151(81)

PATRÍCIA GOMES DA SILVEIRA
Department of Geography, Federal University of Rio de Janeiro (PPGG–UFRJ)*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

Sertão and Coast: path and detours in the colonial Brazil[1]

ABSTRACT: This article aim to analyze the socio-economics spatial interactions established between the Brazilian costal region and your hinterland (*sertão*) during the colonial period. At the end of the 17th century, when precious metals were discovered at the Brazilian *sertão*, the spatial interactions connecting these two economic spaces had intensified. In order to analyze the spacial interactions between coast and interior, it's used cabotage commerce data, which registered the movement of vessels at Rio de Janeiros's port during 1795 to 1831 period. From these data, it's possible to assess the leading ports involved with the coastal trade at Rio de Janeiro; as well as the main foodstuffs produced in the hinterland of these ports.
KEYWORDS: Colonial Brazil, coastal, interior, historical geography.

INTRODUCTION

> "Brazil is the most important trading outpost that Portugal has. It produces sugar, tobacco and cotton. It is withdrawing also leather and excellent drugs for medicine and workmanship; without speaking of gold, silver and diamonds" (França 2000: 253)[2].

The quotation above clarifies the source of richness that the Portuguese America represented to Portugal for very long time. Brazil was essential to the maintenance of commerce networks along the Atlantic Ocean, in particular those that involved the African slave trade.

---

* patytlc@hotmail.com
[1] I wish to thank the Editors of the Journal for Fine Arts, and especially to Dr. Aleksandar Kadijevic, for this great opportunity.

The presente article is a part of my master thesis named: "A Metrópole é Aqui: redes de abastecimento e o porto do Rio de Janeiro no comércio de cabotagem, 1799–1822", defended at the Post – Graduate Program in Geography – Federal University of Rio de Janeiro (PPGG–UFRJ), condute by Professor Gisela Aquino Pires do Rio.

[2] The book "*Outras Visões do Rio de Janeiro Colonial (1582–1808)*", organized by Jean M. França (2000), brings the descriptions that foreign travelers made about the city of Rio de Janeiro. The first is dated 1582; and the last description, 1808, refers to a city about to receive the Court of Portugal.

According to Antonil ([1711] 1982), Brazil was one of the more profitable conquests of Portugal, especially with the discovery of precious metals in the *sertão* of *Cataguás* (current state of Minas Gerais).

Along the historiographical debate of Brazil's colonial economy, the analysis is by the successive descriptions of the great economic cycles, in order: sugar, gold and coffee. For some authors, foreign trade was the main aspect for understanding the operation of the slave economy (Fragoso e Florentino 1993). The historical perspective of the economic cycles cannot understand the history of societies in the scale of colonial life, as well of the populations localized far from the core areas of this economic cycles, ignoring, for example the process of interiorization of the metropolis in central-southern portion of the colony (Fragoso e Florentino 1993; Furtado 2006; Straforini 2007).

However, from 1970, some authors began to challenge the validity of this model, which valorize the production of exported goods, in order to recognize the existence of an internal market, with its own logic of organization (Lenharo 1979; Fragoso 1998; Furtado 2006):

> With this, it does not mean that the colonial economy was not slavery and exporter (these are their broader structural features) or that was not subjugated to the international market circumstances. However, beyond these features, it combine other structural features. It had other forms of production (next to the slave organization) and an internal market, which would take place endogenous accumulations spaces (Fragoso 1998: 25).

The main goal of this article consists in the discussion about the socio-economic interactions established between the economic space of coast and interior (*sertão*) during the 19th century in Brazil. In order to understand the dynamics of the internal market, we use the data of cabotage commerce[3] to interpret the interactions between these two spaces, having as current spatial area the Centre-South region of Brazil[4].

CABOTAGE COMMERCE: BETWEEN THE COLONIAL HINTERLAND AND COAST

Geographically, characterize and delimit the space of *sertão* are a difficult task, since the unknown limits and absence of borders is one of its inherent conditions. It's important to recognize that physical characteristics are not enough to confer identity to the *sertão*. Although, natural elements appear as defining their rhythm of life, we should not consider the natural environment as your only element of identification.

The term *sertão* – interior – was acknowledge at the Portuguese language since the 14th century and used to indicate places far from Lisbon, then the center of Portuguese empire. By the beginning of 15th century, they extended their application in order to name voids, vast and inland places, situated in the new Portuguese possessions (Amado 1995; Fonseca 2011).

[3] The cabotage consists in navigation along the coast of a country, connecting two coastal ports or one coastal and another fluvial port. As Zemella (1990) argues, the cabotage was responsible for an intensification of trade commerce in Brazil, between different provinces, like Rio de Janeiro, Bahia, Pernambuco and Rio Grande do Sul. In the face of precarious inland routes, cabotage was the main form of connection between provinces.

[4] In this communications we analyze the spatial interactions in the Centre-South region of Brazil due to the viability of cabotage commerce data. See note 1.

As Moraes (2002–2003) argues, *sertão* it's not a place, it's a condition attributed to different places in different historical context. The construction of *sertão* images expressed the symbolic appropriation of a given place. The existence of the *sertão* is conditioned to the existence of places that represent the opposite. In this sense, the duality is a mark of the places called *sertão*.

During the colonial period, many were the looks to the *sertão*, however, their main defining elements referred to a space characterized by isolation, depopulation, wild Indians (Fig. 1) and *quilombolas*[5]. These were considered as enemies of the authorities, because they represent an obstacle to the expansion of order and Christian faith to the interior of Brazilin this period (Map 1).

In Monbeig writings it's possible to note some essential features used to designate the places called *sertão*, like ignorance, movement, displacement:

> It remains, finally, everything that in Brazil is called with the vague and comfortable word Interior. Also if speaks in *sertão* and applies the word to the whole region evil known, sparsely populated, distant and a mysterious both. Around 1935, São Paulo still had a *sertão*, but the advancement of the settlement for west finished it (Monbeig 1975: 38).

The judgment of values that stemmed from the coast towards the hinterland, according to Moraes (2002–2003: 14), was not naive, nor neutral, and was linked to a future projection of settlement and economic exploitation, ie, this was "a quality that induces a new territorial control process." Or as Fonseca (2011: 54) put it: "The colonial hinterland is rather a perpetual space becoming: its conversion into territory is made as the settlement advances and is intensified."

Several examples stand out. Rodrigues (2003) explores the incorporation of the "*sertão da Mantiqueira*" (MG) to the colonial economy by the ending of 18th century. When the Portuguese government recognized this part of the captaincy[6], firstly defined as "prohibited area" to occupation, had been settled long time ago by agricultural and mining activities, the government decided to donate *sesmarias* for people. According to the governor Rodrigo Meneses (1780–1783), keeping the "*sertão da Mantiqueira*" as prohibited was a form to stimulate the gold contraband. In short, by the donation will be possible to transform this space dominated for private interests in the public domain of the Crown, and

Fig. 1. Portray the scenes of cannibalism was a resource very used to strengthen the interior image as a place of barbarism. Source: Straforini 2007: 71.

[5] Quilombos is used to designate groups of runaway slaves. The most famous in Brazil was the *Quilombo dos Palmares*. For more, see Fiabani, Aldemir. *Mato, Palhoça e Pilão- o quilombo, da escravidão às comunidades remanescentes (1532–2004)*. São Paulo: Expressão Popular, 2005.

[6] In the 16th century, by order of the king of Portugal, hereditary captaincies were created in Brazil, to officially and begin the process of colonization. The captaincy was a military and economic establishment. As they are very large areas it was difficult for their owners to watch this immense territory alone, so it was common to divide the captaincies into smaller pieces of land called *sesmarias*.

Map 1. *Mappa da Conquista do Mestre de Campo Regente Chefe da Legião Ignacio Correya Pamplona (1784).* The map indicates military camps, parishes, cities, champs, important rivers of Minas Gerais captaincy, like São Francisco River; and also Indian tribes and *quilombos,* which were destroyed by Pamplona expedition. Source: Projeto Resgate Barão do Rio Branco (AHU).

also turn its inhabitants into good vassals and paying taxes. In the case of Sao Francisco valley, similar strategy was used to ensure the occupation by eliminating the Indian tribes that lived there (Fonseca 2011).

Caldeira (2006) illustrates very well the spatial interactions between coast and interior. He analyzed a famous banker who lived in the São Paulo captaincy and received orders from China, India, Macau and Portugal and other stuffs that came from overseas, all charged in metal precious by the banker. The accumulations of capital in the interior, especially by gold and silver, were the main forms of expanding commercial relationships in the intracolonial and overseas scales. In Spanish America, the situation was similar. Many products destined to

Peru and Mexico was paid with silver. The Potosí silver is also used to the illegal expeditions established between the merchants from Buenos Aires and Rio de Janeiro. This clandestine route was interested in the slave trade with Africa (Macleod 1990).

During our bibliographic research, we can note that the Brazilian hinterland is not marked by this complete isolation and poverty. In this place we have registers from legal and illegal networks, like the circulation of precious metals, livestock, and the important "*Caminho das Monções*", a type of fluvial route which was used for almost a century to supply the population of Cuiabá with a great quantity of foodstuffs. Carrara (1996) suggests that in the economic space of mining in Minas Gerais, many were the routes of *sertão*, but perhaps were more commom its "*descaminhos*". According to a French traveler that visited Salvador in 1703, the city has gold in every part and this metal was used to buy goods from various places (RIHGB 1965).

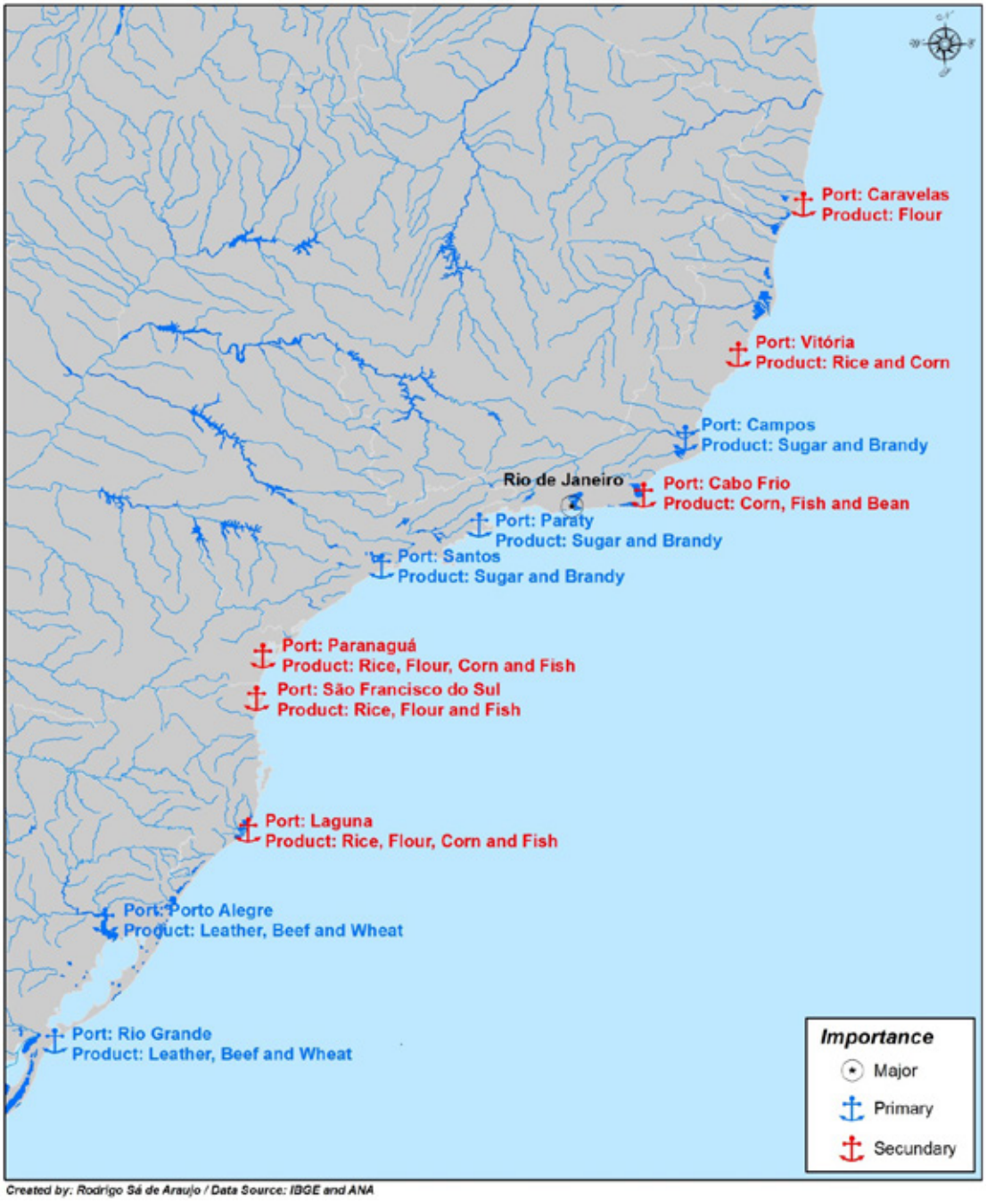
Considering the supply of urban settlements, it's important to recognize the role of *sertão*. Since the beginning of mining activity in Brazil, had been records of farms localized near from the mine explorations and along the paths which articulated the mining areas to coastal (Fonseca 2011). In Minas Gerais captaincy, many productive units were at the same time mining and agriculture.

In the hinterland of Baependi, Airuoca and Carrancas (Minas Gerais) were registered tobacco production. The tobacco was transported by land route until Paraty and then to the port of Rio de Janeiro. The Baependi tobacco was very requested in the international trade, especially in the capitals of Buenos Aires and Montevideo. On the other side of hinterland economy, we have Jacobina, Rio das Costas, Serro, Chapada Diamantina and Fanado (Zemella 1990). In the city of São João del Rei, many foodstuffs started to be produced and then exported to Rio de Janeiro, like corn, wheat, cheese and bacon; from Rio sugar cane spirit, sugar and coffee were sent to São João del Rei (Mawe [1812] 1978).

As we can see above, the network of supply was not limited to the coastland. The spatial interactions with the hinterlands were widespread throughout the colonial territory. The expansion of the economic space to interior of Brazil, was favored mainly by the mining activity, which done a more dynamic character to relations between coast and interior, but to own *sertão* space.

Regarding the economic coastal space, we will give attention to the port of Rio de Janeiro, which in the 18th century, after the discovery of precious metals, became the official exporting port of colony and the main land route to the auriferous hinterland. As pointed by Zemella (1990: 68): "The triangle Minas Gerais-Rio de Janeiro-São Paulo became so powerful in our economic and demographic balance that the capital was transferred from Bahia to Rio de Janeiro."

In order to understand the spatial interactions between coast and interior, I am going to use the cabotage commerce data. By this "cabotage cartography" we, firstly, can identify the places which Rio de Janeiro established commerce flows; and then the products involved in this internal trade (Map 2; Graphic 1). Considering the origin of vessels, we registered entering from the coastal ports from Brazil, Buenos Aires, Montevideo, Portugal and its possessions in the Atlantic. The main goods were formed by agro-livestock origin, as well lumber and luxury products.



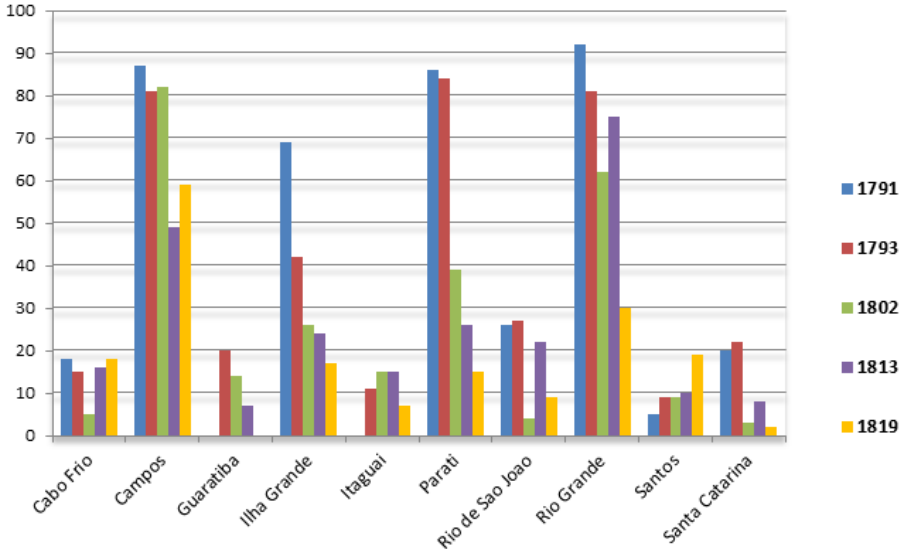
Map 2. Main ports involved in the cabotage commerce in Brazil. In this map we can observe the main foodstuffs produced in the hinterland of each coastal port. Also, the rivers which contributed to connections between the coast and interior of Brazil. Source: *Códice de Embarcações*.

The main primary source was the *Códice of Embarcações*, provided by the General Archive of Rio de Janeiro City (AGCRJ). They have records of the cabotage commerce between 1795 and 1831. Below are the variables utilized in this article (Frame 1)[7].

Variables
Date of arrivel of the vessel
Duration of travel
Name of the vessel
Type of vessel
Origin of vessel
Type of goods
Quantity and price of goods
Merchants

Frame 1. Variables that formed the *Códice of Embarcações*.

Graphic 1. Number of vessels entering in the port of Rio de Janeiro by port of origin.



Source: *RIHGB, 1965; Códice de Embarcações.*

[7] To complement our research, we also consult the Journal of Historical and Geographical Brazilian Institute (RIHGB) – edition 266 jan/march, pages 227–229 and 298–301. This edition offers data of cabotage commerce for the years of 1791, 1793 e 1799.

Interpreting the graphic, the current Center-South region of Brazil, the most dynamic part was the city of Rio de Janeiro. This city maintained frequent and intense spatial interactions with another captaincies, especially those called "south captaincy", like Rio Grande do Sul and São Paulo. On the other hand, the interactions with the captaincy of the current Northeast region were not so strong. In this case, Bahia has a similar centrality, such as the city of Rio in the southern part of Brazil. The port of Salvador (Bahia) was a center of consumption of foodstuffs, luxury good and slaves, and also a great redistributed center to their hinterland.

Rio de Janeiro appears like the core area of this network of foodstuffs, in particular in the redistribution of good to cities and towns of the current Center-South region of Brazil. This statement refers us to Johnson's (1970) classification about the cities in the dendritic network: "The goods for export and a variety of products for the urban population, are grown in a rural near market, are processed in cities strategic and then proceed to the port cities" (Johnson 1970: 85).

Corrêa (1997) and Pumain-Saint-Julien (2010) recognizes that spatial interactions are influenced in a major part by the distance. So, as long it increases, the spatial interactions will be less intense and frequent. However, when we consider the graphic above, clearly the port of Rio Grande was one of the most important in the internal trade with Rio de Janeiro. For this reason, we should relativize the role of distance.

During this visit to Rio Grande in 1808, the foreign traveler John Mawe ([1812] 1978) were impressed with the great number of vessels that came from different parts of Brazil that arrived in Rio Grande's port. These vessels were large interested in beef and leather. Rio de Janeiro was a kind of entrepot-city to the Atlantic trade for Rio Grande leathers, because via Rio they were sent to USA and Europe. Another good very important in this intracolonial trade was the beef. It was quite used to feed the slaves and the poor people. Between 1799 and 1822, the exportation from Rio Grande to Rio de Janeiro increases 249% (Fragoso e Florentino 1993). Another leading product was the slave trade with Africa. Between 1799 and 1822, around 17.000 slaves arrived in Rio Grande, 16.000 were sent by Rio and the others by Bahia (Brown 1986).

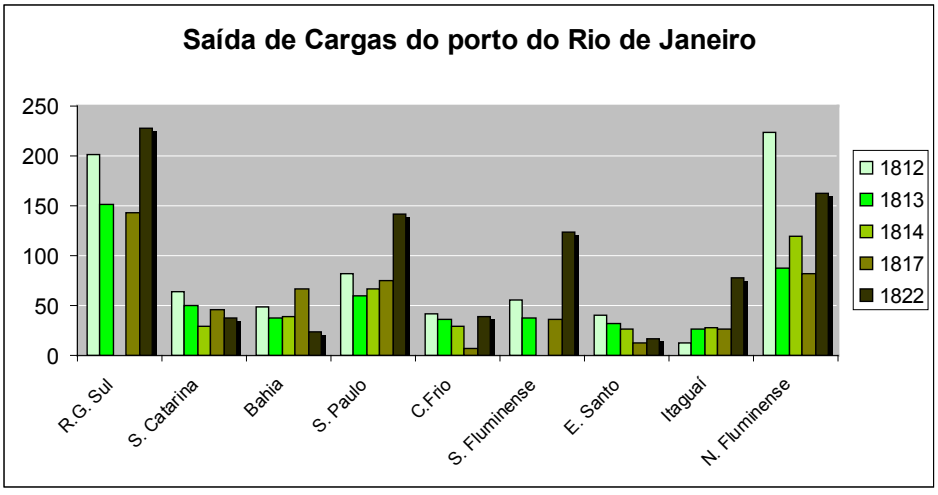
Paraty was also relevant to the supply of the city of Rio as well. Brown (1986) argues that Paraty was responsible for sending foodstuffs from the towns of Cunha, Guaratinguetá and southern of Minas Gerais to Rio de Janeiro. Sugar cane spirit was the main product exported to Rio de Janeiro via Paraty and was quite necessary in the slave trade with Africa.

In the north part of captaincy of Rio, the town of Campos dos Goytacazes, responsible for sugar exportation was a great consummator of subsistence genres that came from Rio de Janeiro, Espirito Santo and Bahia.

Agricultural production of the hinterland of Rio de Janeiro, as sugar cane spirit and sugar, and the production of Rio Grande as beef and leather, were intended mainly to European markets or reproduction of the slave trade. This play also met the demand of producers who were dedicated to the production of subsistence genres, such as the captaincy of Minas Gerais. Between 1825 and 1833 absorbed 48.1% of the slaves who arrived in the port of Rio (Fragoso 1998).

Below we analyze the vessels that left the port of Rio de Janeiro. By doing so, we have a broader view of the interactions between the various captaincies, identifying the main logic involved in the construction of networks supply (Graphic 2).

Graphic 2. Number of vessels that left the port of Rio de Janeiro and its destiny.



Source: *FRAGOSO, João Luis (1998: 110).*

Since the mid-eighteenth century, Campos, Paraty, Rio Grande and Santos, were the main trading places of the southern portion of colonial Brazil and Rio de Janeiro represented the hub of this economic space. However, we cannot reduce the production and circulation of foodstuffs only to the coastal area. In this sense, these coastal ports send the goods produced in this hinterlands and then sent this products to the port of Rio, from which goods would be redistributed in domestic market or sent overseas. By analysis of data on cabotage trade, we note that the circulation of foodstuffs in this period was complex, since this network gain many parts of the colonial *sertão* of Brazil.

Several trade routes of all Portuguese America converged to Rio de Janeiro, by sea or land. The goods were sent to Minas Gerais, São Paulo, Rio Grande, and to ports near the city of Rio, such as Estrela[8], Angra dos Reis and Paraty. Rio de Janeiro from the 18th century became an important articulator of trade flows that connected different parts of Brazil, and that before this period would be unimaginable.

Mauro (1975) has observed that was through the hinterland dynamism that the coastal survive, guarding their right proportions, we have no doubt that the interior had its own dynamics. Since the producers linked to the domestic supply of the colony were spread mainly by the captaincy of Minas Gerais, São Paulo and Rio Grande do Sul, were they who largely financed the overseas routes, by purchasing African slaves, Indian fabrics, stuffs from Portugal.

Finally, we saw that mining contributed greatly to the economic prosperity of the city of Rio de Janeiro. Although, the city achieved a central role in the colony and the Portuguese Empire only in 1808, when the Portuguese Court settled in the city. Rio de Janeiro was not just an entrepôt city of regional trade, but also one of the most important node of Portuguese maritime empire.

[8] Estrela was the main terminus of the road from Minas Gerais.

REFERENCES

Abreu, Maurício. *Geografia Histórica do Rio de Janeiro (1502–1700)*. Rio de Janeiro, 2010.
Amado, Janaína. "Região, sertão e nação." *Estudos Históricos* n°15 (jan/jun, 1995): 145–151.
Antonil, André. *Cultura e Opulência do Brasil*. 3° edição. Belo Horizonte: Editora Itatiaia e Editora da USP, 1982 [1711].
Brown, Larissa. *Internal Commerce in a Colonial Economy: Rio de Janeiro and its hinterland, 1790–1822*. University of Virginia, P.H.D, 1986.
Caldeira, Jorge. *O Banqueiro do Sertão*. São Paulo: Mameluco, 2006.
Corrêa, Roberto. "Interações Espaciais." in: Castro, I. E. *et al.* (Orgs.). *Explorações Geográficas*. Bertrand Brasil: Rio de Janeiro, 1997.
Florentino, Manolo. *Em Costas Negras: uma história do tráfico de escravos entre a África e o Rio de Janeiro, séculos XVIII e XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
Fonseca, Cláudia. *Arraiais e Vilas D'El Rei- espaço e poder nas Minas setecentistas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
Fragoso, João Luís, Manolo Florentino. *O Arcaísmo como Projeto*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1993.
Fragoso, João Luis. *Homens de Grossa Aventura- acumulação e hierarquia na praça mercantil do Rio de Janeiro (1790–1830).* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
Furtado, Junia. *Homens de Negócio*. São Paulo: HUCITEC, 2006.
Johnson, Edgar. *The Organization of Space in Developing Countries*. Harvard University Press: Cambridge, 1970.
Lenharo, Alcir. *As Tropas da Moderação: o abastecimento da Corte na formação política do Brasil (1808–1842).* Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1979.
Macleod, Murdo. "Aspectos da Economia Interna da América Espanhola." *História da América Latina* (Leslie Bethell-ed). 1990, vol. 3.
Mauro, Fréderic. "O Ciclo do ouro e o ciclo do café: estudo comparado." in: *Do Brasil à América*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975, 105–128.
Mawe, John. *Viagens ao Interior do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1978 [1812].
Monbeig, Pierre. *O Brasil*. São Paulo: Difel, 1975.
Moraes, Antonio. "O Sertão: um 'outro' geográfico." *Terra Brasilis*, nº 4 e 5 (2002–2003): 11–23.
Pumain, Denise, Therese Saint-Julien. *Analyse Spatiale: les interactions*. Paris: Armand Colin, 2010.
Revista Do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro – "Viagem as Costas da África." Edition 267, 1965.
Rodrigues, André. "Os sertões proibidos da Mantiqueira: desbravamento, ocupação da terra e as observações do governador dom Rodrigo José de Meneses." *Revista Brasileira de História* vol. 23, n°46 (2003).
Straforini, Rafael. *Tramas que Brilham*. Tese de Doutorado em Geografia (PPGG/UFRJ), 2007.
Zemella, Mafalda. *O Abastecimento da Capitania de Minas Gerais no século XVIII*. São Paulo: EDUSP, 1990.

Патрисија Гомес да Силвеира

SERTÃO И ОБАЛА: ПУТ И СТРАНПУТИЦЕ КОЛОНИЈАЛНОГ БРАЗИЛА

Резиме

У овом чланку анализирају се друштвено-економске просторне везе између приобалних делова Бразила и његовог залеђа (*sertão*) током колонијалног периода. Када су крајем XVII века у залеђу откривени племенити метали, односи између ова два простора су интензивирани. Из геополитичких разлога, а посебно због боље контроле над производњом и прометом злата у колонији, главни град Бразила премештен је 1763. године из Салвадора у Рио де Жанеиро. Лука у Рију, такође позната и као „Златна лука", постала је тада главна лука „Португалске Америке". За анализу просторних односа између обале и залеђа користиће се подаци каботаже, где је бележен улазак бродова у луку у Рио де Жанеиру између 1795. и 1831. године. На основу ових података, могу да се идентификују

главне луке укључене у трговини са Рио де Жанеиром и основне намирнице које су се производиле у залеђу ових лука. Слике настале на обали и залеђу обично их приказују као дихотомне просторе, међутим, њихове односи су пре свега комплементарни.

Кључне речи: колонијални Бразил, приобаље, ентеријер, историјска географија.

Уредништво је рад примило 17. XI 2015. и одобрило га за штампу 2. II 2016.

UDC 72(497.111)"1921/1931"

MILICA B. MAĐANOVIĆ
School of Architecture and Planning,
NICAI, the University of Auckland, New Zealand*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

Architectural shaping of Belgrade University Center (1921–1931)

ABSTRACT: The main idea of this article is to discuss one of the most ambitious interwar architectural endeavors in the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenians (since 1929 Kingdom of Yugoslavia) – the construction of Belgrade University Center in the third decade of the 20th century. In order to illustrate the complex nature of the visual manifestation of the University Center architecture, history and contemporary public reception of Belgrade University will be considered. Next, the University Center would be discussed in regard to interwar Belgrade urban planning. Finally, the last part of the paper will focus on four University buildings constructed during the 1920s, on the Racecourse location.
KEY WORDS: Belgrade, Yugoslavia, University Center, urbanism, state architecture.

The University – shrine of scholarship, education and knowledge – represents a significant pillar of a society, an established, often state, institution of power and prestige. Not many universities of the world are as closely connected to the historical courses of a society as has been the University of Belgrade, not only because it has been the only Serbian university for a long time, yet it has been an active constituent of country's political, cultural and national conditions. When financed by the state – and the state institutions – highly demanding patrons, pieces of architecture are expected to befit the importance, power and longevity of these institutions and with its expressive forms persuasively covey their patron's idea of the world. Ambitious and resourceful, Belgrade University has advocated construction of a suitable object ever since its establishment. Even if often mentioned in prolific discussions focused on other subject matters, architecture of University buildings has not been separately studied within the course of Serbian architectural historiography. Aiming to encourage thorough future researches of this particular subject, the main idea of this article is to discuss the architectural shaping of Belgrade University Center in the third decade of the 20th century. First of all, history and contemporary public reception of Belgrade University will be concisely depicted, in order to illustrate the complex nature of the visual manifestation of the University Center architecture.

* mmmadjanovic@gmail.com

Next, the University Center would be discussed in context of interwar Belgrade urban planning. Finally, the last part of the paper will focus on four edifices built during the third decade of the 20th century on the Racecourse location, as part of an attempt to physically construct an academic haven and transform Belgrade into a spiritual, enlightened capital of Yugoslavs.[1]

The period of active efforts to establish the first Serbian university started with the initiative of Stojan Bošković (1833–1908), at that moment Rector of the Higher School, later Minister of Education, who had made a draft proposal of an Act on University in 1893 (Bojović 1986: 69–82; Popov, Vučić 1988). Since this point on, the establishment of Belgrade University would last little over a decade. The process had been significantly slowed down by perilous political circumstances, overshadowing all other daily subjects, including the question of education (Mitrović 1988: 7–208). It was only after the 1903, when the question of Constitution had finally been resolved, that the political focus could be shifted elsewhere. General economic conditions were being considered as the second difficulty. Interestingly enough, though at that moment the local economy actually thrived, a number of political figures have been advocating that Serbia is a poor country of modest incomes (Janković 1988: 51–62). Finally, conservative Serbian society, on the greater part consisting of farmers and merchants with a few intellectuals, has not, at first, recognized the need for changing the present status of Higher School (Anonym 1905: 2–3). However, in the end, the efforts and voices of intelligentsia have prevailed – in the year 1905 the Act on Universities was enacted and the King Peter the First Karađorđević (1844–1921) signed the decree of its coming into force, granting the Belgrade University full autonomy (Bojović 1986: 69–82).

Layered architecture of University buildings has been shaped to befit the significance and solemnity of the state institution it would shelter, conveying its messages and suggesting high position Belgrade University has occupied within the Serbian power hierarchy. In order to grasp political and social contexts of architectural formation of Belgrade University Center, one should firstly be familiar with the contemporary public reception of the institution itself. The University was widely accepted as an important constituent of Serbian society, one which would significantly contribute to the country's consolidation and help future unification and liberation of Serbian population living under the reign of Habsburg Monarchy and the Ottoman Empire. With the idea of establishment of an autonomous Serbian University came the thought of its wider pan Slavic significance as well. Advocating the establishment of Belgrade University, the program of the National party stated that, enabling Serbian students to gain education and undertake academic researchers in their homeland, the prestigious institution would become the highest cultural and scholarly epicenter of Serbianism which would attract not only Serbian but also scholars of other Slavic nations. Andra Nikolić (1853–1918), the Minister of Education, insisted that, enabling academic research, almost nonexistent in the Higher School, a Serbian University would instigate the independence of Serbian scholarship and, in that way, help preparing the ground for absolute independence of Serbia. After the

[1] The Racecourse was a large field located on Belgrade's rim, between Boulevard of King Alexander, Beogradska Street, Street of Queen Maria and the last tram stop. On the initiative of Prince Miloš Obrenović, a great hippophile, since the year 1863 the field has been used as a ground for horse racing, the favorite pastime in Belgrade. Though the name remained the same, the racecourse was relocated in 1906. The ground has been used as the cattle market ever since, probably till the construction of the University Library – the first building of the University Center in Belgrade: Bogunović 2005: 481–486.

May Overthrow and related changes in Serbian internal and foreign policies, whenever the University of Belgrade was mentioned, its national and political roles were accentuated. Member of the Old Radical party, Milić Radovanović (1860–1936) underlined that Belgrade University would expand the thought of the unification of Serbians well beyond country's political borders and that, as an important cultural center, it would be the most powerful tool for expansion of Serbian influences. The first rector of Belgrade University, Sima Lozanić (1847–1935), compared Serbian University with the ones in Germany and Italy and their national role in the preparation for unification German and Italian peoples, stating that the University of Belgrade will play the same role within the Serbian nation (Popov, Vučić 1988: 51–62).

After the First World War University of Belgrade has played a crucial role in betterment of all aspects of devastated Serbian society and, at the same time, has significantly contributed to the construction of Yugoslav national identity (Dimić 1997: 339–371). According to statistics of Paris Peace Conference, Serbia has lost 28% of its population during the war. After the war was over, vast losses of human lives left Serbia in great need for experts in various fields, capable to carry out the rebuilding of the country. Under such grave conditions, the University of Belgrade, at that moment the only one in Serbia, played a crucial role, providing the country with much needed human resources. On the other side, the highest educational institution in the country, actively contributing to the upbringing of Yugoslav youths, Belgrade University represented a significant ideological tool in the construction of homogenous national Yugoslav identity (Janković 1988: 209–240).

Elected the capital of the newly established Kingdom of Serbs, Croats and Slovenians (since 1929 Kingdom of Yugoslavia), after the First World War Belgrade city was being enthusiastically transformed into a suitable administrative, political, economic and socio-cultural center of a much larger state than Serbia used to be (Vuksanović-Macura 2014: 115–127). Though financial potentials of the young kingdom were not corresponding to the ambitious political ideas and ideological tendencies, physical manifestation of a grand University Center would contribute to capitol's status of spiritual and center of knowledge of all Yugoslavs – fact which probably caused vast state investments in University buildings in spite of lack of resources between the World Wars. The building expansion of Belgrade University, simultaneous to severe reductions of the academic staff, book purchases and equipment, could also be explained in relation to an interesting theory. In his article on correlations between architecture, politics and public realm David Milne discusses stabilizing function of the architecture (Milne 1981: 131–146). He argues that architecture, when funded by the state, may be expected to provide an important political service, typically conducted by spectacularly designed buildings and structures which enshrine each civilization's code of "law and order". Suggesting Patron's power, strength and durability, monumental pieces of architecture are employed in order to camouflage deeper contradictions and perils of actual political conditions. Considering political undercurrents within the Kingdom of Yugoslavia as well as the difficult financial condition Belgrade University was struggling with, Milne's observations about stabilizing function of architecture which conveys strength and longevity of the patron-institution could be incorporated in interpretation of architectural shaping of University Center in Belgrade.

The process of architectural shaping of Belgrade University Center is officially dated into the period between the World Wars. However, the idea of forming a piece of architecture

suitable one of the most significant state institutions has been connected to the ever growing needs of the University, and can be traced back to the first decades of the 20th century. Soon after the University of Belgrade had been established, vast numbers of students made it obvious that the old building, Kapetan Mišino zdanje, would not suffice. At first, the solution has been searched in suitable transformations of the old building and the surrounding spaces. French Architect Alban Chambon, the author of the first complete urban plan for Belgrade from 1908, proposed transformation of public space in front of the old University building, reshaped into a French park, framed by public buildings which accentuate the visual effect of the main University edifice (Maksimović 1978: 60–62; Milatović 1980: 221–238). Two years later, discussing the matter of Belgrade's public buildings, Jefta Stefanović, suggested the necessity of providing suitable objects for the University of Belgrade and National library (Stefanović 1910: 4).

The idea to construct a University Center on the location of the Racecourse has for the first time appeared in November of 1913. In their official letter addressed to the President of the Municipality of Belgrade, the University Council stated that, discussing the matter of ever growing numbers of students, they have concluded that one large University building would not represent the adequate solution. Needs of various faculties could be met with the construction of a University Center, containing several objects. However, it would be near to impossible to find enough free space for such an endeavor within the boundaries of the city center. With that thought, the Council proposed the construction of University buildings on the spacious location of Racecourse, next to the Boulevard of King Alexander, one of the most important traffic arteries of Belgrade.[2] The Board of Belgrade Municipality adopted the Council's proposal during their session on December 20th 1913, granting the University part of the Municipality's Racecourse grounds and, during the following 1914, demanded on several occasion site plan of the University buildings.[3]

The situation plan of prewar Belgrade, made in 1921, depicts the layout of the University buildings which were supposed to be erected on the Racecourse plot (Maksimović 1967: 92). The Belgrade Municipality had presented the University of Belgrade with the approximately trapezoid parcel of land. The anonymous architect had placed the three main buildings next to the Boulevard of King Alexander, using their monumental shapes to conceal smaller, probably administrative, buildings of lesser significance, which were supposed to be constructed towards the Ratarska Street. Having in mind strict budget and financial difficulties the University was struggling with, it can be assumed that the smaller, secondary University objects would be of relatively modest forms. In contrast, three edifices facing one of the city's main traffic arteries would be monumental, thoughtfully ornamented architectural pieces, communicating the power, stateliness and significance of Belgrade University. Keeping academic knowledge and scholarly experiences of the world, the University Library, a smaller object, would be erected in the center of the "monumental axis" of the University Center, flanked by two capacious Faculty buildings. However, the prewar idea of moving the Serbian "center of knowledge" away from the city core had its opponents. Discussing the translocation of the University in his article published in 1914, Stanojlo P. Babić severely criticizes it (Babić 1914). Accentuating

[2] State Archives of Serbia, Belgrade University G-200, f IV p 364/913.
[3] State Archives of Serbia, Belgrade University G-200, f II p 217/914.

that the presence of a significant state institution deeply influences city ambiances and demands carefully designed surrounding spaces, Babić warned that monumental architectural ensemble of University edifices would sharply contrast existing, modest residential buildings of that area and extremely raise the housing prices.

On the initiative of Serbian association of engineers and architects, early after the First World War was finished, in the year 1919, the Board of Belgrade Municipality had decided to open an international competition for urban planning of Belgrade, officially announced in August of 1921 (Nedić 1977: 301–309; Vuksanović 2015).[4] After the competition has been closed and the winners announced, in May of 1922, a Committee of fourteen respectable experts was formed in order to create the general urban plan for Belgrade, incorporating some of the participants' ideas (Maksimović 1980: 239–269). By the July of 1923 the urban plan has been prepared and was, finally, officially accepted by the Minister of Construction a full year later. The chief of the Committee, Russian emigrant architect Grigory Pavlovich Kovalyevsky (1888–?), whose individual contributions to overall design were well noticed and awarded a bonus of 20.000 dinars (Anonym 1923a: 5), heavily influenced the layout of urban plan with his conservative taste, shaped by the traditional experiences of Russian Empire. The program of the competition stated that new University buildings and the National library should be erected near the Tašmajdan Park, on the Racecourse location chosen for this purpose before the First World War (Nedić 1977: 308).[5] The University complex represented a monumental, well balanced urban composition which was supposed to be constructed on approximately trapezoid parcel of land. The shorter sides of the lot were supposed to be trimmed with monumental buildings of the Faculties, while smaller University objects would be positioned along the longer ones. The capacious edifice of the Technical Faculty was set as the main, crescendo accent of the axial spatial composition, facing the smaller National library building across the Grobljanska Street.

However, when it finally came to the construction phase during the third decade of the 20th century, few years after the general urban plan for the city of Belgrade has officially been accepted, and the physical architectural manifestation of the University Center determined, the main site plan was neglected. First of all, design and the position of the Technical faculty building were drastically altered, executed in accordance with the prewar idea. The main façade of the building was aligned with the Boulevard of King Alexander and the overall architectural conception was changed. Next, the Archives of Serbia, institution not included into the complex of University buildings, was placed in its center and constructed behind the Library edifice. Finally, one building, primarily omitted from the overall design has been added to the University complex – a dormitory for the students of Belgrade's University, funded by the King Alexander the First.

The University Library is the oldest and one of the most significant buildings of the University Complex (Popović 1926: 206–209; Pavlović 2014: 353–362; Kadijevic 2016: 104) (Fig. 1).

---

[4] The urban planning of Belgrade represented a rather popular topic, a subject of interest to the wider public, regularly reported and discussed in contemporary media: Anonym 1922a: 3; 1922b: 3; 1922c: 3; 1922d: 1–3; 1923a: 5; 1923b: 5; 1923c: 5.

[5] Among other references cite in this article, it is important to mention the prolific lecture titled "The new University Center of interwar Belgrade" by Dr Marina Pavlovic, participant at the conference *From Ottoman City to „Belgrade Waterfront": critical history of visual transformations of Belgrade's public spaces*, Faculty of Philosophy of Belgrade State University, Belgrade 6. July 2015.

Fig. 1. University Library of Belgrade (1921–1926), architects Nikola Nestorović and Dragutin Đorđević

Internationally well-known devastations the city has suffered during the First World War as well as the status of a rising star in European political sky recommended Belgrade, the capital of the newly established Kingdom, for the support of Carnegie Endowment for International Peace (Andrew Carnegie 1835–1919). After the USA declared war on Germany, the Executive Committee of the Carnegie Endowment has decided to pass a new resolution, stating that, after the war was over, as an act of sympathy, funds would be attributed specifically to France, Belgium, Serbia, Russia and some parts of the Ottoman Empire (Akhund 2011: 3–21). The construction of the University Library in Belgrade should be considered as a part of a larger project, a triple operation, almost simultaneously conducted over few years, also involving the cities of Louvain and Reims. The three cities were chosen because, for the public opinion, their countries were bound together by war as well as on their symbolical significance – university library of Louvain was one of the oldest in Europe; Rheims, the crowning city of France, represents French tradition and spirit; Belgrade, a young South Eastern Europe capital bearing a strategic significance (Aukhund 2011: 3–21). With the incentive of Serbian dignitaries living at that time in the USA – famous professor of physics, Mikhail Pupin (1858–1935) and Yugoslav ambassador, Slavko Grujić (1871–1937), the Carnegie Foundation has officially decided to sponsor the construction of the new University Library in Belgrade in February of 1920 (Šuput, Bošnjak 2005: 65–84).

Designs and construction were supervised by the Committee constituted of seven members. Svetozar Pribičević (1875–1936), the Yugoslav Minister of Education and Percival Dodge

(1870–1936), American ambassador in Belgrade were acting as honorary members, while five executive members – Slobodan Jovanović, Rector of Belgrade University (1869–1958); Leo Capser (1893–1975), representative of Carnegie Endowment; University professors, architects Andra Stevanović (1859–1929), Nikola Nestorović (1868–1957) and Dragutin Đorđević (1866–1933) – were in charge of the building process. In the winter of 1920 architects Nikola Nestorović (Fig. 2) and Dragutin Đorđević have submitted expeditiously prepared first Library designs, which would soon after be officially approved by the Endowment (Anonym 1921: 2). The corner stone was laid by the King Alexander Karađorđević the First (1888–1934) on 23rd of June, 1923 (Marković, Filipović 2011: 11). Coordinated with the ones in Louvain and Reims and lavishly organized, the Corner Stone ceremony has been open to public and to the press. Local and international public interest in Carnegie's donations was reflected in the high media coverage of the ceremony – moving pictures of the ceremony were taken by a representative of the New York Fox Film Company, the event was reported in the press by various local newspapers and described in a lengthy article published by the New York Times on 30th of October, 1921. However, enthusiastic initial plans for finishing the construction of the Library during 1922 have been drastically postponed. Though the building had passed technical assessments in 1923, works were being conducted until 1926 when the Library was finally ceremoniously opened on Ss. Ćirilo and Metodije day (Anonym 1926a: 5; 1926b; 1926c: 6).

Fig. 2. Architect Nikola Nestorović (1868–1957)

Due to the lack of funds originally submitted designs for the Library were slightly changed during the construction, reducing the functionality of the object (Nestorović 1973: 342–344). Though altered, the overall T-shaped, symmetrical articulation of floor plans, shaped under the influence of academism, remained similar (Mihajlov 2009). The main communication point of the ground floor is a spacious vestibule which opens up to the main reading hall, flanked by several smaller rooms. Connected with sizeable corridors, offices are placed behind the main façade, while the storage rooms for books are located in the lateral wings of ground and first floors. The design of the first floor, with a separate reading room for professors, mainly reflects the ground floor concept.

Eloquently communicating significance of the state institution housed behind its walls, exterior architectural forms of University Library reflect strict classical conception of the floor plans. The style of the edifice is largely neo-classic and was supposed to match the formal conception of other buildings of the University campus. Impersonal and atypical for the individual aesthetics of architects involved, architectural modeling of the edifice was heavily influenced by the "Carnegie Library Model". Though numerous Carnegie libraries were constructed in very different styles, the overall architectural expression was always simple and formal, with a prominent doorway, a monumental staircase as well as an outside lamppost or lantern as a symbol of enlightenment (Akhund 2011: 3–21). Even if uninventive and canonical, the principal façade represents a harmonious, skillfully designed communicative architectural

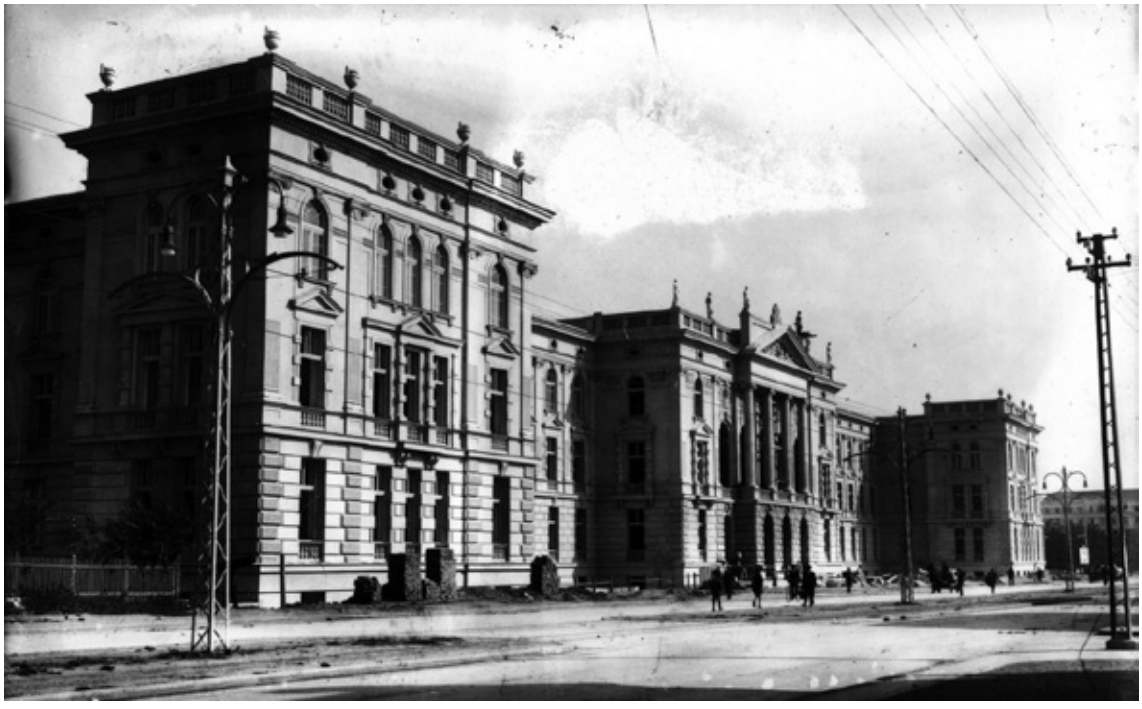


Fig. 3. Technical faculty of Belgrade University (1925–1931), architects Nikola Nestorović and Branko Tanazević

composition. Two long lateral wings, adorned with pairs of colossal Ionic columns, are flanking the elaborate central tract, shaped as a tetrastyle portico, with slender Corinthian columns and highly erected triangular tympanum. Serene, well balanced architectural composition of the University Library, temperately decorated with allegoric sculptures, successfully conveys the significance and enlightened purpose of an important state institution which till the present day continuously contributes to the education, scholarship and culture of Serbian nation.

The construction of Technical Faculty represents the first official deviation of the general urban plan for Belgrade within the University complex (Fig. 3).[6] The object was one of the longest and most expected University buildings – soon after the University was established, vast numbers of students made obvious that Technical faculty would have to be placed in an individual object. The construction process had started during autumn of 1925 and finished building was ceremoniously consecrated six years later, on 31st of October, 1931 (Anonym 1929b: 6; 1931a: 7; 1931b: 5; 1931c: 5). The designs were made by two well respected architects, professors of Belgrade University, Nikola Nestorović and Branko Tanazević (1876–1945) (Pavlović 2014: 375–387).

Designed in accordance with the prewar urban plan, building of Technical Faculty was erected as a freestanding structure, facing the Boulevard of King Alexander (Nestorović 1973:

[6] On history and architecture of Technical Faculty see documentaion in: Archives of Yugoslavia MG KJ 62, f1471-1474; Historical Archives of Belgrade f 4-7, 8-952; f 4-7-52; f 64-47.

358–361). The building consists of basement, ground floor and tree floors – two original ones while the third floor was built after the Second World War. Influenced by consistent application of strict rules of academism, object's designs reflect well balanced symmetry, firm proportions of the interior layout and spatial hierarchy. Floor plans are designed in a pristine, clear manner – four main courtyards are surrounded by the staircases, corridors and various rooms for students and professors. Classrooms and offices are placed along the main street façade, connected with spacious corridors. Compact cubic design is intercepted by the main, administrative block with accentuated central, disproportionately large aula with monumental staircases, reported in the press as unique architectural structure in whole of Belgrade (Anonym 1929a: 2). Classical architectural vocabulary and strict monochromatic coloring create simple, formal interior ambiences, characteristic of Nestorović's designs for public buildings.

Facades of this colossal architectural structure, at that moment the largest one in the country, are shaped without much imagination, under the strict influence of principles of Academism. Reflecting and simultaneously enabling the primary educational purpose of the building, architectural and decorative elements are in the style of neo-classicism, neo-baroque and neo-renaissance. Facing one of the most important city streets, 156 meters long principal, monumental façade is vertically divided into five segments with accentuated central Avant-corps balanced by the two corner risalits. The central risalit is shaped as a monumental portico with heavily rustic ground floor, colossal Ionic columns and high triangular tympanum with sculptural composition "The Construction Techniques", topped by balustrade carrying allegoric sculptures depicting Sculpture, Physics, Architecture, Industry and Painting (Ibrajter-Gazibara 2006: 69–85; Majstorović 2012: 105–115; Sikimić 1965: 21–22). Lateral facades are also divided into five segments but are not as elaborately shaped as the principal one, decorated with modest sculptural programs – solution which would additionally contribute to diminishing of the object's coherency (Kadijević 2005: 355–356).

Glorified by the local press as one of the most monumental and grandest edifices in Belgrade, the building of Technical faculty was heavily criticized by professional public. In his critical article published in 1926, architect Dimitrije M. Leko (1887–1964) draw public's attention to the fact that Nestorović and Tanazević used the building of Technical School in Charlottemburg, Berlin as the source of inspiration, incorporating all of the flaws and omitting the values of the Charlottenburg's design (Leko 1926: 65–66). However, even if the Technical faculty was indubitably shaped under the influence of the Charlottemburg's object and possesses several design flaws, object's strict monumental shapes have not significantly differed from other contemporary public buildings, and till the present day represent one of the most imposing edifices of Belgrade University.

Since its establishment in1898, one of the most urgent questions concerning the functioning of institution of national importance which collects and keeps Serbian historic sources has been the acquirement of suitable building for housing of State Archives of Serbia (Vujović 2003: 300–301).[7] One year would pass after the general urban plan for Belgrade has officially been authorized when, in 1925, Nikolai Petrovich Krasnov (1864–1939) (Fig. 4), Russian emigrant

[7] On history and architecture of State Archives of Serbia see documentaion in: Archives of Yugoslavia, collection of plans 449; Historical Archives of Belgrade: 2770 KJ 10.

Fig. 4. Architect Nikolai Petrovich Krasnov (1864–1939)

academician of architecture employed at the Ministry of Construction, has been instructed to design the State Archives building (Nestorović 1973: 350; Škalamera 1983: 109–129; Kadijević 1997: 221–255). Even if initially not included into the University complex, the object would be erected at its center. Maybe the problematic decision to purposely neglect the urban plan has been the result of an attitude that the institution committed to the preservation of memory and knowledge of Serbian history would not be inconsistent with Belgrade's "center of scholarship", dedicated to education and upbringing of country's future intelligentsia. However invading and in violation of urban planning, the decision was final (Maksimović 1980: 257–258).

Executing the instructions of his superiors, Nikolai Petrovich has, in his capable manner, expeditiously finished the first designs for the building – carefully painted aquarelles with filigree details – during the spring of 1925.[8] The base of the State Archives building, consisting of basement, ground floor and first floor, is T-shaped. Facing the Carnegie Street, the main part of the object contains spacious reading halls, offices, administrative and conference rooms. Depots for the archival sources are located in the longitudinal ell, projecting into the backyard area. Strict, conservative articulation of the interior spaces dictates the symmetric composition of rooms lining the spacious corridors.

Collecting and keeping relevant historical sources, the institution of State Archives represents country's legitimacy, stability and longevity. Nikolai Petrovich masterfully transpositioned institution's character into the architectural sentence of monolithic, hieratically organized elements (Fig. 5). Fort-like character of one of the most important state treasuries is persuasively stated with monumental central risalit shaped in the manner of tetrastyle portico with colossal segmented Doric columns, carrying the triglyph frieze and sculptures of Aristotle and Plato (Majstorović 2012: 105–115; Sikimić 1965: 60). Heavy wooden doors with iron rivets, resembling the vault gates, enhance the imposing, stronghold-like character of the building. Heraldic symbols play an important role in semiotic configuration of the principal façade (Popović 1997: 103–105). Two-headed eagle with shield upon its chest and proudly spread wings is placed above the entrance doors, while massive, strongly shaped sculptures of lions carrying shields with carved coats-of-arms flank the entrance staircase. Evoking Ledoux's monolithic barriers with solemn neo-classical morphology and characteristic constructive firmness of the edifice, Krasnov's adroit mannerist interpretations of traditional principles of academism mark the building of State Archives as a genuine master-piece of the 20th century historicist architecture.

The majority of students of Belgrade University were living under poor conditions during the interwar period – altered, this situation could grant greater public support and enhance the popularity of the students' benefactor. Though a students' residence hall was not initially included in the University complex, such an object was highly needed. Furthermore, placing under the

[8] Archives of Yugoslavia, collection of plans 449; Historical Archives of Belgrade: 2770 KJ 10.

Fig. 5. State archives of Serbia (1925–1928), architect Nikolai Petrovich Krasnov

same roof young people from different parts of the Yugoslav Kingdom, a collective hall of residence could represent a significant tool in the creation of homogenous Yugoslav national identity. On the other hand, interpreted as one of the significant contributions of the ruling Karađorđević family, a gift to the Serbian people granted by King Peter the First, the establishment of the Serbian University was used in dynastic propaganda (Janković 1988: 209–240). Acting as the traditional patron of the University of Belgrade, on the St Sava Celebration in 1925, King Alexander the First made promise to the students of Belgrade University that he will provide them with a suitable hall of residence (Anonym 1926c: 1). The King's promise was rapidly effectuated (Toševa 1994: 302–307; Đurđević 2002–2003: 171–181). With the assistance of his colleagues, Victor Loukomski (1884–1947) and Boz. Miladinović, Russian emigrant Grigory Kovalyevsky, the architect in charge of the urban planning of Belgrade, expeditiously made the designs for the students' dormitory, approved by the Construction Department of Belgrade municipality on 22nd of April, 1926.[9] The construction started soon after and King Alexander the First laid the corner stone on 9th of May, 1926 (Anonym 1926b: 5; 1926c: 1). Two years later, in 1928, Student Resident Hall of King Alexander the First was officially ceremoniously opened (Anonym 1928a: 5; 1928b: 3).

The site plan signed by Kovalyevsky shows the placement of the student dormitory in the line of the main axis of the National library building, as the finishing accent of the recently altered architectural composition of Belgrade's "center of knowledge".[10] The base of the object, consisting of basement, ground floor and three upper floors, is trapezoid with spacious central courtyard. The interior layout is, with smaller alterations, repeated from the basement to the third floor – capacious corridors are placed in the center of the building, lined on the both side

[9] Historical Archives of Belgrade f 5-54-1626.
[10] Historical Archives of Belgrade IAB f 5-54-1626.

Fig. 6. Students' Dormitory of King Alexander the First (1926–1928), architect Grigory Pavlovich Kovalyevsky

with numerous rooms. Basement of the object was reserved for the capacious dining room of 330m^2, kitchen, heating department, eight rooms for students and a lavatory with fourteen showers. The ground floor was shaped monumentally, with lavishly decorated vestibule, several offices, the Director's apartment, one waiting and one conference room and fifty rooms for students. Adding to total of 249 students' rooms, 62 decent sized rooms of 12m^2 each were placed along the corridors of first, second and third floor. As is the case with other University buildings, symmetrically shaped interior spaces of the Student Residence Hall building are methodically articulated under the strict influence of academism.

Monumentally shaped facades of the edifice, eclectic synthesis of neo-baroque, neo-classical and Russian Empire styles, are divided into three differently decorated horizontal levels – consisting of basement and ground floor, the first one is modeled in imitation of ashlar; the second horizontal zone, covering the first and the second floor, is adorned with colossal Ionic pilasters; finally, above the second cornice, rises the third level fenestrated with small rectangular windows (Fig. 6). Opening the dining room to the gardens and the view of the University Center, principal façade of the building faces the city's periphery (Djurdjević, Kadijević 2001:

142). The focal point of the main front is a shallow risalit, in accordance with the rest of the exterior architecture, divided into three levels. The lowest level is shaped in the manner of three-arched closed portico, topped by a spacious terrace with colossal Ionic pilasters. Decorative composition of the Avant-corps if accentuated by a large arched opening with an archivolt, a recognizable element of the Russian Empire style. In contrast to other buildings of the University complex, though monumental and shaped under the influence of academism, the Student Residence Hall is of lighter, less imposing character. Though part of a significant complex of state buildings intertwined with numerous symbolical, social and political layers, the students' dormitory is, first of all, a residential object. Respecting the object's primary purpose, the architects created a suitable piece of architecture – monumental yet serene and, above all, functional.

CONCLUSION

Architectural shaping of Belgrade University Center represents one of the most ambitious interwar architectural endeavors in the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenians. Eloquently conveying the state's order, a civilization's creed, its ruling institutions and classes, monumental buildings erected during an enthusiastic attempt to construct academic haven, a center of scholarship and knowledge, on the Racecourse location in the 1920s, represent complex architectural structures, an interesting subject matter of intertwined meanings worthy of scholars' attention and researches. Imposing, monumental forms of University Library, Technical faculty, State archives of Serbia and Students Residence Hall till the present day mark the ambiances of Belgrade's city core. Mostly discussed within researches primarily focused on other subject matters, Serbian University architecture should be thoroughly studied within architectural historiography. In order to thoroughly study numerous aspects of layered University architecture future researchers should not disregard its social and historical contexts, discussing its urban, political, and cultural aspects. The complex character of this neglected architectural type which supports state educational politics, would, without a doubt, produce prolific research outcomes of far-reaching significance for Serbian historiography.

BIBLIOGRAPHY

Аноним. „Против Универзитета.“ *Политика* (Anonym. “Against the University.” *Politika*) 22. 1. 1905: 2–3.

Аноним. „Карнегијев дар: полагање темеља Универзитетске библиотеке.“ *Политика* (Anonym. “Carnegie's gift: laying the grounds of University Library.” *Politika*) 24. 6. 1921: 2.

Аноним. „Генерални План Београда.“ *Време* (Anonym. “General urban plan for Belgrade.” *Vreme*) 3. 7. 1922: 3.

Аноним. „Будући Београд.“ *Време* (Anonym. “Future Belgrade.” *Vreme*) 10. 3. 1922: 3.

Аноним. „Будући Београд.“ *Време* (Anonym. “Future Belgrade.” *Vreme*) 7. 5. 1922: 3.

Аноним. „Нови Београд.“ *Политика* (Anonym. “The new Belgrade.” *Politika*) 7. 5. 1922: 1–3.

Аноним. „Примљен је генерални план Београда.“ *Време* (Anonym. “General urban plan for Belgrade adopted.” *Vreme*) 11. 8. 1923: 5.

Аноним. „Подела града.“ *Време* (Anonym. “The division of the city.” *Vreme*) 14. 8. 1923: 5.

Аноним. „Мрежа саобраћајница.“ *Време* (Anonym. “The traffic network.” *Vreme*) 15. 8. 1923: 5.

Аноним. „Како ће изгледати Универзитетска библиотека у Београду.“ *Време* (Anonym. “How will the University Library of Belgrade look like.” *Vreme*) 29. 1. 1926: 6.

Аноним. „Освећење темеља Студентског Дома, задужбине Краља Александра.“ *Време* (Anonym. “Consecration of the foundations of Student Residence Hall, the endowment of King Alexander.” *Politika*) 9. 5. 1926: 5.

Аноним. „Краљ полаже камен темељац Студентског Дома.“ *Време* (Anonym. “King lays the Corner Stone of the Student Residence Hall.” *Vreme*) 10. 5. 1926: 1.

Аноним. „Добротом Американца А. Карнеги, Универзитетска библиотека се сутра свечано отвара.“ *Време* (Anonym. “Thanks to the courtesy of A. Carnegie, the University Library is ceremoniously opening tomorrow.” *Vreme*) 23. 5. 1926: 5.

Аноним. „Јуче је свечано отворена Универзитетска Библиотека у Београду.“ *Време* (Anonym. “University Library in Belgrade was ceremoniously opened yesterday.” *Vreme*) 25. 5. 1926: 5.

Аноним. „Студентски дом у изградњи.“ *Време* (Anonym. “Student Residence Hall under constructiom.” *Vreme*) 27. 10. 1926: 6.

Аноним. „Крајем овог месеца студенти ће ући у свој дом.“ *Правда* (Anonym. “By the end of the current month students will enter their home.” *Pravda*) 3. 3. 1928: 5.

Аноним. „Пред отварањем Студентског Дома.“ *Правда* (Anonym. “Prior to the opening of the Student Residence Hall.” *Pravda*) 26. 3. 1928: 3.

Аноним. „Довршење зграде Техничког факултета у Београду.“ *Време* (Anonym. “Finishing of Technical faculty building in Belgrade.” *Vreme*) 6. 1. 1929: 2.

Аноним. „Довршење зграде Техничког факултета у Београду.“ *Правда* (Anonym. “Completion of Technical faculty building in Belgrade.” *Pravda*) 6. 1. 1929: 6.

Аноним. „Технички факултет сели се идућег месеца у нову зграду, највећу у нашој земљи.“ *Време* (Anonym. “Technical faculty is moving next month to the new building, the largest in our country.” *Vreme*) 19. 8. 1931: 7.

Аноним. „Свечано освећење нове зграде Техничког факултета.“ *Правда* (Anonym. “Ceremonious consecration of the new building of Technical Faculty.” *Pravda*) 19. 10. 1931: 5.

Аноним. „Освећење нове зграде Техничког факултета.“ *Време* (Anonym. “Consecration of the new building of Technical Faculty.” *Vreme*) 19. 10. 1931: 5.

Akhund, Nadine. “The work of the Carnegie Endowment in the Balkans after World War One: the University Library of Belgrade, 1919–1926.” *Infoteka* 12 (August 2011): 3–21.

Babić, Stanojlo. „O izmeštanju Univerziteta.“ *Urbanizam Beograda* (Babić, Stanojlo. “On translocation of the University.” *Urbanizam Beograda*) 66–67 (1982): 66–69.

Bogunović, Slobodan-Giša. *Arhitektonska enciklopedija Beograda XIX i XX veka*. Beograd: Beogradska knjiga (Bogunović, Slobodan-Giša. *Architectural Encyclopaedia of Belgrade XIX and XX centuries (I).* Belgrade: Beogradska knjiga), 2005.

Бојовић, Снежана. „Реформе Лицеја и Велике школе и оснивање Универзитета у Србији.“ *Историјски гласник* (Bojović, Snežana. “Reforms of Lyceum and Higher School and establishment of the University in Serbia.” *Istorijski glasnik*) 1 (1986): 69–82.

Вујовић, Бранко. *Београд у прошлости и садашњости*. Београд: Драганић (Vujović, Branko. *Belgrade in past and present*. Belgrade: Draganić), 2003.

Вуксановић-Мацура, Злата. „Singidunum Novissima: ново читање познатог конкурсног рада.“ *Наслеђе* (Vuksanović-Macura, Zlata. “Singidunum Novissima: a new reading of a known design competition entry.” *Nasleđe*) 15 (2014): 115–127.

Вуксановић-Мацура, Злата. *Сан о граду: међународни конкурс за урбанистичко уређење Београда 1921–1922*. Београд: Orion art (Vuksanović-Macura, Zlata. *Dreaming about the city: the international competition for urban planning of Belgrade 1921–1922*. Belgrade: Orion art), 2015.

Гордић, Гордана, Вера Павловић-Лончарски. *Руски архитекти у Београду*. Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда; Скупштина града Београда (Gordić, Gordana, Vera Pavlović-Lončarski. *Russian emigrants in Belgrade*. Belgrade: ZZZSKGB; Skupština grada Beograda), 2001.

Димић, Љубодраг. *Културна политика краљевине Југославије 1918–1941: III*. Београд: Стубови културе (Dimić, Ljubodrag. *Cultural politic in the Kingdom of Yugoslavia 1918–1941: III*. Belgrade: Stubovi kulture), 1997.

Djurdjević, Marina, Aleksandar Kadijević. “Russian Emigrant Architects in Yugoslavia (1918–1941).” *Centropa* 2 (2001): 131–148.

Ђурђевић, Марина. „Урбанистичко-архитектонска делатност Ђорђа Павловича Коваљевског у Србији.“ *ГГБ* (Đurđević, Marina. “Grigory Pavlovich Kovalyevsky’s activity as an urban planner and architect in Serbia.” *GGB*) 49–50 (2002–2003): 169–181.

Ибрајтер-Газибара, Бојана. „Архитектура зграде Техничког факултета у Београду.“ *Наслеђе* (Ibrajter-Gazibara, Bojana. “Architecture of the building of Technical faculty in Belgrade.” *Heritage*) 15 (2012): 69–85.

Јанковић, Драгослав. „Претварање Велике школе у Универзитет 1905. године.“ у: Попов, Чедомир, Новица Вучић (ур.). *Универзитет у Београду 1838–1988*. Београд: Универзитет у Београду; Савремена администрација (Janković, Dragoslav. “Transformation of Higher school into the University in the year 1905.” in: Popov, Čedomir, Novica Vučić (ed.). *The University of Belgrade 1838–1988*. Belgrade: The University of Belgrade; Savremena administracija), 1988.

Кадијевић, Александар. „Рад Николаја Краснова у Министарству Грађевина Краљевине СХС/Југославије у Београду од 1922. до 1939. године.“ *ГГБ* (Kadijević, Aleksandar. “Work of Nikolai Krasnov in Ministry of Civil Engineering of the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes/Yugoslavia in Belgrade from 1922 to 1939.” *GGB*) 44 (1997): 221–255.

Кадијевић, Александар. *Естетика архитектуре академизма (XIX–XX век)*. Београд: Грађевинска књига (Kadijević, Alexander. *Aesthetics of architectural Academism (19th and 20th Century)*. Belgrade: Građevinska knjiga), 2005.

Kadijević, Aleksandar. „Srpska arhitektura u 1926. godini – između kontinuiteta i promene.” *Zbornik seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog Fakulteta Univerziteta u Beogradu* 12 (2016): 99–120.

Леко, Димитрије. „Нове зграде Техничког факултета београдског Универзитета.“ *Технички лист* (Leko, Dimitrije. „Nove zgrade Tehničkog fakulteta beogradskog Univerziteta.“ *Tehnički list*) 5 (10. 3. 1926): 65–66.

Мајсторовић, Мина. „Најчешћи антички мотив у архитектонској пластици Београда.“ *Наслеђе* (Majstorović, Mina. “Most frequent antiquity motif in the architectural plastics of Belgrade.” *Nasleđe*) 13 (2012): 105–115.

Мађановић, Милица. „Прилог проучавању београдског опуса Николаја Петровича Краснова (1922–1939).“ *Наслеђе* (Mađanović, Milica. “A contribution to the study of Nikolai Petrovich Krasnov’s Belgrade work (1922–1939).” *Nasleđe*) 16 (2015): 75–89.

Максимовић, Бранко. „Естетичка схватања композиције градских центара Београда почетком 20. века.“ *ГГБ* (Maksimović, Branko. “Conception esthetiques de la composition de centres urbains au debut du XXe siecle.” *GGB*) 14 (1967): 81–98.

Максимовић, Бранко. *Идејни развој српског урбанизма: период реконструкције градова до 1914*. Београд: САНУ (Maksimović, Branko. *Ideological development of Serbian urbanism: period of cities’ reconstruction till 1914*. Belgrade: SANU), 1978.

Максимовић, Бранко. „Вредности генералног плана Београда од 1923. године и његово поништавање.“ *ГГБ* (Maksimović, Branko. “Die werte des generalplans von Beograd aus dem jahre 1923 und deren missachtung.” *GGB*) 27, 1980: 239–269.

Марковић, Никола, Даница Филиповић (ур.). *Изградња Универзитетске библиотеке у Београду: 1919–1925: Дневници Уроша Џонића*. Београд: Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“ (Marković, Nikola, Dragana Filipović (ed.). *The counstruction of the University Library in Belgrade: 1919–1925: Uroš Džonić’s diaries*. Belgrade: the University Library “Svetozar Marković”), 2011.

Марковић, Радосав. *Универзитетска библиотека у Београду (1921–1945)*. Београд: Завод за издавање уџбеника СРС (Marković, Radosav. *The University Library in Belgrade (1921–1945)*. Belgrade: ZZIUSRS), 1968.

Милатовић, Милка. „Албан Шамбон: генерални урбанистички план Београда.“ *ГГБ* (Milatović, Milka. “Alban Chambon: plan d’embellissement de la ville de Belgrade.” *GGB*) 27 (1980): 221–238.

Митровић, Андреј (ур.). *Историја српског народа. Шеста књига: први том*. Београд: Српска књижевна задруга, 1983.

Михајлов, Саша. *Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“*, Београд: ЗЗЗСКГБ (Mihajlov, *Saša. Svetozar Marković University Library*, Belgrade: ZZZSKGB), 2010.

Недић, Светлана. „Генерални урбанистички план Београда из 1923. године.“ *ГГБ* (Nedić, Svetlana. “Plan general d’urbanisme de 1923 de la ville de Belgrade.” *GGB*) 24 (1977): 301–310.

Несторовић, Богдан. „Постакадемизам у архитектури Београда (1919–1941).“ *ГГБ* (Nestorović, Bogdan. “Le postacademisme dans l’architecture de Belgrade de 1919 a 1941.” *GGB*) 22 (1973): 339–381.

Павловић, Марина. *Живот и дело архитекте Николе Несторовића (1868–1957)*: Докторска дисертација. Београд: Филозофски факултет, Универзитет у Београду (Pavlović, Marina. *Life and work of architect Nikola Nestorović (1868–1957)*. Doctoral thesis. Belgrade: Faculty of Philosophy, the University of Belgrade), 2014.

Поповић, Марко. *Хералдички симболи на београдским јавним зградама*. Београд: БМГ (Popović, Marko. *Heraldic symbols of Belgrade's public buildings*. Belgrade: BMG), 1997.

Поповић, Павле. „Универзитетска библиотека." *Српски књижевни гласник* (Popović, Pavle. "The University Library." *Srpski književni glasnik*) 18 (1926): 206–209.

Sikimić, Đurđica. *Fasadna skulptura u Beogradu*. Beograd: ZZZSKGB (Sikimić, Đurđica. *Façade sculpture in Belgrade*. Beograd: ZZZSKGB), 1965.

Стефановић, Јефта. „Улепшавање Београда." *Српски Технички Лист* (Stefanović, Jefta. „Ulepšavanje Beograda." *Srpski Tehnički List*) 21–22 (1910): 4.

Тошева, Снежана. „Капитална дела руских архитеката у Београду." у: Сибиновић, Миодраг (ур.). *Руска емиграција у српској култури XX века (II)*. Београд: Филолошки факултет, Катедра за славистику и Центар за научни рад (Toševa, Snežana. "Capital works of Russian architects in Belgrade." Sibinović, Miodrag (ed.). *Russian emigration in Serbian culture of the XX century (II)*. Belgrade: Faculty of Philosophy), 1994, 302–307.

Шкаламера, Жељко. „Архитекта Никола Краснов (Москва 1864 – Београд 1939)." *Свеске ДИУС* (Škalamera, Željko. "Architect Nikola Krasnov (Moscow 1864 – Belgrade 1939." *Sveske DIUS*) 14 (1983): 109–129.

Шупут, Марица, Татјана Бошњак (ур.). *Добротвори Београдском Универзитету*. Београд: САНУ; НМ (Šuput, Marica, Tatjana Bošnjak (ed.). *Benefactors to the University of Belgrade*. Belgrade: SANU; NM), 2005.

Милица Б. Мађановић

АРХИТЕКТОНСКО ФОРМИРАЊЕ БЕОГРАДСКОГ УНИВЕРЗИТЕТСКОГ ЦЕНТРА (1921–1931)

Резиме

Архитектонско формирање Београдског универзитетског центра један је од најамбициознијих међуратних подухвата у Краљевини СХС/Југославији. Елоквентно преносећи државни поредак, ставове цивилизације, њених институција и владајуће класе, монументалне грађевине подигнуте током ентузијастичног покушаја конструкције академског уточишта, центра науке и знања, на локацији Тркалишта током 1920-их, представљају комплексне архитектонске структуре, тему достојну пажње стручне јавности. Често помињана у истраживањима примарно усмереним ка другим темама, архитектура универзитетских зграда није засебно изучавана у токовима српске архитектонске историографије. Са циљем да се подстакну будућа подробнија истраживања поменуте проблематике, овај рад говори о архитектонском формирању београдског Универзитетског центра током треће деценије XX века. Како би се илустровала комплексна природа визуелне манифестације архитектуре Универзитетског центра, најпре су концизно представљени историјат и савремена рецепција Београдског универзитета. Други део рада посвећен је питању Универзитетског центра у односу на токове урбанистичког промишљања и формирања Београда. Коначно, у фокусу последњег сегмента постављене су четири грађевине подигнуте двадесетих година XX века на Тркалишту – Универзитетска библиотека, Технички факултет, Државна архива и Студентски дом – чије импозантне, репрезентативне форме до данашњих дана доминирају потезом Булевара краља Александра од Београдске улице до парка Ћирила и Методија.

Кључне речи: Универзитет у Београду, Универзитетски центар у Београду, архитектура академизма, међуратни период, Универзитетска библиотека, Технички факултет, Државни архив Србије, Студентски дом краља Александра Првог.

Уредништво је рад примило 16. IX 2015. и одобрило га за штампу 2. II 2016.

UDC 72(497.11 Obrenovac)
72.071.1:929 Korunović M.

МИЛЕНА Р. НЕДЕЉКОВИЋ
Независни истраживач, Обреновац, Србија*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

Соколски дом – Дом палих хероја у Обреновцу

САЖЕТАК: Соколски дом у Обреновцу драгоцено је сведочанство културних тежњи становништва Палежа током тридесетих година прошлог века. Он је меморијални споменик грађана Обреновца али и објекат спортско-рекреативне и културне намене. Као остварење знаменитог српског архитекте Момира Коруновића (1883–1969) носи препознатљива обележја његове соколске архитектуре – романтичарски динамизам и знатно силуетно дејство у панорами града.
КЉУЧНЕ РЕЧИ: архитектура, соколски дом, Палеж, Момир Коруновић, култура, Обреновац.

Да је данашњи Палеж био место значајних културних дешавања у првим деценијама прошлог века сведоче записи које је сакупио и сачувао Корнелије Станковић (Малетић 1963: 106).[1] Између два светска рата она су претежно приређивана у Соколском дому у Обреновцу,[2] остварењу знаменитог архитекте Момира Коруновића, утемељивача националног стила (Кадијевић 1996: 41–104). Такозвано „златно доба“ у његовом архитектонском опусу почиње са бројним пројектима из времена када је постављен на место архитекте треће класе 1. јула 1918. године у Министарству грађевина. Наредне године изабран је и за члана Грађевинског одбора Београдске општине. У Министарству грађевина унапређен је још два пута, прво у архитекту друге класе а потом у вишег архитекту

* milena.r.nedeljkovic@gmail.com

[1] Након вишевековног турског ропства, Аустроугари су на просторима Палежа оставили велик траг. Они се нису задуго настанили и већ 1878. године долазе Немци, Мађари и Јевреји. Стари Палеж, који се налазио између Тамнаве и Колубаре, у том периоду добио је име Цвајбрикен. До 1815. године ово место насељавају Турци, а онда су 1815. године устаници Милоша Обреновића трајно протерали Турке и стари Палеж спалили до темеља. Преостали Палежани преселили су се на леву обалу Тамнаве, од Вашаришта према Главној улици, носећи са собом сенке некадашњег времена (Обрадовић 2002: 15).

[2] Бурне године које су наступиле 1848. однеле су многе животе Палежана који су као добровољци ишли да помогну „браћи Србима“. Будући да је Палеж у целости подржавао политику Милоша Обреновића, одлуком на Светоандрејској скупштини да се кнез Милош опет врати на престо, српски Палеж 1859. године дао је своје историјско име за ново династичко (Малетић 1963: 106).

друге класе (Кадијевић 1996: 41–72). Бројни радови у периоду „златног доба“ Коруновићу су донели и бројна унапређења, награде и пројекте. У оквиру Удружења југословенских инжењера и архитеката одржао је предавање о уређењу села. Профана градитељска остварења сместила су га у врх утицајних и водећих људи у свету архитектуре, па је изабран као члан Државне комисије за оправку и уређење два здања краљевског двора. Осим што се посебно истакао у улепшавању двора, Коруновић је изабран за надзорног архитекту и на тој функцији био све до 1930. године (Кадијевић 1996: 41–72). Лучна зграда[3] и помоћне просторије унутар дворске управе обезбедили су му да постане инспектор Министарства грађевина 1920. године. Те исте године добио је и висока признања за војне заслуге у Првом светском рату, Албанску споменицу, Орден белог орла, Орден југословенске круне и многе друге. Следеће године, Коруновић је у својству инспектора Министарства грађевина службено путовао у Швајцарску, Немачку и Чехословачку како би разгледао, простудирао и схватио систем и стил зграда пошти у тим земљама (Кадијевић 1996: 43). На његово дело посебно је утицао други боравак у Прагу 1921. године, када је имао прилике да се упозна са духом и стилом бројних споменичких здања у Чехословачкој.

Током 1862. године основано је Прашко теловежбено друштво а оснивачи су били Мирослав Тирш и Јиндрих Фигнер. Две године касније, 1864, на предлог Емануела Тонера, друштво је додало име „СОКОЛ“. Исте године је у Прагу основано девет соколских друштава (Цветковић 2007: 9). Популарност соколског покрета међу словенским народима допринела је јачању панславизма и жеље за независношћу од германизоване културе Аустроугарске, као и за уједињењем (Путник 2014: 1). Задатак соколства је био да своје чланове васпитава телесно, духовно и национално, поштујући моралне, етичке и демократске принципе које је установио Мирослав Тирш (Обрадовић 2002: 60). У нади и жељи да окупи цео народ, соколство је наступило са либералним паролама Француске револуције (Слобода–Братство–Једнакост; Liberté–Fraternité–Egalité), а окупљало је чланство без обзира на веру, сталеж и националност (Урошевић 2012: 23). Изучавање соколства као покрета истовремено је изучавање здања која су се нашла на територији Чешке али и на нашим просторима. То су пре свега били соколски домови и соколане а међу њима и соколска слетишта, тј. стадиони. Соколски домови су били мултифункционални објекти, истовремено и спортски и културни. Они нису били само средиште вежбања већ и националног образовања. У државама Југославије, Хрватске, Србије, Словеније, основана су соколска друштва, али су замењена називом Соколи Краљевине Југославије 1929. године (Жутић 1991: 5–80).

Први домови су се појавили на нашој територији у другој половини XIX и почетком XX века, али је највише домова подигнуто у међуратном периоду (Путник 2014: 1–2). Поред Прага, који је зачетник соколског покрета, зачетак соколства, гимнастичког и организованог телесног вежбања, у Србији се први пут појављује у Београду 1857.

[3] Лучна зграда се налази између Старог и Новог двора. Основа је конципирана рационално тако да је простор подељен низом засебних одељења и ходника, што се посебно уочава у бочним полукружним крилима зграде. У средиште највишег блока Коруновић је уградио простране свечане сале правоугаоног облика (Кадијевић 1996: 43).

године. Већ тада је сликар Стеван Тодоровић отворио своју сликарску школу и одмах од својих ученика образовао „Прву српску дружину за гимнастику и борење“. У почетку се вежбало скромно и на отвореном простору, на пољанама у близини Саборне цркве. Затим се соколство проширило и ван Београда, у друге градове широм Србије (Цветковић 2007: 25). Соколске домове су пројектовали многи српски архитекти међу којима и Драгиша Брашован и Момир Коруновић (Кадијевић 1996). Већ 1910. године у Ваљеву се оснива Соколско друштво „Душан Силни“ које је тада имало 28 чланова, 50 нараштајаца, 12 чланица и 8 предњака. Касније је назив промењен у Друштво „СОКО“ (Цветковић 2007: 33). Петог децембра 1929. године донет је закон о оснивању витешке заједнице Соко Краљевине Југославије. Соко постаје најснажнија друштвена организација у области физичке културе. Програм наставе се одржавао искључиво по правилима и организацији соколског вежбања. Овакав систем вежби трајао је све до Другог светског рата. На чело Сокола Краљевине Југославије за старешину изабран је престолонаследник Петар II Карађорђевић. Водећа мисао соколске организације била је: „Једна држава, један народ и једно соколство“ (Урошевић 2012: 60). Већ 28. јуна 1919. године на Соколском Видовданском сабору дошло је до уједињења соколства. Тако се и соколска друштва укључују у обнову спортског живота. Жеља за интеграцијом довела је до формирања савеза. Тако је формиран Соколски савез Краљевине, Срба, Хрвата и Словенаца. У престоници је формирана Жупа Београд коју су сачињавали градови: Београд, Вршац, Земун, Обреновац, Панчево, Рума, Смедерево, Смедеревска Паланка, Стара Пазова и Сремски Карловци. Убрзо, 1931. године, обновљено је и Обреновачко соколско друштво на чијем челу се налазио лекар Риста Пурић. Те исте године краљ Александар I Карађорђевић донео је одреднице којима се Соколско друштво мора водити.[4] Међу бројним градовима широм Србије где су се веома брзо градили соколски домови, у Обреновцу се, поред бројних објеката из XIX века, нашао и Дом палих хероја.

У фебруару 1927. године на јавним местима у вароши осванув је плакат у коме се грађани и грађанке позивају да сходно могућностима „у новцу и материјалу“ дају допринос за изградњу Дома палих хероја (сл. 1).

ГРАЂАНИ И ГРАЂАНКЕ,
Браћо Посавци,
ДОМ ПАЛИХ ХЕРОЈА

Сл. 1. Плакат који сведочи о изградњи Дома палих хероја (припада завичајној колекцији библиотеке „Влада Аксентијевић“)

[4] Краљ Александар указом из 1931. забрањује да клубови носе назив „соко“, осим ако нису искључиво гимнастичка друштва. Свом сину Петру II предао је покровитељство над соколским друштвима. Тада је установљено да се започне изградња соколских домова, популарно названих „соколане“, на свим отвореним теренима широм Србије. У исто време клубови са именом „соко“ мењају имена у зависности од одлука Скупштине (Урошевић 2012: 70).

У њему је писало:

Грађани и грађанке,
Браћо посавци,

Годинама се лила крв, годинама су падала наша браћа и сестре, синови и родитељи, годинама смо губили крв наше крви и кост наше кости. Па још и данас те су кости расејане по читавој кугли земаљској. На многим местима њих глођу изгладнели курјаци у хладне зимске дане или се кроз испијене очи играју мале рибице по морским дубинама. И ма колико да је њихова смрт била херојска, она је за нас велики бол који носимо у нашој души. И ако их жалимо, и ако их оплакујемо ми се ипак дивимо свима тим знаним и незнаним херојима.

То је данас, а шта ће бити сутра када и нас нестане када са нашом душом нестане и тих успомена? Да ли све то неће пасти у заборав? Да ли и многи подигнути камени споменици не буду ђубриште несависних и бездушних људи или место где расту трње и коров, као што има много жалосних примера?

Зато ми морамо подићи један виднији споменик свима знаним и незнаним јунацима. То мора бити споменик трајне вредности. А трајне вредности имаће само онда, ако он буде не само спомен палим херојима, но ако буде средство и подстрек за стварање нових хероја на национално – економско – културном пољу. Наш споменик биће: ДОМ ПАЛИХ ХЕРОЈА.

Тај наш дом треба да буде величанствена и монументална зграда у којој ће се школовати и подизати наш подмладак, јер ће у њој бити смештене и професионалне школе: занатско – трговачка, женска радничка, па и гимназија, у којима се школују деца из целе околине, па и деца оних, којих нема међу нама. У томе дому биће смештене и канцеларије свих хуманих, културних и економских Друштава и Установа.

Ето, тај наш Дом мора бити наша Општа кућа, која ће бити понос не само Обреновцу но и целе Посавине.

У ДОМУ ПАЛИХ ХЕРОЈА биће једно специјално одељење за спомен плочу, за слике и бисте не само палих јунака но и оних добротвора, који су допринели подизању тога Дома. То одељење биће једна врста нашег музеја, то ће бити храм над храмовима, то ће бити одељење у које ће свако улазити са побожношћу и скромношћу, то ће бити место, које ће нас и наше деце децу подсећати на тужно, али у истини и херојско доба.

На вама, браћо и сестре, стоји да се та замисао што пре оствари. Доле потписати чланови Одбора, који су делегирани од свију друштва, позивају све вас на сарадњу, позивају вас, да својим прилозима у новцу и материјалу допринесете остварењу и подизању овога споменика. Ваши прилози биће и знак великог поштовања према оним људима, који су дали своје животе да би ви могли живети, који су више волети нас и слободу свога народа но себе.

Најзад, овим спомеником ми ћемо се одужити не само светлој успомени многих њих, но ћемо се одужити и њиховој деци и многим будућим генерацијама које ће са поносом рећи: Ми нисмо само синови херојског народа, но синови народа, који зна ценити и поштовати жртве, које нико и никад не може надокнадити.

Прилоге ће примати све корпорације које су у овом Одбору заступљене, а завештања председник г. Јован Ст. Ђорђевић и благајник г. Милорад Вељковић. (*Правда* 1927).

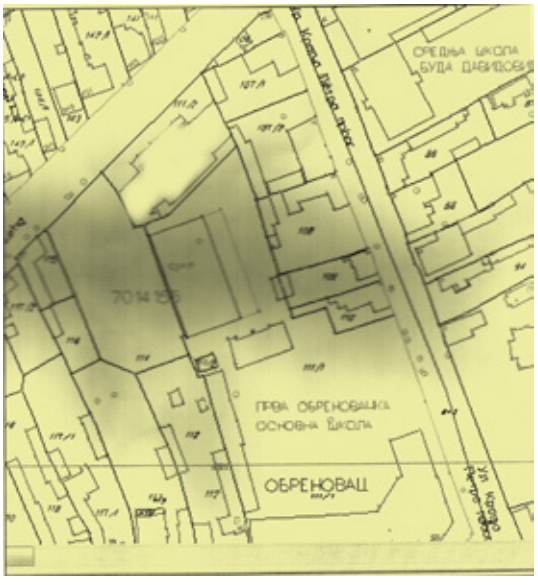
Наредне године, 16. јула, у листу *Правда* изашао је чланак који се односио на свечаност у Обреновцу. Чланак сведочи о подизању Дома палих хероја и одредницама:

ОБРЕНОВАЦ, 15. јула. – (Изв. „Правди“). – Данас пре подне у 10 часова извршено је овде свечано полагање камена темељца за Споменик – Дом Палих ратника. Овај споменик пројектован је као дом културе и у њему ће, поред заједничке сале за предавање и свечаности, бити изложене спомен-плоче палих ратника. Под истим кровом биће смештене мушка и женска школа, трговачка школа, Соколско Друштво и све месне и културне, хумане и националне организације.

Данашњој свечаности полагања камена темељца присуствовало је мноштво грађана из Обреновца и околине. Поред изасланика краљевског, потпуковника г. Г. Петровића, свечаности је присуствовао и министар грађевина г. Пера Марковић. (*Правда* 1928: 2).

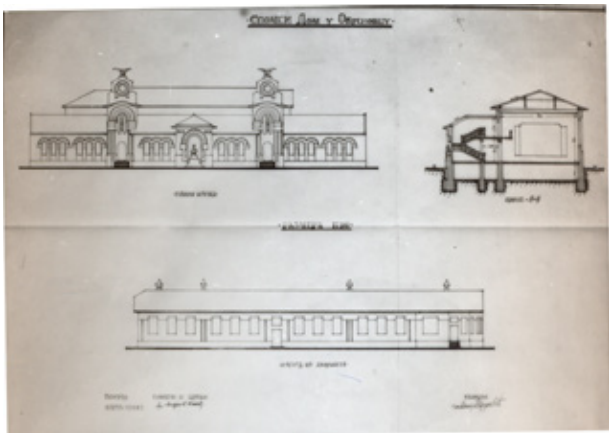
Већ у јесен 1929. године, са око милион динара прикупљених средстава, на месту борове шумице, поред основне школе, отпочело се са градњом дома. Површина плаца је износила 45 x 15 м а плац је уступила Скупштина Посавског среза (Обрадовић 2009: 77). На пролеће 1930. године почело се са изградњом Спомен-дома палих ратника. Пројекат за дом урадио је бесплатно начелник Министарства грађевина Момир Коруновић. Предрачунска сума је износила 1.200.000 динара. Поред бројних организација које су биле велики добротвори и које су сходно могућностима помагале подизање дома, највећи добротвор био је краљ, који је приложио 20.000 динара (Урошевић 2012: 61). Иако су Обреновачка општина, Женска подружина, Трговачка омладина и Инвалидско и Ловачко друштво као и бројни појединци дали велику количину новца за изградњу овог здања, средстава ипак није било довољно. Чланови одбора су морали приступити прикупљању новца па су организовали маскенбал (*Политика* 1930: 9).

Будући да је Момир Коруновић пристао да буде архитекта овога дома, у опусу његовог рада веома је важно поменути његов други боравак у Прагу 1921. године који је у великој мери утицао на његовој даљи стваралачки развој. Коруновић није пропустио прилику да боље упозна архитектуру стамбених зграда а пре свега породичних кућа. Поред изучавања бројних профаних здања, учествовао је и на великом свесоколском слету у Прагу (Кадијевић 1996: 44).



Сл. 2. Скица објекта катастарског плана из 1928. године

Обреновачки соколски дом се налази у Улици краља Петра I, поред улице у самом центру, у близини обреновачке цркве и градске библиотеке (сл. 2). По концепцији ово профано здање састоји се из две зграде и бочних степеничастих кула увучених ка центру фасаде; бифора и трифора наглашених плитком фасадном пластиком. Највиши истурени делови обе грађевине су куле за које се може рећи да су „заштитни знак“ соколских домова архитекте Коруновића. Оне су кубичног облика, степеничасто се нижу и стреме у висину. Њихове бочне стране су хо-



Сл. 3. Главна и споредна дворишна фасада и приказ попречног пресека грађевине снимљене 1991. у породичној заоставштини М. Коруновића (А. Кадијевић и З. Млађеновић)

ризонтално подељене плитким венцима дуж сваке од четири стране. Стране које гледају на улицу имају окулусе испод којих су бифоре које чине здање романтичарским. Куле повећавају динамику просторне композиције грађевине, дајући јој препознатљив изглед, а две степеничасте на главном прочељу умањују монотони хоризонтализам грађевине (сл. 3).

У централном корпусу здања смештен је медаљон са грбом сокола. У првој згради се налази богато декорисана соколска дворана са полукружно завршеном позорницом и двоспратном галеријом, предворјем и канцеларијама. Друга грађевина била је резервисана за учионице занатско-трговинске школе (Путник 2014: 344). Монументалност грађевине је више постигнута концепцијом него димензијама (Кадијевић 1996: 75). Она садржи све елементе карактеристичне за Коруновићево стваралаштво (сл. 4). По стилским особеностима Соколски дом у Обреновцу подсећа на домове у Куманову, Бијељини, Урошевцу и Старој Пазови. Соколски домови које је пројектовао Момир Коруновић подсећају једни на друге због карактеристичних кула са обе стране здања, аркадног низа у приземљу и средишњег мотива лажног улаза са елементима црквене и фолклорне архитектуре (сл. 5). Куле Дома имају скулптуралне декорације сокола полураширених крила на врху грађевина. Унутрашњост Дома палих хероја је такође урађена по Коруновићевом плану, од обраде зидова па све до вежбаоница и вишенаменске бине за извођење представа на којој се налазила тешка бордо завеса, и галеријом на спрату за посетиоце.

Сви отвори на фасади спомен-дома су полукружног облика, док су остали на учионици правоугаони. Галерија је беле боје са цикцак бордурама изнад светиљки. У приземљу се налазе сала и вежбаоница. Лево од улаза у главну салу у зиду постоје троје дрвених врата а на супротној страни се налазе пет великих прозорских отвора који су подељени на шест поља. Ритмички се понављају прозори и зид при чему су зидови прекривени са пет плоча које се налазе на међупрозорским ступцима. Изнад сваког прозора су велики окер кругови са светиљком, а изнад плоча су мањи кругови. Плоче су украшене рељефним амблемом капе са петокраком испод које се налази мач. Иза капе је лишће са венцима и машном са обе стране капе. Хронолошки постављене, плоче су одраз меморијалних целина унутар здања. Прве две носе имена палих бораца за слободу отаџбине у ратовима у периоду 1912–1918, а трећа је посвећена палим борцима и жртвама антифашистичког терора у ослободилачком рату 1941–1945. За прве три поменуте плоче, урађене 1936. године, заслужна је Обреновачка женска подружина коју је водила Љубица Мићић (сл. 6). Четврта плоча изгледа као претходне две, с тим да су на њој исписана

Сл. 4. Соколски дом некад

Сл. 5. Соколски дом данас

Сл. 6. Унутрашњост Спомен-дома са погледом на спомен-плоче

Сл. 7. Унутрашњост Спомен-дома са погледом на бину

имена оснивача, великих добротвора, добротвора и утемељивача. Она је била посвећена краљу Александру I Карађорђевићу, жртви атентата у Марсељу (Урошевић 2012: 109). Последња плоча је мермерна и са именима обновитеља соколског дома урезана златним словима. Обреновачки соколи су у Дому палих хероја видели свој дом (сл. 7).

Све до рата, у овом дому су одржаване бројне свечаности попут прославе рођендана краља и чланова његове породице, као Дан уједињења 1. децембра. На тај дан 1931. године је у Дому одржана свечана академија а на улицама су стотине руку носиле беле свеће. У Дому су деловале и организације: Удружење резервних официра и ратника, Соколско друштво, Женска подружина, Црквено певачко друштво и Подмладак Црвеног крста (Обрадовић 2009: 79–80). Зна се да је и тада постојао ред у бројним организацијама па се на почетку ишло у цркву на службу а затим је старешина Соколског друштва најавио програм обреновачких сокола. Свечана академија и игранка трајале су сатима. Године 1931. организован је и соколски слет. Соколски дом је сведок бројних прослава Нове године и избора „краљица лепоте“. Светосавска академија и бал су били веома посећене и значајне приредбе где су се могли видети већином људи из интелектуалних кругова али и бројни трговци и занатлије. Све тадашње манифестације организоване су уз помоћ бројних тада активних хуманитарних организација попут: Друштва „Књегиње Љубице“, Кола српских сестара, Црвеног крста итд.

У касну зиму и рано пролеће у Дому организоване су бројне еснафске, трговачке и занатске забаве. Поред маскенбала и костим-балова, највећа атракција били су избор за краљицу вечери и лутрија (Обрадовић 2009: 80–81). У годинама пре али и после изградње Дома, вежбачи су по два пута годишње имали организоване наступе на Убу, у Ваљеву, Шапцу или по селима Посавског среза. Година 1932. је веома важна због бројних догађаја. Те године су учесници слета сокола били у Сплиту, а 18. септембра освештана је застава соколског друштва, добијена на поклон од Женске подружине (*Правда* 1932: 4).[5] Тим поводом организована је свечана прослава на којој су учествовали краљев изасланик и бројне званице, као и бројни представници соколског друштва из Београда, Ваљева, Љига, Лајковца, соколске чете из Стублина, Барајева, Бићевца (Обрадовић 2009: 80). Обреновачко соколско друштво имало је и лого који је био готово идентичан логоу соколских друштава широм Србије. На њему се налазио соко раширених крила и отвореног кљуна са погледом надесно. У стиснутим канџама носио је тег (сл. 8).

Сл. 8. Лого Обреновачког соколског друштва

О Дому палих хероја бринули су сви јер је био центар свих збивања. О поштовању кућног реда и чувању самог здања водио је рачуна домар. Први од њих био је Божидар Гајевић.

Аматерска позоришна група имала је женску и мушку поставу. И када по

[5] Вид. више у: Урошевић 2012: 70.

природи ствари одређене активности нису биле везане за соколски дом, биле су везане за соколски покрет. Тако су чланови веслачког клуба „Јадранска стража“ били чланови веслачког друштва. Овде су своје место заузели и ловци, црквено и грађанско певачко друштво. У Хотелу „Антоновић“ и у Соколском дому одржаване су свечаности као што су „Берба грожђа“[6] и „Плаве ноћи“ (Обрадовић 2009: 82–83).[7]

Оно што је чинило суштину соколства били су вежбачи. Сви нараштаји су имали своје место и улогу. Соколска деца су имала од шест до четрнаест година. Сваки пунолетни грађанин могао је постати члан соколског друштва. Постојали су и редовни чланови који су вежбали до 26. године али и ванредни који су имали вежбачко[8] и свечано одело[9]. У пространој централној дворани биле су смештене справе за вежбање попут: реда, вратила, козлића, струњача. Чланови соколског друштва вежбали су на вратилу, тада званом рек, разбоју званом барнс и справама за пењање попут: мотке, конопаца, летви од конопаца и дрвета, греди за вежбање равнотеже (балансирања), вежби на дрвеном пољу и круговима званим гривне. Поред справа користили су се и гвоздене кугле зване ђулад, сталци за скок увис, мачеви, сабље, рукавице и маске за борење – обично војничко вежбање (Урошевић 2012: 70).[10] Подмладак су чинили основци до трећег разреда и они су били укључени у свакодневне вежбачке активности. У униформи која се састојала од беле кошуље и црног шорца лети се вежбало на отвореном, а зими у сали. Старија генерација којој су припадали виши разреди гимназије, трговачке и занатске школе, већ су спадали у класу вештијих вежбача (сл. 9). Селекција је била оштра па је тек сваки двадесети упорни вежбач могао да учествује на великом слету који се одржавао на Дан уједињења и Видовдан. Неопрезност је могла довести до краја вежбачке каријере или живота. Тако је чувени обреновачки Бата Зубановић на врхунцу своје вежбачке каријере 1938. године пао са карика на којима је вежбао (Обрадовић 2009: 83–85). У Соколском дому дружили су се и вежбали фудбалска екипа, представници ловачког друштва,

---

[6] Само симболично је ова забава имала везу са правом бербом грожђа. У просторији где је одржавана били су постављени столови. Изнад столова на летвама су били постављени гроздови са гранама винове лозе. Друштво је имало своје „чуваре“ који су пазили да неко не „краде“ грожђе. Када би ухватили „лопова“, водили би га у импровизовани затвор у углу просторије. Његова слобода је зависила од тога да ли ће неко друштво хтети да плати „откуп“ или не. Некада се дешавало да се друштво не договори око откупа па је „лопов“ током вечери могао једино да посматра како се друштво весели. Откуп би уследио у току вечери и отишао би у добротворне сврхе (Обрадовић 2009: 83).

[7] Забава „Плаве ноћи“ је названа по плавој просторији, тј. плавој боји која је преовладавала амбијентом. На забаву су долазили млађи Обреновчани. Госпођице су долазиле обично како је то време налагало, увек у пратњи родитеља (Обрадовић 2009: 83).

[8] Вежбачко одело се састојало од беле кошуље без рукава, обрубљене танком црвеном врпцом, тробојног појаса широког 6 цм у бојама тробојке, дугих панталона плаве боје (трико) затегнутих преко обуће и црних ципела без потпетица (вид. у: Урошевић 2012: 24).

[9] Свечано одело се умногоме разликовало од вежбачког. Састојало се од калпака-капе скројене по узору на капе српске војне пешадије, црне боје као сећање на Видовдан и црвеног темена које представља сунце слободе. Калпак је био украшен белом перјаницом са леве стране и традиционалним народним обележјем са предње стране – кокардом; блузе од чоје боје српског војничког одела; кошуље која означава демократију и једнакост у соколству; душанке, атиле – кратак огртач украшен гајтанима у седам редова; панталона исте боје од црног лака са монограмом напред (вид. у: Урошевић 2012: 24).

[10] У указу краља Александра постоји нека врста закона који се односи на јавне часове који се морају изводити како би се приказивали напредак и достигнућа појединих соколских друштава и савеза. Јавним приказивањем рада и успеха друштво је могло очекивати повећање броја чланова.

коњичког друштва, хазене[11] и других спортова.[12]

Ток рата је једини утицао да манифестације у Дому буду ређе. Поред жртава које је однео, рат је смањио жељу за игром, дружењем и песмом па је зграда постајала све мање посећена. Мењало се време и људи у њему а тако се мењао и Дом палих хероја. Више није био стециште културе, неге телесног и духовног, већ вечито пребивалиште тешке историје и нових друштвено-политичких група. Соколство је полако нестајало а тако и дух Соколског дома. Будући да се све брзо мењало, 1965. године Дом је званично предат на коришћење општинском Теловаспитном друштву „Партизан“. У Дому се појавио први послератни домар Васа Колашинац, који је са породицом становао у две домске просторије до улице. Убрзо је просторије Дома добио Општински фудбалски савез а за чланове руководства отворен је бифе. Када је 1980. године подигнут нови Дом културе, стари дом остао је на коришћење ђацима Основне школе „Јован Поповић“ за часове физичке културе. На почетку је био простор у који се складиштио стари намештај а онда место где су се скупљали бескућници и пијанци. Соколски дом је одавао слику беде. Ни налик некадашњем, остао је да чами и сања о некадашњем сјају (Обрадовић 2009: 85–88), а онда је враћен Соколском друштву Обреновац на употребу 2002. године, захваљујући општинским органима и новом старешини Брани Јовановићу (Цветковић 2007: 134).

Сл. 9. Соколци у вежбачком и свечаном оделу у главној сали

Данас се на Соколском дому налази грађевина у изворном облику. На споју две зграде је двоструки круг рађен у мозаику (сл. 10). Он представља украс и лого тадашњег соколског друштва. Поред два сокола на врховима двеју кула је и трећи соко у самом централном делу грађевине, а мотив сокола нашао се и на

Сл. 10. Мозаик на соколском дому

[11] Игра слична данашњем рукомету промовисана у Чешкој 1892. године. Словила је за женску игру. Правила ове игре је донео А. Кристоф 1905. године. Хазена се играла кожном лоптом на игралишту малих размера. Играло се рукама. Играчица је могла направити само три корака носећи лопту. Игра је трајала два пута по 25 минута а у сваком тиму било је по седам девојака у сукњама и мајицом са порубом у бојама тробојке на рукавима (Урошевић 2012: 53).

[12] О спортовима у Обреновцу којих је било много посебно у међуратном периоду и након изградње Соколског дома, вид. у: Урошевић 2012.

Сл. 11. Соколи из предратног периода (1937. година)

кружном мозаику. Бордуре плаве, црвене и беле боје на декорацији симболично представљају тробојку али и тежњу ка националној свести, патриотизму, приказују слободарство и српство. Спољашње ивице круга садрже симетрично постављена ћирилична слова, натпис „Соколско друштво Обреновац“. Између „соколско“ и „друштво“ налази се крст. Унутар великог круга, такође у техници мозаика, стоји соко раширених крила на тегу. Његова глава полуотвореног кљуна окренута је на леву страну.

Иако је овај Дом палих хероја на неки начин и Дом палих Обреновчана у рату, и даље поносно стоји. Године 2014. поплава је уништила свечану салу, али је 2015. године Дом поново отворен уз помоћ бројних донација и залагања Министарства рударства и енергетике и Термоелектране „Никола Тесла“ у Обреновцу. Сала је обновљена, под замењен, зидови окречени, врата замењена. Свечана позорница урађена је са задатком да врати дух некадашњег времена у коме су људи више посећивали културна дешавања. Здање је у потпуности окречено и адаптирано за потребе становника. Данас се у Дому палих хероја одржавају бројне секције музичког, драмског и фолклорног стваралаштва (сл. 11).

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Аноним. „Данашња свечаност у Обреновцу.“ *Правда* (Anonim. „Današnja svečanost u Obrenovcu.“ *Pravda*) 16. 7. 1928: 2.

Аноним. „Дом палим ратницима у Обреновцу.“ *Политика* (Anonim. „Dom palim ratnicima u Obrenovcu.“ *Politika*) 7. 3. 1930: 9.

Аноним. „Спомен Дом палих Обреновчана.“ *Правда* (Anonim. „Spomen Dom palih Obrenovčana.“ *Pravda*) 30. 7. 1931: 12.

Аноним. „Освећење соколске заставе у Обреновцу.“ *Глас Ваљева* (Anonim. „Osvećenje sokolske zastave u Obrenovcu.“ *Glas Valjeva*) 18. 9. 1932.

Жутић, Никола. *Соколи: идеологија у физичкој култури Краљевине Југославије 1929–1941*. Београд: Ангратраде (Žutić, Nikola. *Sokoli: ideologija u fizičkoj kulturi Kraljevine Jugoslavije 1929–1941*. Beograd: Angrotrade), 1991.

Кадијевић, Александар. *Момир Коруновић – српски архитекти новијег доба*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе (Kadijević, Aleksandar. *Momir Korunović – srpski arhitekti novijeg doba*. Beograd: Republički zavod za zaštitu spomenika kulture), 1996.

Малетић, Михаило. *Обреновац и околина.* Београд: Народна књига (Maletić, Mihailo. *Obrenovac i okolina*. Beograd: Narodna knjiga), 1963.

Обрадовић, Гордана. *Био једном стари Обреновац.* Обреновац: „Напредак“ (Obradović, Gordana. *Bio jednom stari Obrenovac*. Obrenovac: „Napredak“), 2002.

Обрадовић, Гордана. *Био једном стари Обреновац*. Обреновац: „Напредак“ (Obradović, Gordana. *Bio jednom stari Obrenovac*. Obrenovac: „Napredak“), 2009.

Путник, Владана. „Соколски Домови и стадиони у Београду.” *Наслеђе* (Putnik, Vladana. „Sokolski Domovi i stadioni u Beogradu.” *Nasleđe*) XIV (2013).

Путник, Владана. *Архитектура Соколских Домова у СХС/Југославији* (дисертација). Београд: Филозофски факултет (Putnik, Vladana. *Arhitektura Sokolskih Domova u SHS/Jugoslaviji* (disertacija). Beograd: Filozofski fakultet), 2014.
Урошевић, Зоран. *Век Обреновачког спорта: грађа за историјат Обреновца: хронологија*. Обреновац (Urošević, Zoran. *Vek Obrenovačkog sporta: građa za istorijat Obrenovca: hronologija*. Obrenovac), 2012.
Цветковић, Душан. *Соколи и Соколски слетови*. Београд: Мирослав (Cvetković, Dušan. *Sokoli i Sokolski sletovi*: Beograd, Miroslav), 1997.

ПОРЕКЛО СЛИКА

Приказ изгледа главне, дворишне фасаде и попречног пресека Дома у Обреновцу припада заоставштини архитекте Момира Коруновића.
Новије слике у раду фотографисала Милена Недељковић а фотографије из старих времена припадају завичајној колекцији библиотеке Влада Аксентијевић у Обреновцу.

Milena R. Nedeljković

SOKOLSKI DOM – THE FALLEN HEROES HOME IN OBRENOVAC

Summary

The Fallen Heroes Home or Sokolski dom in Obrenovac is a motionless testimony of not only one period. It is a memorial monument erected by the inhabitants of Obrenovac who wanted to preserve the memory of the fallen heroes. With intention and desire to preserve the memory of the victims of the war they built a new building and thus completed the history of a small Belgrade municipality. The Fallen Heroes Home is not only a home to martyrs but also a masterpiece of Serbian architect Momir Korunović who, among other buildings of unique and distinctive style, designed this monument. This proportional and symmetrical building with prominent lateral towers reflects the so-called „golden age“ of Korunović's career.

The Fallen Heroes Home have been a home to numerous festivals and sporting activities, which contributed to the spread of Sokol community and to the enhancement of social life. By Obrenovac gatherings of the Sokol Societies members from neighboring towns, the idea of sokolism and „Sokol movement“ was spreading to a wider area. Sokolski dom in Obrenovac has spawned generations of athletes who strived to revive the spirit and the awareness of sports and culture, which can only be done by nurturing and preserving the tradition.

Уредништво је рад примило 5. XII 2015. и одобрило га за штампу 25. II 2016.

UDC 72.071.1:929 Brašovan D.

МИЛАН П. МИЛОВАНОВИЋ
Независни истраживач, Београд*

ИВАН Р. МАРКОВИЋ
Независни истраживач, Београд*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

Прилог проучавању опуса архитекте Драгише Брашована (1887–1965)

НОВООТКРИВЕНИ ПРОЈЕКТИ, РЕАЛИЗАЦИЈЕ И ДОКУМЕНТИ

САЖЕТАК: Нова историографска сазнања о до данас непознатим или недовољно афирмисаним градитељским остварењима архитекте Драгише Брашована употпуњавају представу о ширини ауторског замаха овог аутора на примерима пројеката приватних кућа, вила и стамбених зграда, али и појединих јавних објеката. Осим валоризације објеката стамбеног садржаја, у раду је посебно заступљена анализа мање познатог конкурсног решења Министарства финансија и пројектних планова Министарства шума и руда и Министарства пољопривреде и вода у Београду. Проучавање нових извора сазнања, односно непознатих градитељских остварења и конкурсних предлога, отварају могућности нових историографских фокуса у проучавању опуса архитекте Драгише Брашована.
КЉУЧНЕ РЕЧИ: Драгиша Брашован, архитектура, Београд, историографија, идентификација, валоризација.

У формирању теоријског утврђивања градитељског опуса архитекте Драгише Брашована неопходно је имати у виду ширину стваралачког замаха овог аутора и његову, често експерименталног карактера, слојевиту интерпретацију градитељске културе. Особеност своје архитектонске концепције Брашован је упорно градио и унапређивао скоро пуних шест деценија кроз стално трагање за персоналним уметничким идентитетом, од мађарске сецесије ка посткласицизму, односно од заводљивих интерпретација постбарокних момената до модерне архитектуре. У том правцу, намеће се питање могућности дефинисања јединствене типолошке структуре Брашовановог опуса имајући

* milanpmilovanovic@gmail.com; mmim.dbrasovan16@gmail.com

у виду његов стваралачки сензибилитет, развој његовог препознатљивог речника ликовних мотива и различите стилске утицаје којима је био изложен.

Анализом таквих процеса и утицаја савремена историографска проучавања су у значајној мери допринела разумевању својеврсног културног синкретизма Брашованове архитектуре првенствено кроз валоризацију кључних градитељских остварења која одређује стваралаштво овог градитеља. Међутим, иако се чинило да је целина његовог опуса одавно заокружена, или у значајној мери већ истражена, новија истраживања указују на појаву нових, или до данас мање познатих, докумената и пројектних елабората из различитих периода Брашованове градитељске активности. Корпус нових сазнања сачињавају писани документи и технички планови настали у периоду између 1922. и 1940. године за породичне куће и виле, две стамбене зграде као и до данас недовољно историографски валоризоване пројекте конкурсног решења за зграду Министарства трговине, односно за палату Министарства пољопривреде и вода / Министарства шума и рудника у Београду.

Имајући у виду хронолошку екстензију настанка ових градитељских остварења током међуратног периода, сасвим је извесно да су нека од њих представљала важне моменте ако не у стварању нових, онда засигурно у еволуцији већ примењиваних архитектонских концепција специфичне естетике псеудобарокне естетике с једне, и модерно оријентисане архитектуре с друге стране. Иако још увек неутврђеног степена утицаја на Брашованов међуратни опус, новооткривени корпус историографске грађе до данас није био предмет ширих анализа првенствено због расутости предметне грађе, недостатка пописа предмета приватних заоставштина архитеката, у чијим архивским фондовима је похрањен део коришћене грађе, и одсуства планске дигитализације, односно доступности техничке архивске грађе.

ПРОЈЕКТИ НАСТАЛИ ТОКОМ ТРЕЋЕ ДЕЦЕНИЈЕ XX ВЕКА У БЕОГРАДУ

Током треће деценије прошлог века Брашован је пројектовао неколико породичних кућа и вила у Београду које су до данас остале мање запажене у домаћој историографији. Посматрани са аспекта функционалности, ови објекти међусобно уједначеног габарита и спратности, били су ограничени захтевима наручилаца, одакле потиче разнолико уређење унутрашњег простора, често изван архитектонске концепције *београдског стана*. С друге стране, спољашњи изглед, односно артикулација волумена и програмско решавање фасадне декорације, представљају директан одраз раних Брашованових синкретичких идеја од којих су неке цитиране и у делима из зрелог градитељског опуса овог аутора.

Први градитељски ангажмани Бироа „Архитект“ везани су за уже београдско језгро, нарочито Дорћол око Улице цара Душана.[1] Већ 1922. године, ово пројектантско предузеће је ангажовано на изради пројекта стамбене зграде Хајима Елијаса у Страхињића Бана 11 (ТД ИАБ Ф 1-19-1923). Судећи према сачуваној документацији, иако пројекат није

[1] Друштво за техничка предузећа „Архитект“ основали су и водили архитекте Милан Секулић и Драгиша Брашован, док је грађевински инжењер Михаило Петровић Обућина ангажован на предузимачким и конструктивно-техничким пословима изградње.

потписан Брашовановим именом, већ је само оверен печатом овог бироа, несумњиво је био стваралачко полазиште за нека од најранијих Брашованових дела, попут Есконтне банке изграђене 1923. године у Нушићевој 4 (Игњатовић 2005). Анализом морфолошког склопа архитектуре стамбене зграде Хајима Елијаса и Есконтне банке указују нам се, пре свега, стилске аналогије фасадног декоративног програма попут хоризонталне регулације профилисаних трака дуж ивица прозорских отвора, истакнутих волута у поткровљу, медаљона на претпоследњем спрату, парапетних артикулација и густо нанизаних балустара балконских ограда (ТД ИАБ Ф 6-7-1923).[2] Организација основе указује на структуру *београдског стана* формирањем комплетног простора око функционалног обједињавајућег предсобља у јединствену целину без дворишних крила.

Сл. 1. Архитекта Драгиша Брашован

Осим код приватних наручилаца, афирмативно мишљење о раду овог бироа важило је и у државној управи, што доказује и недавно откривени податак да је 1923. године, Бироу „Архитект“ усвојен пројекат монументалне палате Министарства пољопривреде и вода / Министарства шума и рудника која заузима блок између улица Кнеза Милоша, Бирчанинове и Немањине (Владисављевић 1997).

Поред недовољно расветљених околности под којима је овај биро добио извођење тада габаритно највећег али и најрепрезентативнијег државног здања у Краљевини СХС, до данас је остао и мало познат конкретан нацрт здања из 1923. године[3] (ИАБ Збирка пројектне документације, 2770, К9, 1909–1960). Из других извора, попут нејасних репродукција у периодичној штампи и техничкој архивској грађи,[4] тешко је сагледива сва деликатност фасадне обраде и примењеног система декорације. Попречни пресек кроз дворишне трактове и фрагмент фасаде указују на ауторова рана естетска упоришта, што се нарочито види на низовима плитких пиластера украшених специфично зарубљеним дијамант квадерима[5] и мотивима плитких парапетних поља које је у различитим пројектантским задацима Брашован примењивао на каснијим остварењима из свог опуса.[6] Такође, вертикално повезивање прозорских отвора фасадном декорацијом гирланди, овај аутор је већ применио на згради Хајима Елијаса и Есконтној банци. Упадљиво више

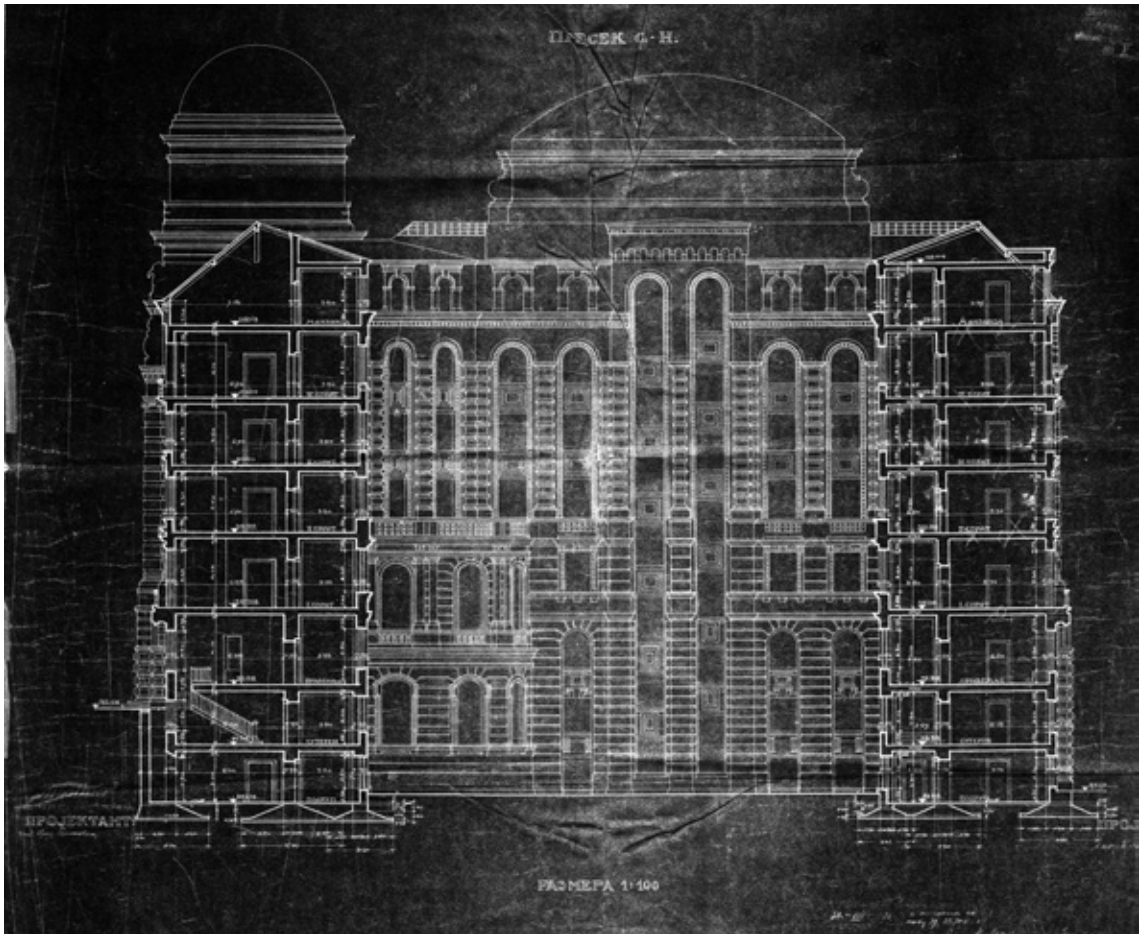
[2] Ауторство стамбене зграде Хајима Елијаса није до краја расветљено. Као пројектант се формално потписао инжењер Михаило П. Обућина, док се на маргини пројекта основе спрата налазе уписани иницијали „МС“ (Милан Секулић?) са датумом 13. III 1922.

[3] Пројекат су потписали арх. Никола Несторовић и арх. Драгиша Брашован, док су ревизију и техничку контролу извршили архитекте арх. Светозар Јовановић и арх. Димитрије М. Леко.

[4] У Билтену Историјског архива Београда бр. 1 за 2012. годину објављена је релативно видљива фотографија детаљног плана портала здања Министарства који је потписао архитекта Светомир Лазић, сарадник на овом пројекту. Досадашњи напори да се овај оригинални цртеж пронађе у техничком фонду Историјског архива Београда одговарајуће проучи, до данас су остали без резултата.

[5] Овде се првенствено мисли на вилу Рихарда Шкарке у Делиградској 13 (1926) и каснији коначни изграђени облик виле Ђорђа Генчића (1929).

[6] Плитку фасадну декорацију парапетних поља Брашован је касније применио на кући Душана Бранковића у Шуматовачкој 34 (1931) и то као централни мотив композиције прочеља, али и на остварењима из послератног периода, попут призиданих анекса Хотела „Метропол“, реконструкције војног објекта уз Команду ратног ваздухопловства у Земуну (око 1955) као и на идејном пројекту Главне поште у Новом Саду (1960–63).



Сл. 2. Министарство шума и руда, пољопривреде и рудника, попречни пресек, пројекат, 1923.

него у обликовању екстеријера, који је критички већ валоризован, а сам пројекат одбачен у корист преправљеног решења архитекте Николаја Краснова, ентеријер здања Министарства пољопривреде и вода / Министарства шума и рудника, сачувано је оригинално Брашованово решење са унутрашњим двориштима и опходним комуникационим ходницима који нису измењени током каснијих интервенција архитекте Краснова (Angelus 1964: 13).[7]

Пројектујући и иницијално изводећи зграду Министарства пољопривреде и вода / Министарства шума и рудника, Брашован је са Предузећем „Архитект“ успешно учествовао и на конкурсима који су расписани средином треће деценије за изградњу великих

[7] Податак о ауторству овог објекта налазимо у последњем Брашовановом интервјуу објављеном неколико месеци пред крај живота: „A taj arhitektonski opus gotovo je nesagledlv: od monumentalnih poslovnih zgrada u bloku između Nemanjine, Kneza Miloša i Birčaninove u Beogradu…“ (Angelus 1964: 13).

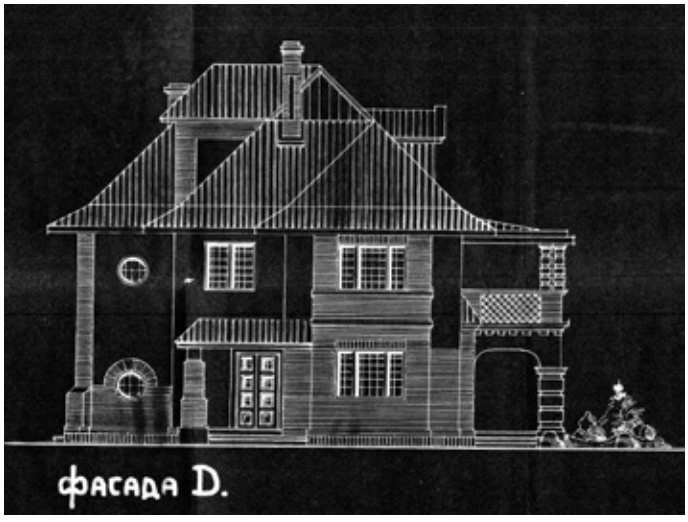
Сл. 3. Министарство финансија, конкурс, главни изглед, 1924.

Сл. 4. Министарство финансија, конкурс, перспектива, 1924.

јавних здања. Међу овим конкурсима, свакако је најзначајнија победничка, друга награда[8] за палату Министарства финансија из 1924. године чија је изградња планирана у доњем делу Финансијског парка на почетку Балканске улице (ИАБ Збирка пројектне документације, 2770, К6, 1909–1960). Одлука конкурсне комисије у чијем саставу су били архитекте Никола Несторовић, Пера Поповић и Момир Коруновић, била је једногласно наклоњена пројекту Бироа „Архитект“, иако је међу награђеним решењима преовладавао хетероген и донекле недогматичан став у обликовању пројеката (од изванредних „византизујућих“ предлог архитекте Жарка Татића, преко виртуозних класицистичких визија архитектонског тима Д. М. Лека и Николаја Краснова – награђених са две награде, до инспирација дворске архитектуре Средње Европе и донекле провинцијално оријентисаног класицизма архитекте Дујама Гранића). Брашованов пројекат у поменутој конкуренцији се истакао адекватним функционалним решењем,[9] али и фасадама којима је оцењивачки суд формално замерио занемариве недостатке.

[8] Прва награда на овом конкурсу није додељена.

[9] Оцењивачки суд је нарочито истакао да су „све основе добро решене и задовољавају програм како бројем тако и величином својом и међусобним односом“ (ИАБ Збирка пројектне документације, 2770, К6, 1909–1960).



Сл. 5. Вила Владе Душмановића, фасада, 1924.

Архитектура Брашовановог пројекта се одликује складним формама прецизно вајаног псеудонеоренесансног призвука уз занимљиво цитирање неороманске школе видљиве на последњем спрату истакнутом појасом бифора. Централни улаз је фланкиран у нивоу атике са две куле, док је у самој атици искоришћен декоративни мотив плитког кружног рељефа или сличног орнамента. Пуних тридесет и пет година касније, Брашован се сетио овог мотива приликом израде идејног пројекта фасаде Главне поште у Новом Саду (1960–63). Међутим, током извођења, које је у позним годинама Брашовану често измицало, ова евокација је нетрагом поништена.

Као једно од ранијих Брашованових градитељских остварења у Београду, које је пројектовао у тиму са грађевинским инжењером Михаилом Петровићем Обућином,[10] истиче се вила адвоката Владе Душмановића из 1925. године на Топчидерском брду (ТД ИАБ Ф 15-22-1925).[11] У анализи архитектонске концепције једноспратне виле са мансардом уочава се намера аутора да кроз контекст експерименталног карактера појача ефекат историјских реминисценција. Наиме, допадљива архитектура овог објекта одражава дух енглеских *village cottages* с краја XIX века наглашавањем опеке као примарног материјала, рустичном обрадом сокла и угаоних вертикала, репрезентацијом дворишне фасаде са балконским прозорима засведеним преломљеним (готичким) луковима, истакнутим портиком наткривеним балконом првог спрата, високом кровном конструкцијом наглашеном мансардним прозорима и масивним димњачким испустима. Међутим, и поред складних пропорција виле, ограничену законитостима строге симетрије у артикулацији фасадних волумена, Брашован је на маргинама успешно решене композиције ипак успео да пронађе довољно креативног простора да у програм фасадног ансамбла утка својствени ауторски печат апликацијом два окулуса на главној и три на бочној фасади као припадајућих делова целине рустично изведеног сокла.

Унутрашњи распоред одликује подела на две подужно оријентисане целине које се у паралелном току пружају у правцу од прочеља ка задњој фасади. Партерно решење

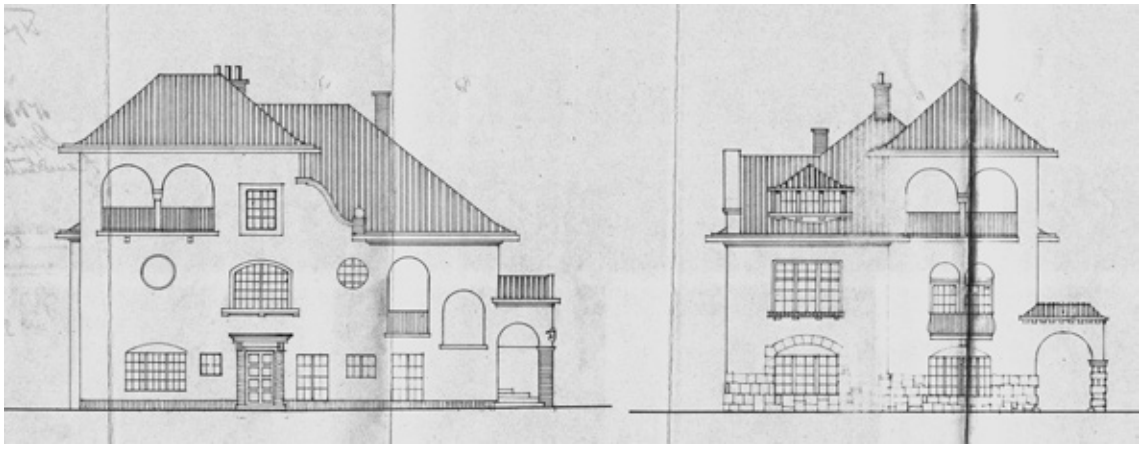
[10] Анализи непознатих историографских фрагмената ране Брашованове активности у Београду важно је додати податак да се на једном броју новооткривених пројеката, на којима је као предузимач сарађивао инж. Михаило Петровић Обућина, Брашован није потписивао, већ их је сигнирао печатом предузећа „Архитект“ наместо имена пројектанта.

[11] До данас није утврђена тачна локација куће као ни податак да ли је кућа била изграђена, односно да ли постоји и данас и у ком облику. На једном од докумената у Историјском архиву града постоји назнака, уведена после рата у архивску грађу, о локацији објекта „више Топчидерске цркве“, без конкретно наведене улице и кућног броја.

леве целине подређено је функционалном карактеру виле као главно комуникационо чвориште са међуспратним степеништем, холом, који спаја главни и бочни улаз за послугу, и санитарним просторијама. Десна целина, формално преграђена на две собе покретном дрвеном преградом, излази на пространи балкон у унутрашњем, дворишном врту.[12]

Решен у сличном маниру завршне обраде декоративног фасадног ансамбла, несумњиви призвук северноевропског градитељства сеоских вила је приметан и у смисленој концепцији пејзажне архитектуре. Пажљиво изабраним формама испред дворишне фасаде довршена је композиција уређеног врта као претпростор који у значајној мери доприноси визуелној репрезентативности виле.

Током 1926. године Брашован је у Београду пројектовао три стамбена објекта и један хигијенски центар у чијим се архитектонским концепцијама запажају међусобне структуралне аналогије. Прва из наведеног корпуса, кућа Милорада Велимировића изграђена је на Неимару у Интернационалних бригада 41 (ТД ИАБ Ф 5-1-1927). Брашован је пројектантски задатак морао да подреди строгим функционалним захтевима наручилаца, што се одразило на кубично обликовање основног волумена објекта. Међутим, Брашован је потребну живост обезбедио степеновањем маса кровне конструкције и наглашавањем угаоне *куле* са лођом која заокружује маркантну силуету куће. Осим овога, упечатљив архитектонски синкретизам, својствен делима из раног Брашовановог опуса, на пројекту Велимировића куће је унапређен фолклорном формулацијом луцидно решених фенестрација и избором разноликих облика прозорских отвора различитог порекла. Кућа је, пре свега, одраз иновативне дрскости аутора у реинтерпретацији различитих форми и облика попут зидане конструкције капије прислоњене уз зид куће, те угаоне нише са скулптуром и барокизирајућом формом *ogive.* Ови елементи уносе у контекст пројекта знаковитост упечатљивог ауторског израза препознатљиву у каснијим Брашованим остварењима.



Сл. 6. Вила Велимировића у Интернационалних бригада 41, фасаде, 1927.

[12] Иста подела просторија је задржана и на првом спрату, осим што се изнад главног улаза налази купатило, а на супротном крају две собе, док је простор према десној дворишној фасади подељен на три собе изнад којих се налазе још две мање собе на мансарди.

Концепт унутрашњег распореда је ефикасан и дисциплинован, али евидентно оптерећен захтевима наручиоца за што функционалнијим простором. Сутерен је физички раздвојен на две целине, на предњи део према улици са просторијама за изнајмљивање (соба, купатило, предсобље и ходник) и задњи део према дворишту са чекаоницом и ординацијом. План високог приземља решен је у складу са потребама породице Велимировић за пространом спаваћом и дечјом собом, салоном и санитарним просторијама концентрисаним у сасвим десном бочном делу куће.[13]

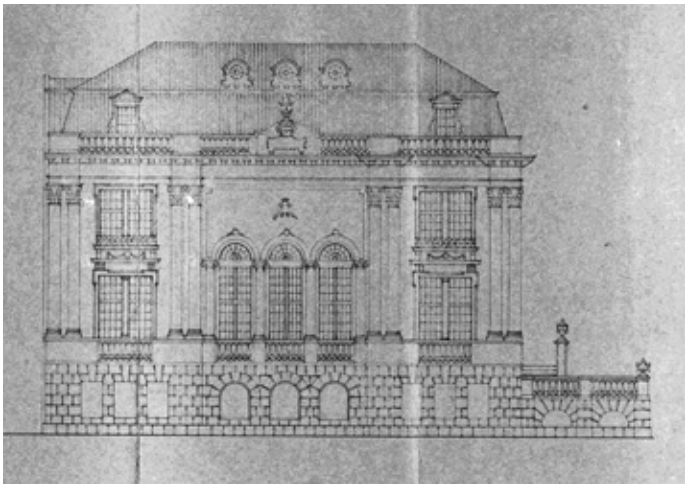
Прилагођавање функционалним захтевима наручилаца одразило се и на пројекат виле Милана Лујановића у Ужичкој 45 (Стаменковић 2011: 138), чија се естетика архитектуре ослања на концепцију постромантизма видљивог у избору и начину примене облика фасадне пластике (ТД ИАБ Ф 15-1-1925). Истицање главног улаза прилазним степеништем и високом кровном конструкцијом, која сада чини половину укупне висине објекта, већ је виђено на претходним Брашовановим вилама из истог периода. Међутим, естетски диктус Лујановића куће проноси нова градитељска уверења аутора овенчана пре свега синтетичким програмом фасадне декорације, смелим низањем плитких лезена у приземљу и розетама између прозора на мансарди, слепих едикула и класицистичке атике крунисане пехарима на главној фасади. Релативно умереније обликована задња фасада на пројекту приказује потпрозорну парапетну декорацију у малтеру која је деценију касније поново примењена на палати Дунавске бановине у Новом Саду и то у виду декоративних оградних испуна једног од свечаних степеништа ове зграде.

Осим необичне архитектуре, Брашован је решење унутрашњег плана виле конциповао на принципу крстообразне поделе смештањем у средишњи део главног степеништа око кога су радијално распоређене просторије спаваће собе, два кабинета и салона, односно одвојене трпезарије. На исти начин подељен је простор на првом спрату.

Као један од ретких објеката намењен јавној хигијени у опусу Драгише Брашована, истиче се до данас непознати пројекат за купатило Дома за васпитање и заштиту деце и зграда са дућанима на углу Пастерове и Светозара Марковића (ТД ИАБ Ф15-1-1925). Иако није реч о естетски референтном објекту, Брашован је у разради пројекта применио поједностављене цитате псеудокласичног израза који граде сведену силуету античког грчког купатила. Задржавајући истовремено синкретички приступ разради пројекта, Брашован кореспондира између поједностављених форми истакнутог троугаоног забата, псеудокласичних канелираних лезена, које раздвајају прозорске отворе и фланкирају главни улаз са модерно потцртаним прозорским отворима, окулусом и куглама које маркирају крајеве средишњег забата. За разлику од промењиве ретикулације фасадних волумена и несталне симетрије, која више сугерише него што наглашава унутрашњи распоред, план основе одговара концепцији строге симетрије радијалним низањем просторија око централног простора са тушевима. Анализом плана основе, аутор је у пројектовању овог простора додатно нагласио семантику архитектуре античке традиције јавних купатила или терми низањем полукружних ниша у залученом простору са тушевима.

[13] Велимировићева кућа тешко је оштећена запаљивом бомбом у савезничком бомбардовању 1944. године. После Другог светског рата, објекат је реконструисан и делимично надзидан, али ова интервенција није много утицала на појавност њене специфичне силуете. Средином прве деценије XXI века, непознати градитељи су у потпуности, до непрепознатљивости, надзидали и преправили ово значајно Брашованово дело.

Паралелно са извођењем централног објекта купатила, Брашован је према Улици Светозара Марковића извео скромнији објекат са „Дућанима дома за васпитање и заштиту деце“, у виду једноставног низа локала обједињених у целовит волумен, фасадно артикулисан специфичном декорацијом у дијамант квадерима и плитким канелираним пиластрима.[14]



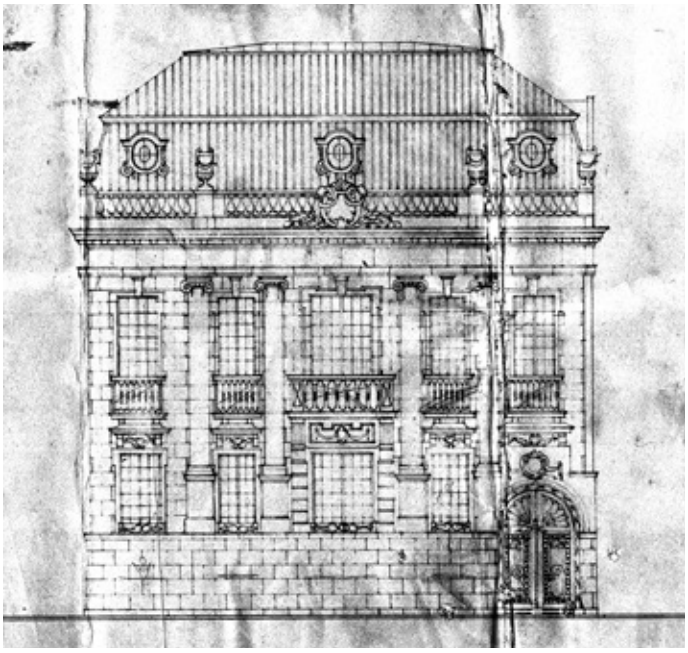
Сл. 7. Првобитни пројекат Генчићеве виле, изглед из Улице Проте Матеје, 1927.

Поред, до данас нарочито валоризованог, објекта, виле Ђорђа Генчића у Крунској 51, као једног од најпознатијих дела архитекте Брашована с краја треће деценије XX века, осим оствареног, истиче се и до данас недовољно историографски афирмисана првобитна пројектна овог објекта декоративно репрезентативнијег вокабулара (Кадијевић, Маскарели 2004).

Артикулација фасадних волумена и програм декоративне пластике засновани су на подели у три хоризонталне зоне: сутерена, два спрата и мансарде. Рустично наглашавање сутеренске зоне имитацијом камених квадера одговара програмском тексту архитектуре претходних Брашованових вила. Међутим, недостатак ширег претпростора виле надокнађен је пренаглашавањем сутерена на главној фасади двокраким степеништем, улазном капијом фланкираном масивним ступцима и пластично обликованим низовима балустрада. Артикулацији псеудобарокне декорације додатно доприноси обрада приземља и првог спрата са строго симетричним распоредом прозора на бочним фасадама. Истоветан симетричан однос примењен је и у обради главне фасаде са наглашеним главним улазом фланкираним стубовима, бочним прозорима са француским терасама и прозорима на првом спрату. Ефекту репрезентативности доприноси и елипсасти прозор у дубокој лођи на првом спрату изнад главног улаза (ТД ИАБ Ф 9-44-1927).

Кровна конструкција је заснована на истоветном принципу строге симетрије са класичним мансардним прозорима и три волујска ока, док је у обликовању кровне конструкције према дворишту искоришћено једноставније решење са два мансардна прозора и делимичном кровном терасом. Имајући у виду вредну позицију коју Генчићева вила заузима у простору на углу две улице са изузетно маркантном визуром из два сучеона правца, приметан је изостанак ауторског интересовања за наглашавање угла на оба пројектна решења, нереализованом и изведеном. Ово је, уосталом, било специфично за узак круг домаћих градитеља који су стварали током периода између два светска рата у Београду.

[14] Ова два објекта на терену данас нису идентификована. Највероватније су замењени околним стамбеним зградама и утилитарним објектима техничке намене, веће и мање спратности, који су саграђени педесетих и шездесетих година прошлог века.



Сл. 8. Пројекат Живковићеве куће, фасада из Улице краља Милутина, 1929.

Опредељење за псеудобарокне форме Брашован је у пројектима стамбених зграда, породичних кућа и вила, почео да напушта крајем треће деценије, док је као један од последњих и истовремено најснажнијих осврта на барокизирајућу фантастику начинио 1929. године у пројекту зграде Димитрија Живковића у Краља Милутина 14 (ТД ИАБ Ф 9-15--1930). Зграда са сутереном, приземљем, спратом и мансардом интерполирана је на веома узаној и дубокој грађевинској парцели са једном слободном фасадом прочеља. Остајући доследан примени псеудобарокних елемената декорације ковина фасадне пластике балустера, картуша, пехара и централног мансардног прозора као делу композиције потцртане истакнутом атиком, опредељење форме прочеља је више академистичко. Изражени дуализам преовладава и у функционалној подели ентеријера на део према унутрашњем дворишту са великим улазним холом и салоном иза кога се нижу тоалети, кухиња и економске просторије, док је у предњем делу зграде према улици распоређено три просторије канцеларије, дечје и спаваће собе, односно канцеларије и спаваће собе на спрату. Осим хола, вертикална комуникација између два дела стана додатно је успостављена и у дворишном тракту омањим узиданим степеништем.

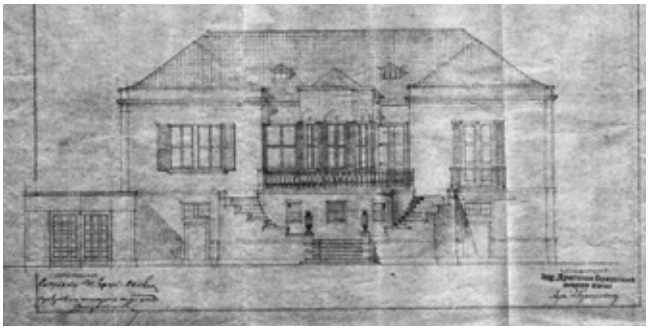
ПРОЈЕКТИ НАСТАЛИ ТОКОМ ЧЕТВРТЕ ДЕЦЕНИЈЕ XX ВЕКА У БЕОГРАДУ

Проучавању мање познатог градитељског опуса архитекте Драгише Брашована, од почетка четврте деценије XX века, свакако ће допринети и увид у пројекат породичне куће Стојанке Ерцег Сковле на углу Сурдуличке 12 и Звечанске. Без обзира на сведени габарит, вила садржи естетску ноту резиденцијалног карактера наглашену залученим двокраким степеништем и доминантним средишњим еркером са полукружним балконом оивиченим балустрадом. Складне пропорције куће са сутереном, високим приземљем и мансардом истичу плитки бочни ризалити крунисани тросливним кровним конструкцијама. Присуство пехара, плитких тимпанона изнад балконских врата на првом спрату, пластична завршна обрада сведених конструкција два мала мансардна прозора само су

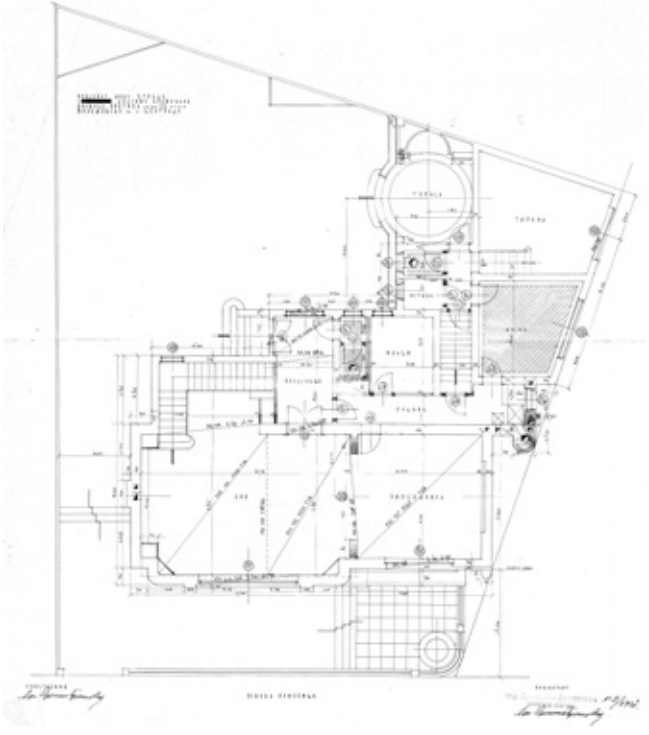
далеки одјек развијене барокне провенијенције у Брашовановом раном опусу.[15]

У годинама удаљавања од постакадемистичког формализма ка модерној стереометријској форми, обележеној јасним експресионистичким порукама стреловите архитектуре Југословенских павиљона у Барселони и Милану, Брашован је 1931. године пројектовао сопствену кућу на углу Милешевске и Војводе Протића 23 (данас Радослава Грујића).[16] Иако је у домаћој историографији утврђен као један од првих модерних објеката у Брашовановом опусу, досадашња истраживања нису прецизније анализирала све фазе израде пројекта, као ни флексибилност пројектантске интервенције током изградње, највише видљиве у разликама између првобитно замишљеног и реализованог дела (Blagojević 2000: 62, 65). Такве разлике нису биле занемариве, већ су дубоко задирале у организам и распоред функција.

Потпуност у осмишљавању сопствене куће, Брашован је примењивао и у другим делима,[17] што сведочи о његовом врхунском познавању струке, али и домишљатости при рекомпоновању већ одобрене планске документације, као и његовој тежњи да почетне замисли квалитетније употпуњује и трансфор-



Сл. 9. Кућа Стојанке Ерцег Сковле, фасада из Звечанске улице, коначан пројекат, 1929.



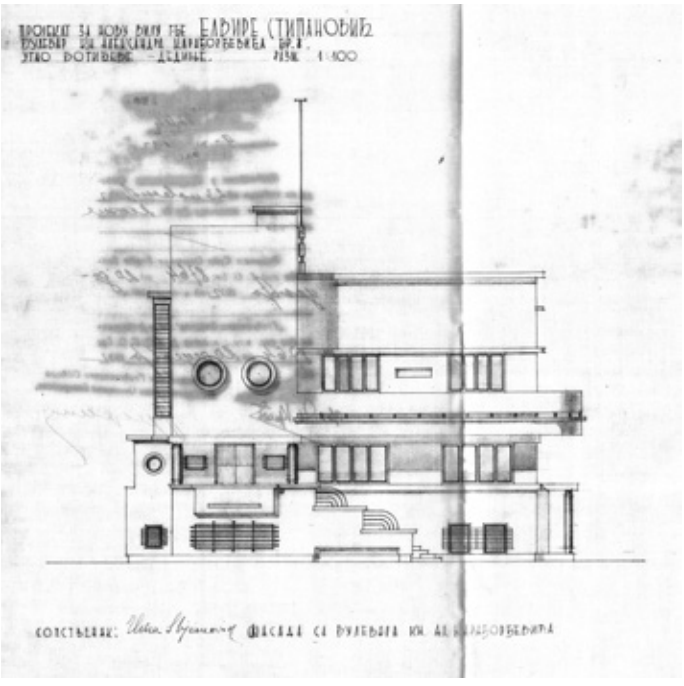
Сл. 10. Сопствена кућа Драгише Брашована, првобитан пројекат основе, угао Милешевске и Војводе Протића, 1931.

[15] Кровна конструкција је измењена током последње реконструкције куће деведесетих година прошлог века. Тада су пробијени мансардни прозори изнад бочних ризалита на прочељу између којих је повећана висина мансардне етаже, при чему је композиција изгубила оригинални архитектонски идентитет.

[16] Брашованова породична кућа у Милешевској улици је највероватније срушена током бомбардовања у априлу 1941. године када су у непосредној близини порушени околни објекти, али и објекти по пројекту арх. Јована Бјеловића на углу Синђелићеве и Милешевске који је накнадно обновљен. Брашованова кућа није реконструисана, па се може закључити да је потпуно била разорена.

[17] Поређење пројектованог и изведеног Југословенског павиљона у Милану, али и других реализација, указује нам на ову чињеницу.

мише док за тако нешто постоји могућност. Пројектантска слојевитост и трансформабилност у случају сопствене куће на углу Милешевске и Војводе Протића нису биле само формалне природе. Првобитно решење са обједињеним боравишним трактовима у приземљу Брашован је изменио у корист решења које је на други начин третирало поделу функционалних група дан-ноћ, уводећи пространије комуникационо степениште на месту просторија за сервис и хигијену, измештајући их у поткровне етаже (ТД ИАБ Ф 10-6-1931). Овим поступком спољашња силуета здања добила је нов, мирнији лик: тракт према Војводе Протића је изгубио карактеристично степенасто пропињање и висински је уједначен низом поткровних прозора повезаних плитком траком у вештачком камену. Као аутентичан детаљ, готово бизарног карактера потеклог од иницијалне замисли, у дворишном тракту истиче се дубока лођа кружне основе са инкорпорираном полукружном нишом непознате намене и функције.[18] Међутим, на оствареном пројекту лођа је исправљена у једноставну правоугаону екстензију за боравак на отвореном, без посебне архитектонске обраде. Занимљив је и третман прозорских отвора првобитног решења који су замишљени без икаквих међуподела, наликујући фенестрацији Брашовановог павиљона у Барселони, а који су у коначном решењу ипак добили квадратичну матрицу гвоздених рамова уз необично отварање појединих поља око хоризонталне осе упоље.[19]

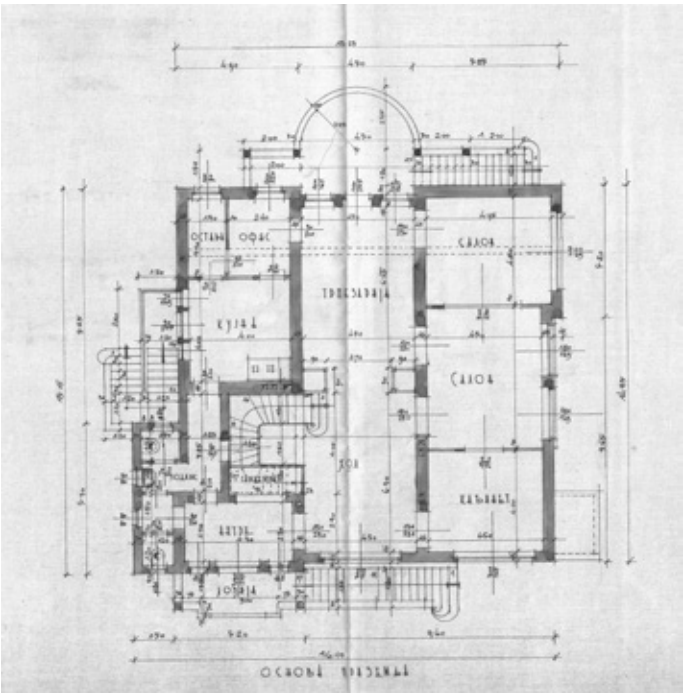


Сл. 11. Вила Елвире Стипановић на Булевару кнеза Александра Карађорђевића, главна фасада, 1932.

Коначан раскид са историјским реминисценцијама Брашован је установио на неоствареном пројекту виле Елвире Стипановић (1932) на углу Ботићеве и Булевара кнеза Александра Карађорђевића 8 у Београду (Стаменковић 2011: 146). Уметнута у хронолошки међупростор између запаженог остварења Југословенског павиљона у Милану (1931) и куће Душана Лазића (1932) у Незнаног

[18] Истоветно решење примениће архитекта Владислав Владисављевић 1939–1940. године у свом пројекту за палату Осигуравајућег друштва Србија. Вид. ТД ИАБ Ф 2-5-1941.

[19] Није познато да ли је Брашован ову идеју добио од познатих остварења других иностраних архитеката попут сопствене куће Ериха Менделсона у Берлину у предграђу Рупенхорн, чија је фенестрација у приземљу такође била изведена из јединствених стаклених плоха, или је пресликао сопствено, три године старије решење са пројекта за Југословенски павиљон у Барселони. Менделсонови прозори били су снабдевени електромоторним механизмом за отварање и затварање стаклених панела, који су упадали у припадајуће парапете испод самог отвора.



Сл. 12. Вила Елвире Стипановић на Булевару кнеза Александра Карађорђевића, основа приземља, 1932.

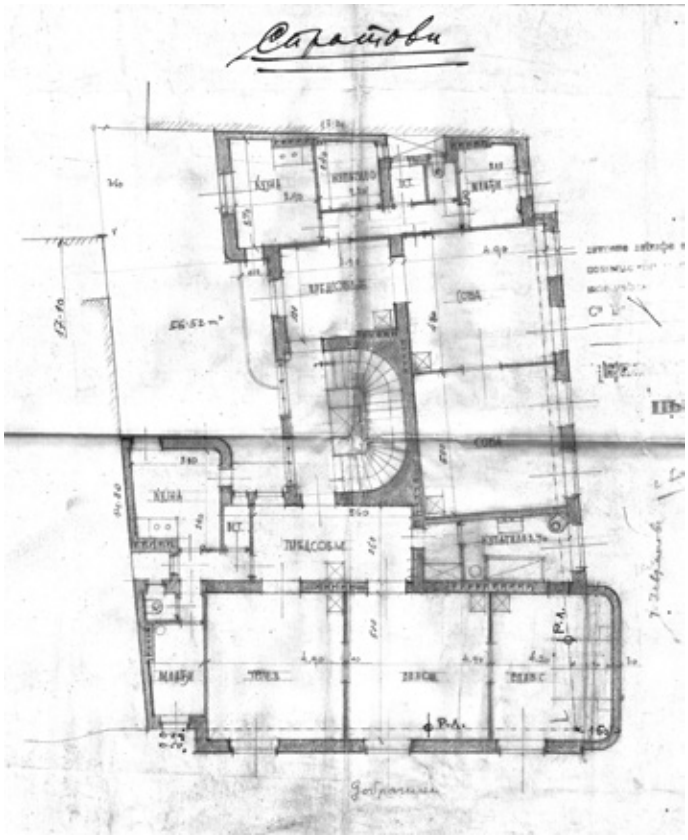
јунака 47, вила Стипановић са једне стране кореспондира са новим током Брашованове архитектуре модерне профилације, док с друге стране, као новооткривени пројекат, баца другачије светло на ранија историографска запажања наведеног периода у опусу овог аутора (Manević 1980: 53).

Артикулација фасадних панела наглашена је слојевитом изведбом пуног и празног, пажљиво канелираним површинама и залученим масама волумена балкона, док су примарни елементи модернистичког декоративизма, попут окулуса, фасадних ковина, наглашеног степенишног светларника, прозора повезаних у траке и конструкције јарбола који крунише композицију, наглашени као синтакса архитектуре читавог објекта. Упоредном анализом два пројекта, стиче се утисак да је у пројекту виле Стипановић, Брашован имао више могућности при изражавању својеврсног ауторског проседеа: објекат у замишљеном облику пружа низове сасвим особених мотива који се нижу слободно по свим фасадним равнима. Посебно се истичу међупрозорска поља која су обрађена у малтеру, слободни округли ступци варирајућег попречног пресека при врху и у основи, сутеренски гитери и повијени профили браварије, волумени обрађени у ребрастом малтеру или опеци као и вертикални прозор помоћног степеништа за послугу какав је на идентичан начин касније примењен на пројекту за Команду ратног ваздухопловства (1935) у Земуну. Препознатљиви елементи Брашовановог архитектонског рукописа су се показали у различитим видовима, али не заједно и никада груписани као у пројекту за репрезентативну вилу Стипановић (ТД ИАБ Ф 34-49-1932).

У организацији унутрашњег простора архитекта се руководио концепцијом слободног плана, раније примењеном у вили Лазић, развијајући га флуидније од пажљиво пласиране улазне зоне са два степеништа за главну комуникацију и економске потребе, преко централног хола и салона отворених према лођи покривеној танком плочом бетонске настрешнице на низу стубова до највишег волумена конструисаног као употребна, проходна кровна тераса. Пројекат куће Стипановић, сачуван у Историјском архиву Београда, открива нам и фрагменте Брашованове замисли уређења мобилијара ентеријера улазног хола. Планирано је да зидне површине овог комуникационог чворишта куће буду покривене правоугаоним фурниираним дрвеним панелима препуштеним преко

парапета ограде главног степеништа наглашеног пажљиво аранжираном металном ручицом и равним пљоснатим профилима оградне заштите.

Мање позната Брашованова дела у Београду, попут приземне зграде Светислава Ђукановића у Варваринској 34 (1932) и пројекта дозиђивања зграде Душана Стојковића у Баба Вишњиној 3 (1930), не указују нам у пуној мери на сензибилитет њиховог творца. Ови скромни пројекти, нервозно исцртавани, израђивани у једном даху, делују као креативне паузе у Брашовановој пуној ангажованости, а могуће је и као једноставне структуре чије је пројектовање извршено као пријатељска услуга. Поредећи пројектовано и изведено стање зграде Светислава Ђукановића, оправдано је допустити могућност да је аутор лично интервенисао при извођењу, затварајући отворене приступе пуним масама видљиве на пројекту за одобрење, перфорирајући их уобичајеном фенестрацијом, на којој шембране око прозора носе карактеристичан „брашовановски“ потез (ТД ИАБ Ф 14-16-1932). С друге стране, чудан спој равних фасадних плоха куће Душана Стојковића и плитке скромне псеудокласицистичке декорације, указују на могуће одступање Брашована од богатих псеудоренесансних и псеудобарокних композиција које је примењивао у делима намењеним имућним наручиоцима (ТД ИАБ Ф 4-10-1925).

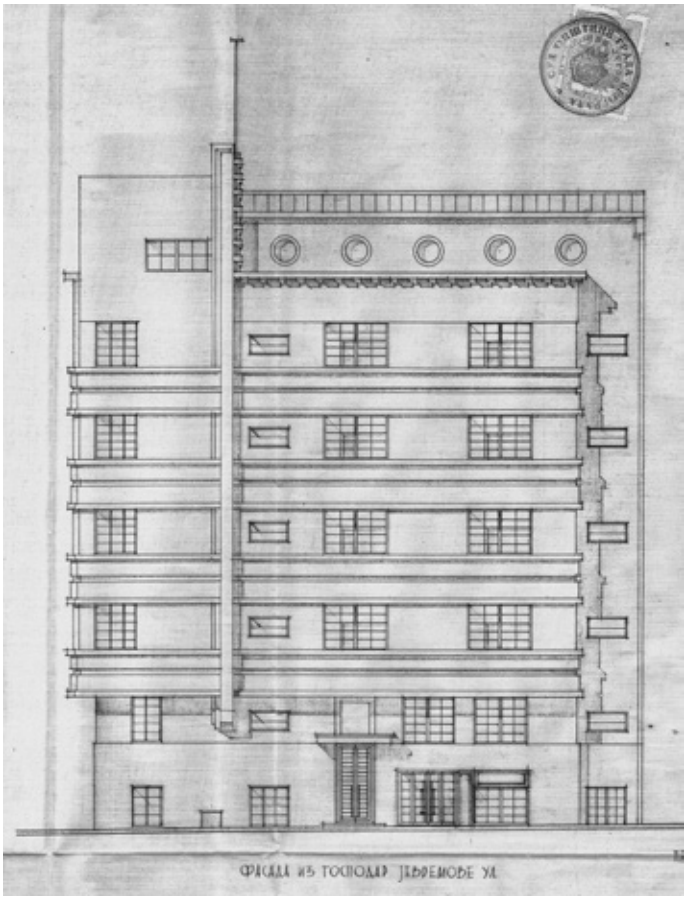


Сл. 13. Зграда Боже Милошевића и Александра Маринковића на углу Добрачине и Господар Јевремове, основа спратова, 1932.

Подједнако драгоцени историографски налази односе се на новија открића Брашованових пројеката до данас сачуваних само у назнакама на цртежима. Међу њима је свакако потребно споменути и неизведени пројекат из 1932. године за зграду Боже Милошевића и Александра Маринковића на углу Добрачине 21 и Господар Јевремове у Београду (ТД ИАБ Ф 35-15-1932).

Сачувани документи сведоче да је Брашован, пројектујући овај објекат од почетних скица до нацрта поднетих за одобрење Грађевинском одбору Општине београдске, био свестан важности истицања позиције угла који на овом објекту артикулише уводећи еркер заобљених ивица отворен према дунавској падини. Фасада из Добрачине улице је фланкирана уским вертикалним равним профилним испадом који се у нивоу крова завршава ниским зидом,

односно завршетком батерија димњачких канала. На бочној страни исте зидне површине инсталирана је конструкција јарбола за заставу. Низови поткровних окулуса и венац са равним конзолицама јављају се као стилски рецидиви којих се Брашован није у потпуности ослободио, ремоделујући се у складу са актуелним тенденцијама још живог језика ар декоа у интернационалној архитектури. Сукоб вертикала и хоризонтала, један од основних, готово синкретичких елемената стила београдског модернизма, овде је изведен на визуелно питак начин, упоредним постављањем плитких парапетних трака дуж читавог објекта, пресечених при углу вертикалним испадом.



Сл. 14. Зграда Боже Милошевића и Александра Маринковића на углу Добрачине и Господар Јевремове, изглед из Јевремове улице, 1932.

У функционалном смислу Брашован је одступио од традиционалне схеме *београдског стана* на коме је деценију раније темељио свој пројекат стамбене зграде Елијаса у непосредној близини. Флуидној просторној организацији станова у згради Милошевића и Маринковића приступио је крајње рационално: плитко предсобље повезује све просторије стана, за разлику од дотадашње обавезне централне трпезарије. На ужој бочној страни тог предсобља налазио се отвор за приступ омањем купатилу са ниским прозором према улици. Укидањем дворишних крила на овом пројекту просторија за сервис и послугу су из обавезног дворишног дела премештене на улични фронт.

Допадљиви програм синкретистичког естетског израза примењен на овом неизведеном пројекту, Брашован ће у пуној мери развити на стамбеној згради Пензионог фонда Беочинске фабрике цемента у Београду (1934). Занимљиво је да се елементи фасадне профилације планирани на пројекту зграде Милошевић/Маринковић поново јављају у идентичном облику и на згради Леа Рабиновића (доцнији власник Радојка Илић) у Немањиној улици 42 (1932) у Београду, чији пројекат је потписао биро архитекте Милана Секулића, некадашњег Брашовановог блиског сарадника.

Средином четврте деценије, Брашован је у потпуности установио особени стил. Његови објекти су постали препознатљиви у слици града. Ипак, истовремено са замашним остварењима, широким урбанистичким потезима, али и издвојеним моментима ауторове градитељске активности, није одбијао парцијално пројектовање. Он реконструише, дограђује и преправља туђе реализације, преобликујући у одређеној мери и употпуњавајући их у визуелном или функционалном смислу.

Доградња виле Светислава Пауновића, бана Дунавске бановине, у Милешевској 30 у близини Брашованове сопствене куће, карактеристичан је пример пројектних интервенција овог аутора (ТД ИАБ Ф 34-261-1931). Без већих стваралачких амбиција, архитекта Милутин Борисављевић је пројектовао вилу Пауновић почетком четврте деценије коју је већ 1936. године Брашован виртуозно доградио ка дворишту, додајући плитак волумен на постојећу композицију, обликујући га у духу познатих, већ примењиваних композиција.[20] Уоквирени четвороделни прозор спрата и равна дрвена ограда изломљеног приземља покривена перголом, споредни улаз са панелним вратима у вишеделној интарзији фурнира, застакљен приступ сутерену обједињени су у допадљиву композициону целину. У организационом смислу, Брашован у плану основе употпуњује своју екстензију скромног Борисављевићевог објекта, детаљно уцртавајући архитектонски програм новопризиданих просторија, распоред намештаја и других елемената опреме. Додатно степениште и хол видљив на оригиналном цртежу, приложеном у пројектној документацији, обрадио је са пуном пажњом видљивом у прецизним нацртима дрвених облога и степенишне ограде обрађене у тракслованим балустерима на спрату подупртим барокизираним детаљима вертикалних конзола и масивног дрвеног ступца. Слично облози назначеној у вили Стипановић, Брашован поново користи дрвене панеле за облогу зидова, уметке и рамове око прозора, артикулишући тиме интимну зону новопризиданог дела.

Пратећи развој типолошке структуре Брашовановог градитељског опуса и изградњу својеврсног културног синкретизма, чини се неочекивано што је после успешних остварења модернистичке провенијенције,[21] овај аутор животни простор у својој, савремено интонираној породичној кући заменио реконструисаним објектом у Страхињића Бана 73. Архитектонски скромну и непропорционално ретикулисану фасаду прочеља стилски мање успелог објекта из 1922. године, дело архитекте Александра Ђорђевића, Брашован је 1940. године реконструисао сопственим средствима, прочишћујући елементе стила, издижући атични зид, уводећи три елипсаста прозора са гирландама, поништавајући претходне пиластере, обликујући и мењајући скромни портал новим у формама декорације богатијим са реминесценцијама на његова претходна стилска дела (ТД ИАБ Ф 16-17-1940). Након усељења у стару/нову кућу Брашован се окружио сликама и уметничким делима Томе Росандића, Лазара Личеноског, средњовековним иконама и стилским намештајем који је откупљивао, обнављао и прерађивао до краја живота. На архитек-

[20] Анализом сачуване пројектне документације, уочава се да је Брашованов помоћник на овој доградњи био руски емигрант, архитекта Николај Шилов, који је био званично овлашћен да уместо Брашована преузима грађевинске и друге дозволе, води реализације одобрених планова и др. (Кадијевић 2002–2003: 131–142).

[21] Овде се пре свега мисли на објекте палате Дунавске бановине, Команде ратног ваздухопловства у Земуну и објекта Државне штампарије у Београду.

тонском плану, тадашња критика га је доживљавала као успешног архитекту од духа и стила (Борисављевић 1937: 9).[22] Брашованова каријера је у то доба била на врхунцу, док је пред Други светски рат био ангажован да решава како архитектонске, тако и урбанистичке проблеме (Аноним 1940: 7).[23]

ЗАКЉУЧАК

Драгиша Брашован, један од најзначајнијих српских архитеката XX века, у току своје полувековне каријере, стварао је и досегао саме професионалне врхове. Стварајући у три државна уређења, бивајући грађанин монархије и републике, својим синкретичким и аутентичним изразом обогатио је просторе свог и нашег урбаног простора грађевинама врхунске архитектонске вредности од којих се многе сврставају у енциклопедијске примере домаћег али и интернационалног градитељства. Богатством идеја, смелошћу концепција, прецизношћу и логичношћу извођења Брашован је следио укус средине неретко успевајући да се из његе издигне пажљивим уочавањем онога што је „средњи курс“, тежећи да га обогати самосвојним и особеним архитектонским речником. Његови непознати, неостварени или мање познати пројекти расути у приватним колекцијама, често похрањени у недоступним архивама и заоставштинама сведоче о једном посебном свету елемената, композиција и уметничком креду оличеном у бескопромисној борбености духа и жељи да се сваком, па и најмањем објекту или интервенцији да целовит лик, одвајајући га тиме од просечности текуће продукције и неумесних захтева инвеститора. Само свестраним и систематским трагањем за свим оним што нам је од Брашована данас преостало: његовим скицама, плановима, писаној и другој техничкој заоставштини, фото-документацији, можемо стећи правилну и потпуну слику о његовом великом труду и залагању за потпунији свет грађевина које нас окружују.[24]

---

[22] „Грађевине у стилу све су ређе, нарочито палате за ренту. Онолико колико их има ти покушаји у стилу јесу испод осредње вредности. Успеле стилске ствари у Београду имамо једино од г. Драгише Брашована и Александра Ђорђевића, архитекта“ (Борисављевић 1937: 9)

[23] Познато је да је учествовао у пројекту реконструкције савске обале, изградње Новог Београда и трга Славија.

[24] Наведена дела, разматрана у овом раду чине само део много већег градитељског и идејног корпуса Драгише Брашована који је, осим међуратног периода, превазилазећи време ратних сукоба, далеко досегао до средине шездесетих година XX века. Неутврђена и непроучена историографска и техничка грађа пружиће нам далеко потпунију слику, идентификовање и прецизно утврдити и данас непозната дела која познајемо из посредних, секундарних извора, дневне штампе или изјава појединаца, често сарадника архитекте Драгише Брашована у познијим периодима његове каријере. У овом раду нису навођени објекти из послератног периода за које се непобитно утврдило да су пројектовани и изграђени архитектовом руком, а којих, према првим проценама, свакако има још на десетине, као и радови који су били мање интересантни историчарима архитектуре или који припадају домену примењене уметности (попут обликовања ентеријера, пројеката за намештај и декорацију), али и радови за које се са сигурношћу, у овом тренутку, не може рећи да су Брашованова дела. Такође, нису разматрана дела чија је документација у непознатом стању или уништена. Међу таквим пројектима, од значаја је поменути Брашованов пројекат за облакодер „Политике“ са почетка четврте деценије, пројекте за намештај за Палату Лиге народа, пројекте за неизведене павиљоне на светским изложбама, бројне конкурсне и техничке елаборате из међуратног и послератног доба и томе слично. Надамо се да ће нека будућа истраживања употпунити досадашња сазнања, уз свестрано ангажовање групе стручњака како на страни историчара уметности, историчара архитектуре и архитеката, тако и на страни архивских радника и сарадника.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Angelus, Jovan B. „Arhitekta koji to nije hteo da bude.“ *Duga* 27. 12. 1964: 13.

Аноним. „Митићев магазин који се подиже на Славији биће висок 60 метара и заузимаће површину од 2500 кв.м.“ *Време* (Anonim. „Mitićev magazin koji se podiže na Slaviji biće visok 60 metara i zauzimaće površinu od 2500 kv.m.“ *Vreme*) 10. 11. 1940: 7.

Blagojević, Ljiljana. *Moderna kuća u Beogradu 1920–1941.* Beograd: Zadužbina Andrejević, 2000.

Blagojević, Ljiljana. *Modernism in Serbia: The Elusive Margins of Belgrade Architecture 1919–1941.* Cambridge, Mass. and London: The MIT Press, 2003.

Bogunović, Slobodan. *Arhitektonska enciklopedija Beograda XIX i XX veka*. Knj. 1–2. Beograd: Beogradska knjiga, 2005.

Борисављевић, Милутин. „У Београду је после рата подигнуто 6500 зграда, чија вредност достиже три и по милијарде динара.“ *Време* (Borisavljević, Milutin. „U Beogradu je posle rata podignuto 6500 zgrada, čija vrednost dostiže tri i po milijarde dinara.“ *Vreme*) 14. 7. 1937: 9.

Брашован, Софија. *Дело архитекте Драгише Брашована*. Семинарски рад. Универзитет у Београду, Филозофски факултет (Brašovan, Sofija. *Delo arhitekte Dragiše Brašovana*. Seminarski rad. Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet), 1984.

Бркић, Алексеј. *Знакови у камену: српска модерна архитектура 1930–1980*. Београд: Савез архитеката Србије (Brkić, Aleksej. *Znakovi u kamenu: srpska moderna arhitektura 1930–1980*. Beograd: Savez arhitekata Srbije), 1992.

Vladisavljević, Svetislav. „Zgrada Ministarstva poljoprivrede i voda Ministarstva šuma i rudnika.“ *Godišnjak grada Beograda* (Vladisavljević, Svetislav. „Zgrada Ministarstva poljoprivrede i voda Ministarstva šuma i rudnika.“ *Godišnjak grada Beograda*) XLIV (1997): 207–219.

Дамљановић, Тања. *Чешко-српске архитектонске везе: 1918–1941.* Београд: Завод за заштиту споменика културе (Damljanović, Tanja. *Češko-srpske arhitektonske veze: 1918–1941.* Beograd: Zavod za zaštitu spomenika kulture), 2004.

Dobrović, Nikola. „Stvaranje arh. Dragiše Brašovana.“ *Arhitektura urbanizam* 33–34 (1965): 42–44.

Županski, Stevan. *Dragiša Brašovan: pionir jugoslovenske moderne arhitekture*. Zrenjanin: Arhiv SANU; Muzej arhitekture, 1966.

Ignjatović, Aleksandar. *Arhitektonski počeci Dragiše Brašovana: 1906–1919.* Beograd: Zadužbina Andrejević, 2004.

Игњатовић, Александар. „Две београдске куће архитекте Драгише Брашована.“ *Наслеђе* (Ignjatović, Aleksandar. „Dve beogradske kuće arhitekte Dragiše Brašovana.“ *Nasleđe*) 5 (2005): 119–134.

Kadijević, Aleksandar. „Arhitekta Dragiša Brašovan (1887–1965) – klasik jugoslovenske arhitekture dvadesetog veka.“ *Moment* 13 (1989): 87–93.

Кадијевић, Александар. „Живот и дело архитекте Драгише Брашована (1887–1965).“ *Годишњак града Београда* (Kadijević, Aleksandar. „Život i delo arhitekte Dragiše Brašovana (1887–1965).“ *Godišnjak grada Beograda*) XXXVII (1990): 141–173.

Kadijević, Aleksandar. „Novosadski opus arhitekte Dragiše Brašovana.“ *Projekat* (1993): 45–47.

Кадијевић, Александар. „Улога руских емиграната у београдској архитектури између два светска рата.“ *Годишњак града Београда* (Kadijević, Aleksandar. „Uloga ruskih emigranata u beogradskoj arhitekturi između dva svetska rata.“ *Godišnjak grada Beograda*) 49–50 (2002–2003): 131–142.

Кадијевић, Александар, Драгиња Маскарели. „О архитектури Генчићеве куће.“ *Наслеђе* (Kadijević, Aleksandar, Draginja Maskareli. „O arhitekturi Genčićeve kuće.“ *Nasleđe*) 5 (2004): 135–144.

Кадијевић, Александар. *Естетика архитектуре академизма: (XIX–XX век).* Београд: Грађевинска књига (Kadijević, Aleksandar. *Estetika arhitekture akademizma: (XIX–XX vek).* Beograd: Građevinska knjiga), 2005.

Којић, Бранислав. *Друштвени услови развоја архитектонске струке у Београду 1920–1940 године*. Београд: Српска академија наука и уметности (Kojić, Branislav. *Društveni uslovi razvoja arhitektonske struke u Beogradu 1920–1940 godine*. Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti), 1979.

Manević, Zoran. „Arhitektura Dragiše Brašovana.“ *Umetnost 6* (1966): 60–69.

Маневић, Зоран. „Дело архитекте Драгише Брашована.“ *Зборник за ликовне уметности Матице српске* (Manević, Zoran. „Delo arhitekte Dragiše Brašovana.“ *Zbornik za likovne umetnosti Matice srpske*) 6 (1970): 187–207.

Manević, Zoran. *Pojava moderne arhitekture u Srbiji*. Doktorska disertacija. Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet, Odeljenje za istoriju umetnosti, 1979.
Manević, Zoran. „Naši neimari 3.“ *Izgradnja* 8 (1980) 49–57.
Маневић, Зоран. „Брашован Драгиша.“ у: *Лексикон неимара*. Београд: Грађевинска књига (Manević, Zoran. „Brašovan Dragiša.“ u: *Leksikon neimara*. Beograd: Građevinska knjiga), 2008, 49–58.
Милетић-Абрамовић, Љиљана. „Милутин Борисављевић.“ *Годишњак града Београда* (Miletić-Abramović, Ljiljana. „Milutin Borisavljević.“ *Godišnjak grada Beograda*) XXXIII (1986): 63–86.
Михајлов, Саша. *Рајко М. Татић: 1900–1979*. Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда (Mihajlov, Saša. *Rajko M. Tatić: 1900–1979*. Beograd: Zavod za zaštitu spomenika kulture grada Beograda), 2013.
Стаменковић, Александра З. „Прилог проучавању београдске стамбене архитектуре Драгише Брашована.“ *Годишњак града Београда* (Stamenković, Aleksandra Z. „Prilog proučavanju beogradske stambene arhitekture Dragiše Brašovana.“ *Godišnjak grada Beograda*) LVIII (2011): 135–153.
Stojanović, Bratislav. „Arhitekta Dragiša Brašovan.“ *Urbanizam Beograda* (1979): 17–31.

Milan P. Milovanović
Ivan R. Marković

A CONTRIBUTION TO THE STUDY OF THE OPUS OF ARCHITECT DRAGIŠA BRAŠOVAN (1887–1965) – newly found projects, accomplishments, and documents

Summary

In creating a comprehensive architectural opus of architect Dragiša Brašovan, new discoveries and evaluations of so far unknown or lesser-known works by this author have proved to be valuable sources of information. The results of new researches should contribute to the understanding of the complex evolution of architectural concepts and specific aesthetics of architect Brašovan's artistic production. In the process of precise determination of, primarily, stylistic origin and eclectic variations, some so far unknown author's projects of family houses, villas and residential buildings stand out. There are also certain larger buildings from the early period of his architectural creativity, and their process of construction he generally coordinated with architect Milan Sekulić and construction engineer Mihailo Petrović-Obućina.

Preceding a wide scale of residential facilities, some of the most ambitious early works of architect Brašovan are contained in so far little-known open competition for the architectural design of the palaces of the Ministry of Finance, the Ministry of Forestry and Mining, and the Ministry of Agriculture and Waterworks in Belgrade. In addition to a broad and diverse stylistic palette, with elements identified in later works of Brašovan, historiographically important discovery of the blueprints for the palace of the Ministry of Forestry and Mining, and the Ministry of Agriculture and Waterworks opens the question of the real authorship attribution for this representative state building. Previously insufficiently historiographically investigated, second part of the newly acquired facts is focused primarily on the identification and evaluation of selected works and competition entries from Brašovan's post-war opus.

The strategy of identifying less-known or completely unexplored architectural achievements of architect Dragiša Brašovan will contribute to a more effective systematization of previous results of historiographical studies of the history of Belgrade's architecture. At the same time it will complete the understanding of this architect's scope of work, his cultural orientations, stylistic features of his architecture and its meanings within the general European architectural practice of that time.

Уредништво је рад примило 18. X 2015. и одобрило га за штампу 18. II 2016.

UDC 711.2(497.111)"2012/2016"

ALEKSANDAR Đ. KADIJEVIĆ
University of Belgrade, Faculty of Philosophy – Art History Department*

BOJAN S. KOVAČEVIĆ
Academy of Architecture of Serbia, Belgrade*
Original scientific paper

Degradative urbanistic and architectural aspects of the project "Belgrade Waterfront" (2012–2016)

ABSTRACT: Urbanistically intrusive and civilizationally controversial, the planned "Belgrade Waterfront" project (2012–2016) has come under uncompromising criticism from the experts since the very first public presentation. Imposing dull simplified geometric structures and urbanistic concepts appropriate to the climate and social needs of the main investor from the Middle East, the project radically changes visual identity of the Serbian capital profiled over the last two centuries of independent architectural development. Devoid of the common, plain typology, morphology and customary coloring of the Euro-Mediterranean urban tradition, it interacts with the existing spatial-cultural matrix in a degradative way.
KEYWORDS: "Belgrade Waterfront", Sava Amphitheater, urbanism, tradition, identity.

INTRODUCTION

In spite of the argumentative efforts to preserve urban landscapes threatened by modern globalization recasting, their devaluation in many areas continues uninterrupted. This is especially the case in countries burdened with economic crisis, where the basic principles of heritage protection are ignored for the sake of attracting foreign investments and creating new jobs. Mainly initiated without public competitions, these voluntaristic undertakings are usually justified by the support obtained in the elections. Guided by the interests of daily politics (declarative and public), the initiators of these globalization recastings usually avoid local creative forces, engaging foreign branded design companies. The current project "Belgrade Waterfront" (2012–2016) moves in the same direction. It radically changes the visual character of the Sava Amphitheater, a natural long waterfront area along the Sava River in the Serbian

* akadijev@f.bg.ac.rs; gepratova@gmail.com; This article is a result of work on scientific project no.177013 in Serbian Ministery of education, science and technological development.

capital.[2] Imposing new identity elements that degrade the traditional view of the city in the background, this project brings a major discontinuity in the two centuries old history of the waterfront regulation (Ротер Благојевић 1997–1998; Dajč 2012; Roter Blagojević 2012; Kadijević 2015; Vukmirović 2015; Вуксановић Мацура 2015).

THE URBANISTIC AND ARCHITECTURAL DEVELOPMENT OF THE SAVA RIVER WATERFRONT (1830–2012)

The planned spreading of Belgrade to the right bank of the Sava River occurred in the second quarter of the nineteenth century, when the Ottoman Empire vassal Prince Miloš Obrenović ordered the construction of residential and administrative buildings (barracks, palace, assembly) and thus the Serbian part of the city was expanded to the area of the Sava River slope. Due to the leveling of the land and partial recovery of wetlands in the waterfront area, a modest port zone (Liman) developed, which in the following decades expanded and adapted for the purposes of defense, water management, transportation, industry, trade and customs. The beginning of a gradual but inevitable cultural "deosmanization" of the Sava River

Fig. 1. A view of the Sava River waterfront with Orthodox cathedral in the center, mid-19th century
Сл. 1. Поглед на Савско приобаље са Саборном црквом у центру, половина19. века

[2] The waterfront area starts from Makiš meander of the Sava River near the island of Ada Ciganlija and ends in front of the Belgrade Fortress complex at the mouth of the Danube. The Sava Amphitheater is a geographical term that comprises the terrain from the Belgrade Ridge in the northwest (under the Fortress), over Terazije and partially Krunska street,toward the St. Sava plateau, and then slopes down in the direction of the stream of Mali Mokri Lug (now highway corridor) and Topčider Hill. It ends with, and is marked by, the building of the BIGZ (Publishing and Graphics Institution of Belgrade) designed by architect Dragiša Brašovan (1939). Although the planned "Belgrade Waterfront" complex covers only a part, a scene, of waterfront area of the Sava Amphitheater, it permanently blocks the wider city core and degrades its character.

slope[3] was marked by the construction of the Orthodox Church of St. Michael the Archangel (1840), conveying a strong political message (Fig. 1). It was not before the end of the century that, with the reconstruction of Mali Pijac (Small Market) and Karađorđeva street, and along the densely populated settlement of Savamala, the mainland area of the waterfront acquired European residential, business, commercial, financial and cultural character. When the railway station and the railway bridge were constructed (1884), with railway tracks going alongside the riverbed, a long-term isolation of Belgrade from the Sava River began (Вуксановић Мацура 2015). Despite the exclusive position, most waterfront palaces have not communicated with the river, turning to it their backyard or side facades (Петровић Балубџић 2013).

The Sava River waterfront has been neglected by professional urbanists for a long time, although it has been of primary importance for economic development of the city and its overall visual presentation for decades (Bojović 1984). Moreover, it was not until the beginning of the twentieth century that it became the subject of comprehensive studies and regulatory plans. It suffered from frequent floodings and war activities, which delayed the making of strategic decisions about its regulation.

In the interwar period (1918–1941), the waterfront lost its importance in favor of other parts of the Yugoslav capital (Kadijević 2015). Dominant trading and financial operations moved to the inner city, causing the price of real estates in Karađorđeva Street to drop sharply. Belgrade's most influential and wealthiest families, who traditionally occupied the waterfront area, moved to residential areas in other locations.

Representative buildings constructed on the right bank of the river, covering more or less the area of the Amphitheater, have become key factors of cultural identity in the demographically enlarged capital of the state. New buildings in the waterfront area (Zemun Bridge of King Aleksandar Karađorđević, the National Library, Fairground, multifunctional palaces in Karađorđeva Street and Vilson Square) (Fig. 2–3) made a distinctive visual frame for the Sava River on its final journey. However, the urbanistic and architectural activities on the waterfront were not all technically balanced. This is evident in the partial implementation of the Master Plan of Belgrade from 1923 made by Russian emigrant architect Georgije Kovaljevski, which specified construction of a promenade and a boulevard on the banks of the river as well as a plateau connecting the

Fig. 2. Zemun Bridge of King Aleksandar Karađorđević with the Fairground on the left bank
Сл. 2. Земунски мост Краља Александра, са Сајмиштем на левој обали

[3] This marked a break with the former practice of building churches in Ottoman cities, where Orthodox churches were modest in size and blended into environment (see: Макуљевић 2014: 132).

Fig. 3. A view of the Sava River waterfront in the late 1930s
Сл. 3. Поглед на Савско приобаље, крајем 30-их година XX века

Sava River waterfront with Kosančićev Venac. With the railway tracks placed along the river and the urbanized parts reduced to the area under the bridge, the waterfront suddenly turned into a neglected transit zone threatened by frequent floods (Dajč 2012).

Although architectural and urbanistic interventions within the Sava River waterfront after 1945 did not significantly change the existing situation, the key problems of its functional reconstruction were not strategically addressed. Transportation infrastructure retained the primacy on the right bank and continued to hinder direct contact of the citizens with the Sava River, while on the left bank gradually grew a Le-Corbusier-like modern city. The first project designed for both banks of the Sava River (1975) was a commissioned conceptual design of the administrative center of the Non-Allied Movement, which was not further elaborated for political reasons. Ten years later, there was published a proposal by architect Miloš R. Perović for an ambitious urbanistic reconstruction, which implied a complete transformation of New Belgrade and the Sava Amphitheater.[4] Along with extensive analyses and tests, it contained several elements that, regarding the project "Belgrade Waterfront", are still valid today.

Namely, the general approach to thesection on both banks of the Sava River (covering the area from apart of the highway passing through Belgrade to the confluence of the Sava and the Danubein the north) offered the possibility for the capital to compensate for chances missed throughout the history for consolidation of fragmented parts in this area. It can not be neglected, but in Serbia rarely emphasized, that the central zone of New Belgrade, for ideological reasons, was directed predominantly north-south, marching thus toward the historical city on the right bank. Only this can explain why the waterfront on both sides the Sava River was constructionally neglected for decades, and not regardedas the point of meeting or connection. In addition to a number of cultural institutions and public facilities along the river, Perović specified two squares on opposing sides of the banks, which would make Belgrade a city with integrated waterfront.

After Perović's project, there were some partial proposals prepared by work teams lead by architect Milan Lojanica. Later, there was a project titled "Varoš na vodi" ("Town Waterfront") made by architect Dragomir Manojlović's team. The project was not made public, although it contained some innovative and technically applicable solutions for the area along the right bank of the Sava River. In the second half the 1990s, preparations for a major public competition under the auspices of the International Union of Architects (UIA) historically went wrong because the government authorities of the Republic of Serbia were on the downward path at that time.

[4] Both Perović's projects were presented at the exhibition and in accompanying catalog titled '*Serbien – Stadt als Regionaler Kontext für Architektur'* (Salzburg–Wien: Müry Salzmann Verlag, 2015: 98–101).

PROJECT “BELGRADE WATERFRONT” (2012–2016) AND ITS INFLUENCE ON THE TRADITION OF THE SAVA AMPHITHEATER

Urbanistic and architectural project “Belgrade Waterfront” appeared for the first time in the election campaign of an Serbian political party in the spring of 2012. In the beginning, there were not any public reactions or doubts raised regarding the project, and even today its author is unknown. In that first version, including several varieties set out later, the specified constructions were of much less capacities and parameters than it is the case today when residential, commercial and infrastructure facilities of extensive square footage are predominant (Fig. 4–7). Regarding the scheme, the structure of the initial project has been gradually changed, first by adding a 180 meters high cucumber-liketower on the river bank and a less spacious shopping mall. In later modifications (not supported by valid explanations to Belgrade professional community and institutions) the tower height was increased to 210 meters and its shape changed to a tabular tower with two rotated segments (Fig. 8). The shopping mall has changed the location and got enormous proportions. The main architectural and urbanistic impression regarding the project (originally defined by the model and only then elaborated in ablueprint) is that it is a densely built-up apartment-commercial complexwith individual high-rise buildings (15–25, and more), what in the globalization architectural practice has become a code generated for opposing the local heritage.

A globalization dull architectural style is evidently being imposed to Belgrade through an extremely simplified geometric forms and urbanistic concepts appropriate to the climate and

Fig. 4. A view of the Belgrade Waterfront from the air toward New Belgrade
Сл. 4. Поглед на Београд на води из ваздуха, ка Новом Београду

Fig. 5. Spatial pan of the Belgrade Waterfront, displayed in the Assembly of the City of Belgrade
Сл. 5. Просторни план Београда на води, изложен у Скупштини града Београда

social needs of the main investor from the Middle East. Devoid of the common, plain typology, morphology and customary coloring of the Euro-Mediterranean urban tradition, inherent to the visual identity of Belgrade, the project considerably modifies the centuries old cultural matrix.

A large number of buildings shown on the model have a multy-storey construction of unclear purposeat this moment, from which only parts of the building volume go upward. This

morphology indicates that these are probably bases of buildings with spaces for garaging, because the burial of underground garages in the terrain with high groundwater levels is quite expensive, considering the planned square footage and contemporary standards for providing parking or garage places (because it is very likely that the baseshave that purpose). This, also, raises the issue of street space that is more passive and inactive, than active. It can also be noticed that the regulation depents precisely on these low multi--storey annexes and that any eventual change of their purpose or construction essentially changes regulation, or the relationship between public and private space.[5]

Fig. 6. An earlier version of the Belgrade Waterfront (*Novosti*, 2 August 2013)
Сл. 6. Једна ранија верзија Београда на води (*Новости*, 2. август 2013)

Fig. 7. Photo of a part of the model behind the railway station toward the Sava River bank
Сл. 7. Фотографија дела макете иза Железничке станице ка обали Саве

It is important to emphasize that the project "Belgrade Waterfront" is planned to be built in the section that has never been an urban areaor a protected cultural zone (blocks, streets, squares or urban pockets), but only part of railway infrastructure. In this sense, it would be inappropriate to talk about the treatment of the heritage on the spot. However, the relationship of the latest construction plans (given in the latest versions of the project 2014–15) with the existing Belgrade morphology and urbanistic typology, implies a review of the concept of heritage in general.[6] The initial information for commenting the attitude to heritage should be an unconcealed slogan of the plan implementers about "the new identity of Belgrade" for which it is not know neither who ordered it nor who profiled it (Bojović 2009). In the first place, on the basis of the model and elements of the presented blueprint,

[5] It was reported on 26 April, 2016 that, according to the contract signed with the investor from the Middle East, half of the specified facilities should be build in the next twenty years, and the rest later. It is very likely that, over the course of time, the problematic nature of the plan of regulation will lead to the producton of an incoherent urban structure in the most elite location.

[6] This remark refers to the fact that new elements, positions and forms are constantly appearing in the project, which means that the co-investor is obviously permitted to vary his assessments and plans.

Fig. 8. The 210 meters hightower, as seen from the river bank near Beton Hala (Concrete Hall)
Сл. 8. Кула од 210 метара висине, изглед са обале код Бетонхале

Fig. 9. A view of the Belgrade Waterfront in the silhouette of the city, from the left bank of the Sava River (*Politika*, 22 March 2015)
Сл. 9. Приказ Београда на води у силуети града, са леве обале Саве (Политика, 22. март 2015)

there is a problem of protecting the city views oriented to certain points or outlines, because the existing height regulations in the Belgrade urban planning and those proposed by "Belgrade Waterfront" are radically different. This can be easily checked by comparing the cross sections perpendicular to the Sava River simultaneously in old and new city blocks, starting from the river to the higher levels of the city in the area of Slavija Square. The main impression is that the "Belgrade Waterfront" complex is treated without an essential contact with the surrounding environment, occupying capacities necessary to extract as much profit as possible from the leased land. Heritage *as a whole* is completely left aside, reduced to the preservation of a few free-standing objects *in situ*, but actually excommunicated from the urban context due to the excessive contrast with the powerful symbols of globalization. Hence the assent given by those in charge ofthe protection of cultural monuments to the implementation of the project can be considered unexpected. Only a few institutions provided a principled resistance to the abusive alterations of visual identity of Belgrade, and these are: the Academy of Architecture of Serbia (public announcements, critics and documents)[7], the Faculty of Philosophy (discussions, lectures), and the Serbian Academy of Sciences and Arts (critical study).

One of the mechanisms for "linking" the project with the city's heritage is a propagandic emphasison its ties with Belgrade's Savamala district, which in the last decade has been partially revitalized by transformations of ruined spaces. Although such analogy is civilizationallyunfounded due to the proportions of the area occupied by that district, it can be found in apologetic announcements of pragmatic daily politics. Even if we removed all other aspects of the "Belgrade Waterfront" project, the question of panorama, the general view of Belgrade with the new city districts specified by the project, remained (Ковачевић 1993). Daily newspaper *Politika* in its Sunday issue of March 22, 2015, on page 13, presented publicly for the first time a computer-generated image of the new city district as seen from the opposite, right bank of the Sava River (Fig. 9). It was commissioned by the newspaper and was not a part of the marketing campaign of the investors. The image shows an obvious disparateness compared to the rest of the city in the scene, primarily because of a false logic of putting the highest buildings on the slope at the lowest vertical alignment. The main impression that models and computer generated images give is that constructionally and architecturallythe space is treated without regard for reality, devoid of any empathy toward Belgrade and without any link with the heritage (Bojović 2014; Ковачевић 2014; 2015; Богуновић 2015; Stokanović, Knežević 2015).

EPILOGUE

Regardless of multiple objections, the investors still insist on the construction of objects that are, according to the common attitude of the most competent experts from Belgrade, inappropriate for any layer of local cultural tradition[8]. These objects are: the tower uninventively called "Belgrade", set in the middle of the complex, and a shopping mall of large proportions that will annul the entire architectural history of the capital. Although it is very likely that a complete suspension of the project that develops non-transparently can not be expected, the omission of two mega structures protruding over the silhouette of the plan, as well as the first

[7] Seea large number of detailed critical reviews and decisions at the following link of AAS: http://aas.org.rs/
[8] After clearing away the terrain, the works officially started in late 2015.

row of buildings situated along the river bank, would do a great deal to the heritage of Belgrade. Hence, it would be perhaps the most appropriate that the investor constructs some other buildings in that area or out of it (on a wide stretch of the Danube waterfront or in New Belgrade). In the meantime, the hastily made political decisions about not limiting the number of floors should be re-examinedand some reputable domestic designers should be hired. In the end, a view of Belgrade can be blocked and obstructed *only once*.

REFERENCES

Bojović, Branko. „Vizuelna organizacija i prezentacija Beograda.“ *Izgradnja* 9–10 (1984): 57–62.

Bojović, Branko. „Objekti identiteta u slici grada ili: Kako se ne gradi grad?“ *Izgradnja* 11–12 (2009): 491–492.

Bojović, Branko. „Diletantizam kao urbanizam – Beograd na vodi.“ *Izgradnja* 3–4 (2014): 167–168.

Богуновић, Слободан Гиша. „Чекајући БНВ.“ *Политика* (додатак „Култура, уметност, наука“) (Bogunović, Slobodan Giša. „Čekajući BNV.“ *Politika* (dodatak „Kultura, umetnost, nauka“).

Dajč, Haris. „Uspon i degradacija savskog priobalja.“ *Limes plus* 1–2 (2012): 97–112.

Kadijević, Aleksandar. „Savsko priobalje u Beogradu (1918–1941) – pogled na arhitektonsko-urbanistički razvoj.“ u: Ostajmer, Branko (ur.). *Rijeka Sava u povijesti* (zbornik radova). Slavonski Brod: Hrvatski institut za povijest, podružnica Slavonski brod, 2015, 505–524.

Ковачевић, Бојан. „Савска ведута.“ *Политика* (Kovačević, Bojan. „Savska veduta.“ *Politika*) 6.3.1993.

Ковачевић, Бојан. „Острво на обали хроме реке.“ *Политика* (Kovačević, Bojan. „Ostrvo na obali hrome reke.“ *Politika*) 3.5.2014.

Ковачевић, Бојан. „Апорије у јавном дискурсу Београда на води.“ *Српски књижевни лист* (Kovačević, Bojan. „Aporije u javnom diskursu Beograda na vodi.“ *Srpski književni list*) 6.11.2015: 2–3.

Макуљевић, Ненад. *Османско-српски Београд: Визуелност и креирање градског идентитета (1815–1878)*, Београд: Топи (Makuljević, Nenad. *Osmansko-srpski Beograd: Vizuelnost i kreiranje gradskog identiteta (1815–1878)*, Beograd: Topi), 2014.

Петровић Балубџић, Мирослава. *Река и градски простори у Србији.* Београд: Задужбина Андрејевић (Petrović Balubdžić, Miroslava. *Reka i gradski prostori u Srbiji.* Beograd: Zadužbina Andrejević), 2013.

Ротер Благојевић, Мирјана. „Прилог проучавању настанка и развоја насеља на простору савске падине и трансформације његовог развијеног изгледа.“ *Зборник радова архитектонска организација простора* (Roter Blagojević, Mirjana. „Prilog proučavanju nastanka i razvoja naselja na prostoru savske padine i transformacije njegovog razvijenog izgleda.“ *Zbornik radova arhitektonska organizacija prostora*) 75 (1997–1998): 91–129).

Roter Blagojević, Mirjana. „Stvaranje modernog kulturnog identiteta Beograda.“ *Limes plus* 1–2 (2012): 37–60.

Stokanović, Natalija, Ana Knežević. „Kad zemljište i grad postanu tržišni resurs. Razgovor sa arhitektom Bojanom Kovačevićem.“ *Artum* 1 (2015): 75–85.

Vukmirović, Milena. „Belgrade: The quest for the desired city image.“ in: Doytchinov Grigor, Aleksandra Đukić, Catalina Ionita (eds.). *Planning Capital Cities – Belgrade, Bucharest, Sofia*. Graz: Verlagder Techinshen Universität, 2015, 188–211.

Вуксановић Мацура, Злата. „Бара Венеција и Савамала: железница и град.“ *Наслеђе* (Vuksanović Macura, Zlata. „Bara Venecija i Savamala: železnica i grad.“ *Nasleđe*) XVI (2015): 9–26.

Александар Ђ. Кадијевић
Бојан С. Ковачевић

ДЕГРАДАТИВНИ УРБАНИСТИЧКО-АРХИТЕКТОНСКИ АСПЕКТИ ПРОЈЕКТА „БЕОГРАД НА ВОДИ“ (2012–2016)

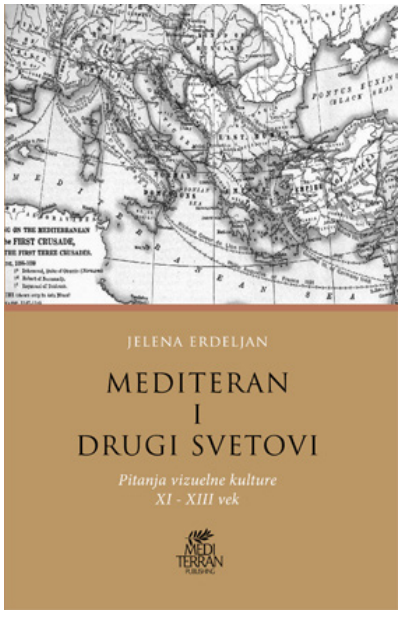
Резиме

Глобализацијски наметљив и вишеструко контроверзан, урбанистичко-архитектонски пројекат „Београд на води“ (2012–2016) се скоро од почетка нашао на удару бескомпромисне стручне критике. Намећући испразне симплифициране геометријске структуре и урбанистичке концепте примерене клими и друштвеним потребама главног инвеститора са Блиског истока, пројекат поништава аутономни идентитет српске престонице, профилисан током два века самосталног градитељског развоја. Лишен уобичајених, у евромедитеранској урбаној традицији јасних типологија, морфологија и устаљених колорита, сагласних топографији Београда, грубо преиначава дуго успостављану просторно-културну матрицу.

ПРИКАЗИ
REVIEWS

UDC 72(497)"10/12"
72(4/6)"10/12"
930.85(4-924.6)

Jelena Erdeljan, *Mediteran i drugi svetovi. Pitanja vizuelne kulture, XI–XIII vek*, Mediterran Publishing, Novi Sad, 2015.



Године 2015, у издању Mediterran Publishing из Новог Сада, објављена је монографија Јелене Ердељан *Медитеран и други светови. Питања визуелне културе, XI–XIII век.* Као дугогодишњи предавач византијске и европске средњовековне уметности на Одељењу за историју уметности Филозофског факултета у Београду, ауторка је увидела потребу да се, не само стручној публици већ и широј јавности у Србији, приближи средњовековна визуелна култура медитеранског света. То је и успешно остварено у књизи пред нама и то кроз студије посвећене неким од најважнијих историјских и културних појава, које су у великој мери одредиле и токове у средњовековној уметности.

Монографија *Медитеран и други светови. Питања визуелне културе, XI–XIII века* подељена је на пет поглавља. Сваком поглављу следи одабрана библиографија наслова, који не представљају само полазиште за ауторкина истраживања, већ и за оне који о обрађеним темама желе да сазнају више. Прво поглавље је уводног карактера и у њему је ауторка пажњу посветила најпре такозваном *неомедиевализму*, појави која је последњих деценија интензивно заступљена у различитим визуелним медијима (филмови, телевизијске серије, видео-игре…), а која је у великој мери утицала на повећано интересовање јавности за свет средњег века, па самим тим и за уметничке појаве које су обележиле ово раздобље. Такође, наглашен је и значај тзв. медиевалних модернизама, покрета у којима се касноантичка и средњовековна теолошка мисао перципирају, по речима ауторке, као покретачка снага трансформације. Ипак, највећу пажњу ауторка је у првом поглављу посветила Медитерану, не само као географској одредници која дефинише простор који је тема књиге пред нама, већ као чворишту мрежа културних токова, трговачких путева, суживота различитих народа и различитих религија. Пружајући преглед и суштину истраживања најважнијих студија ранијих аутора, ауторка истиче да је у великом броју расположивих тумачења значаја и значења Медитерана као позорнице на којој су се одвијали различити историјски догађаји, најважнија његова улога у размени људи и идеја, али и уметничких дела као доминантног визуелног средства у средњем веку.

У другом поглављу „Клини. Мрежа конективности и апропријација идентитета светих места медитеранског света", ауторка пажњу посвећује матичном манастиру једне од најутицајнијих средњовековних монашких заједница западног света која је, упркос томе што је њен центар био у залеђу Средоземног мора, имала изузетан утицај на читав медитерански свет као раскршће ходочасника, монаха, трговаца, знанственика и оних жељних знања, и то око 1000. године када је читав Стари свет живео у страху ишчекујући, како ауторка наводи, крај света и времена. Међу мноштвом манастира, који су били схватани као отелотворење Небеског Јерусалима, у овом се периоду својом величином,

значајем и улогом у оснивању велике манастирске конгрегације истицао бургундски манастир Клини. Посебно је наглашен утицај поседовања бројних реликвија и блиских веза манастира са папским седиштем у Риму на пораст његовог ионако великог угледа у читавом западном свету. Ауторка је препознала да су, не само идеја о Клинију као Новом Риму и Новом Јерусалиму, већ и тесне везе са ломбардијским градом Павијом, а преко њега и са оближњом Венецијом, омогућавале манастиру и њему подређеној конгрегацији да се повеже и са Цариградом, те самим тим да постане део медитеранског света.

Треће поглавље монографије „Сицилија у доба Нормана. Мултилингвалност медитеранске визуелне културе: Арабљани, Грци, Нормани у поступку репрезентације власти Роџера II“ посвећено је проблему транскултуралности на Сицилији XII века, која је имала веома бурну историју. Посебан нагласак с правом је стављен на Капелу Палатину у Палерму. Испитујући различите просторне елементе ове грађевине и визуелни језик декорације подова, зидова и таванице, ауторка покушава да докучи поруку коју је ова дворска капела требало да пренесе. Закључила је да је капела идеалан пример репрезентације власти Роџера II, а да њен хибридни визуелни идентитет са елементима позајмљеним из византијске, фатимидске, западноевропске и локалне уметности, има задатак да буде израз легитимности његове власти над свим народима, који су у том периоду насељавали изразито мултиетничку Краљевину двеју Сицилија.

Можда и најнаглашеније, кроскултурални идентитет медитеранског света описан је у четвртом поглављу, насловљеном „Света земља и источни Медитеран под крсташима. Краљица Мелисенда и питање ктиторства у Светој земљи у време крсташа“. У њему је обрађена ктиторска делатност краљице Мелисенде, легитимне наследнице јерусалимског краља Балдуина II. Тада су настали или обновљени неки од најзначајнијих сакралних топоса Свете земље. Као ћерка латинског владара Јерусалима и православне јерменске принцезе, Мелисенда је већ у себи обједињавала две конфесије, те је баш стога као њен најважнији ктиторски подухват ауторка препознала не изградњу неког од нових хришћанских храмова описаних у хроници Виљема од Тира, већ обнову најважније светиње како православног тако и католичког хришћанства – цркве Христовог гроба, уједно и гробне цркве крсташких краљева Јерусалима. Из периода након краљичине смрти, у турбулентним временима за Јерусалимско краљевство, ауторка издваја бројне реминисценције на ктиторску делатност ове владарке, пре свега на идеју о потреби подизања и обнављања светих места и прилагања дарова. Ова се потреба могла препознати пре свега међу владарима различитих хришћанских држава, између осталог и немањићке Србије, о чему сведоче дарови, које су светим местима у Светој земљи приложили Стефан Немања и Сава, или оснивање манастира Светих арханђела у Јерусалиму под ктиторством српског краља Милутина.

Закључно пето поглавље, интересантног наслова „Балкан или уместо закључка“, говори о визуелној култури Балкана, дакле широкој области од Цариграда до Београда, у периоду од XI до XIII века, која настаје у оквиру Византијског царства, српске и бугарске средњовековне државе. У њему ауторка највише наглашава потребу за применом нових методологија и нових становишта у будућем изучавању визуелног идентитета Балкана у ширим оквирима медитеранског света, које би било базирано на рецепцији и интерпретацији неких од најважнијих културних модела на читавом Медитерану.

Књига пред нама настала је као резултат вишедеценијског бављења научним радом Јелене Ердељан, те подучавања бројних генерација студената историје уметности. Она стога представља компендијум нових тумачења појава од немерљивог значаја за средњовековну визуелну културу медитеранског света. Њен посебан допринос је чињеница да ауторка своја истраживања није ограничила на појединачна уметничка дела, већ на историјске, културне, религијске и бројне друге токове, који су одредили, између осталог, и уметничке токове медитеранског света. Само оваквим мултидисциплинарним приступом, у најширем и најбољем смислу те речи, могуће је сагледати значај појединачних појава за развој друштва и визуелне културе медитеранског света у средњем веку, те се стога мора истаћи и допринос који монографија пред нама има за методологију историје уметности као науке.

Сви примери који представљају окосницу појединачних поглавља, до танчина су испитани и објашњени у одговарајућем просторно-временском контексту. Иако на први поглед засебне студије, заједнички именитељ свих поглавља је мултикултуралност Медитерана, често недовољно наглашена у релевантној литератури, посебно када је у питању проучавање визуелне културе. Исцрпна анализа појава, које је ауторка истакла као круцијалне за сагледавање визуелног идентитета медитеранског света – дакле монаштва представљеног Клинијем, владарске идеологије која се одсликава у Капели Палатини и ктиторске делатности у Светој земљи у време краљице Мелисенде, најбољи су показатељ да ће публикација *Медитеран и други светови. Питања визуелне културе, XI–XIII век* несумњиво бити подстицајна не само за академску јавност и студенте, већ и за све љубитеље средњовековне уметности, историје, градитељства, књижевности и религиозности.

Олга З. Шпехар
доцент Одељења за историју уметности
Филозофског факултета Универзитета у Београду
ospehar@f.bg.ac.rs

UDC 7.071.1:929 Sturm J.

Жене Штурма – авангардне уметнице у Берлину 1910–1932.

Зениш на изложби у Kunsthalle *Schirn* у Франкфурту

Смештено између римских ископина и катедрале, импресивно здање Kunsthalle *Schirn* у историјском средишту Франкфурта, грађено између 1983. и 1986. године, било је обновљено 2012. како би се прилагодило новим излагачким потребама и применила најсавременија музеолошка технологија. Дело архитектонског студија БЈСС који чине архитекте Дитрих Бангерт, Бернд Јансен, Штефан Јан Шолц и Аксел Шултес, показало се веома функционалним и привлачним, од прозирне, монументалне улазне ротонде која је и сама излагачки простор а која води у разне сегменте уметничке галерије, до 140 метара дугачке сале која се лако мења сходно посебним наменама. Захваљујући изузетно способном и активном директору, аустријском стручњаку Максу Холајну, као и агилном малобројном сталном особљу и интензивној сарадњи са ауторима и кустосима из света, *Schirn* је последњих година приредио бројне запажене изложбе, између осталих Василија Кандинског, Марка Шагала, Ива Клајна, Алберта Ђакометија, Фриде Кало, Била Вајоле, Баухауса, Арнолда Шенберга, Анрија Матиса… Успоставио је сталну размену изложби са париским Центром Бобур, њујоршким Музејом модерне уметности и Гугенхајмом, лондонском Тејт Модерн, петроградским Ермитажом…

Изложба *Жене Штурма. Авангардне уметнице у Берлину 1910–1932.* (*Sturm-Frauen. Künstlerinnen der Avantgarde in Berlin 1910–1932)*, одржана од октобра 2015. до фебруара 2016, имала је богат пратећи програм с вођењима, дискусијама, предавањима, филмским пројекцијама, позоришним представама, перформансима, радионицама за одрасле и децу и сл. Посвећена је колико најпознатијим толико и заборављеним или мало познатим уметницама – сликаркама, скулпторкама, графичаркама, илустраторкама, фотографкињама, уметницама везаним за рад на филму, позоришту и тзв. продуктивној уметности из времена руске авангарде, кубизма, експресионизма, почетака апстракције, Баухауса и пуризма. Закључак целог пројекта је да су ове уметнице у великој мери утицале на развој како авангардних европских покрета тако и на целокупну уметност прве половине XX века у свету. Зато је критичар *Frankfurter Allgemeine Zeitung*-а 30. октобра 2015. са сигурношћу написао да „модернизам не би био могућ без тих жена“.

Поставка у највећој изложбеној сали *Schirn*-а на веома необичан начин је евоцирала време када је берлинска галерија *Der Sturm* Херварта Валдена пратила живе међународне активости и идеолошке битке истоименог часописа (излазио је од 1910. до 1932) којима су се модернизам и авангарда представљали немачкој јавности. Валден (1878–1941), писац и композитор, визионар и пионир у излагачкој пракси, заступао је тада најактуелније појаве у уметности, подржавао експресионисте

али и италијанске футуристе, Оскара Кокошку и *Плавог јахача*, Паула Клеа, Марка Шагала и многе друге, посебно руске уметнике, и настојао да све авангардне појаве повеже и на неки начин сучељи, ако не и измири. Бочни зидови галерије *Schirn*-а били су колористички прилагођени изложеним делима, а у средини су били постављени извијени – попут таласа – покретни паравани који су динамизовали целокупан амбијент, подсећајући на значење имена које је Валден дао својој институцији, везано за дугу историју немачке културе и уметности, са посебним нагласком на развијању „устајалих вода“ и *олујном* наносу нових идеја. Као што је то уобичајено, ликовна дела су пратили занимљиви документи, ретке фотографије, скице, лични рукописи уметница, писма њима упућивана, написи из штампе, каталози и друге публикације, уз довољан број информативног и едукативног материјала.

Каталог на 400 страница великог формата, у редакцији директора Холајна и ауторке изложбе Ингрид Фајфер[1], и са комплетним преводом текстова на енглески језик, представио је авангардне идеје којима се Валден руководио када је покренуо своју галерију и часопис, значај који је његова међународна делатост имала за немачку и европску уметност и посебно јединствену улогу коју је он дао уметницама тога времена, подржавајући њихово стваралаштво равноправно с уметницима. А авангардних дама везаних за *Der Sturm* је било тридесетак – из различитих средина, готово свих естетских оријентација и ликовних дисциплина. Валден им је пружао прилику коју су им друге галерије, часописи и кругови ускраћивали, да испољавају своју креативност, самосвест, да воде прве жестоке битке за своја људска и уметничка права, да траже могућност уметничког школовања и равноправног излагања…

Текстови у каталогу анализирају стваралаштво тих уметница, али износе и њихове животне приче, често трагичне због тешких, мучних, често неуспешних резултата у свету превасходно мушких моћи, снага и још увек традиционалног друштвеног устројства.

Из разумљивих разлога централни и најпространији делови поставке били су посвећени најупечатљивијим и најеминентнијим уметницама, као што су Габријела Минтер, Маријана фон Верефкин, Наталија Гончарова, Соња Терк Делоне, Марсела Кан и посебно Александра Екстер, чија су изванредно сачувана сценографска и костимографска остварења за филм *Аелита* (1924), који је пројектован као део поставке, била право откриће. Уз те авангардне *звезде*, изложба је подсетила на дела готово свих мање излаганих („малих“) уметница из круга *Der Sturm*-а, укључујући и дела Вјере Билер и Хелен Гринхоф/Грингове, сачувана у заоставштини Љубомира Мицића и позајмљена из београдског Народног музеја.

Пет црно-белих линореза и два пастела у боји, рађени између 1921. и 1926. године, представили су Вјеру Билер (Ђаково, 1903. – Хартхајм код Линца, 1940) као експресионистичку уметницу изразито урбаног наивизма, док су два гваша Хелен Гринхоф (Москва, 1880. – ?) из 1922. – на међи посткубизма, апстракције и конструктивних истраживања – једини сачувани радови ове вајарке и сликарке. Обе уметнице су своје радове послале Љубомиру Мицићу за Прву *Зенитову* међународну изложбу нове уметности у Београду априла 1924. године. Имале су трагичне животе. Вјера Билер, сарадница *Групе активиста* Лајоша Кашака у Будимпешти и *Der Sturm*-а Херварта Валдена у Берлину, била је жртва програма еутаназије Трећег рајха: као Јеврејка и ментално оболела, угушена је угљен-моноксидом у групи од 204 болесника, а Хелен Гринхоф је након студија код Антоана Бурдела и Александра Архипенка, заједно са Сержом Шаршуном, започела успешну европску уметничку каријеру. Упркос упозорењима Сергеја Јесењина и Исадоре Данкан, одлучила је да се врати у Русију 1922. године и од тог тренутка јој се губи сваки траг.

Поред тога што су Билерова и Гринхофова биле представљене на франкфуртској изложби као сараднице *Der Sturm*-а, часопис *Зенит* је заједно са оснивачем и главним уредником Љубомиром

[1] Поред ауторке изложбе, писци текстова за каталог су Мари Луиз Сиринг, Каролин Хиле, Питер Ј. Х. Пауелс, Ада Раев, Леа Шлајфенбаум, Карла Биланг, Катарина Борг Берторп, Ана Хавеман, Анегрет Хоберг, Клаудија Банц, Кристмут Прегер, Џесика Сјехолм Скрубе и Ирина Суботић.

Мицићем добио почасно место. Иако је *Der Sturm* имао огромну међународну сарадњу са најугледнијим светским гласилима и личностима тога времена, једино је *Зениту* поклоњена посебна пажња: у витрини је било изложено неколико бројева нашег часописа заједно са *Der Sturm*-ом, а на целом зиду изнад витрине су биле исписане информације о његовој делатности, сарадницима, идејама и везама са Берлином и Хервартом и Нелом Валден, које су Мицић и његова супруга Анушка, у зенитизму позната као Нина-Нај, упознали током немачке турнеје у лето 1922. године. О интензивној сарадњи *Зенита* и *Der Sturm*-а писано је и у каталогу изложбе јер је Берлин, као што је познато, двадесетих година XX века био истовремено и креативна немачка метропола из које су долазили многи сарадници нашег авангардног гласила, али и стециште око пола милиона Руса разних генерација, друштвеног порекла, професија, политичких убеђења, интереса и интересовања. У том кругу *руског Берлина* Мицић је срео бројне ствараоце, између осталих и уреднике часописа *Вещъ/Gegenstand/Objet* Иљу Еренбурга и Лазара Ел Лисицког. Њих двојица су убрзо потом припремили посебно издање *Зенита* бр. 17/18, октобра–новембра 1922. – *Руску свеску*, готово у целини посвећену руској авангарди која је од тог тренутка почела битно да утиче на нову оријентацију зенитизма. Тада је у Берлину била организована прва и велика изложба руске авангардне уметности са преко хиљаду експоната у Галерији *Van Diemen* са циљем да се помогне гладнима у Русији али и да се представе свету савремена достигнућа у ликовном стваралаштву. О тој изложби је Бранко Ве Пољански, Мицићев брат, песник а касније сликар, објавио у *Зениту* значајан текст за који се сматра да је међу првим критикама писаним с разумевањем и позитивним односом према вредностима и смислу нове уметничке праксе руских револуционарних стваралаца.

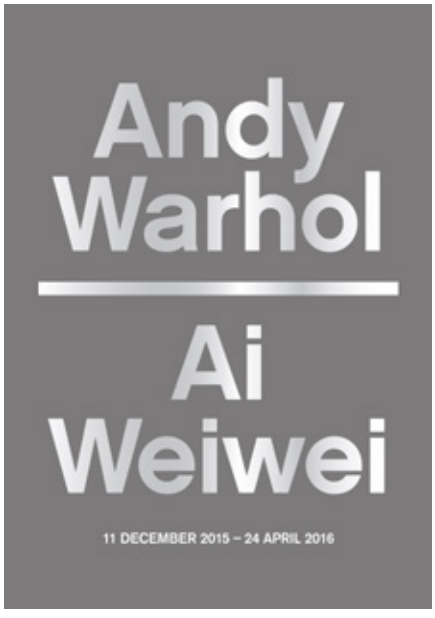
Тако је велика изложба *Жене Штурма. Авангардне уметнице у Берлину 1910–1932.* била прилика да се још једном свету представе *Зенит*, његов оснивач, сарадници и делови његове авангардне колекције, сачувани захваљујући невероватном пожртвовању, љубави и свести Љубомира Мицића о значају који ти радови имају.

проф. Ирина М. Суботић
Универзитет уметности у Београду
irinasubotic@sbb.rs

UDC 7.071.1:929 Warhol A.

Andy Warhol | Ai Weiwei

The National Gallery of Victoria, Melbourne
11 December 2015—24 April 2016



In Melbourne, Australia, summer usually involves sun cream – a necessary precaution before taking a trip to the beach at St Kilda, the Boxing Day Test match at the Melbourne Cricket Ground, or the Australian Open at Rod Laver Arena. This year, however, the hottest summer event in Melbourne's cultural calendar takes place indoors, as the National Gallery of Victoria (NVG) plays host to bona fide international art blockbuster: *Andy Warhol | Ai Weiwei*. This vast exhibition draws together more than 300 pieces by Andy Warhol (mostly from The Andy Warhol Museum in Pittsburgh, where the show will travel in June 2016) and Ai Weiwei – including a suite of new artworks by Ai that were commissioned especially for the occasion. At first glance the pairing seems an unusual curatorial choice: where Warhol was a self-proclaimed 'deeply superficial person' who produced art that ostensibly had 'nothing behind it,' as Ai's career has unfolded it has become impossible to separate his art from his politics. Of course, the power of any good exhibition is to give new meaning to the works within, and in *Andy Warhol | Ai Weiwei* a captivating story emerges of an intersection between the ideas, ambitions and passions that inspired the creative output of both artists. The exhibition also stands as a timely and important pairing of two artists who have come to symbolise their respective eras: Warhol (1928–1987), whose Pop Art movement epitomised the past 'American Century;' and Ai (born in 1957), whose artistic production is simultaneously an exercise in social media and political activism aimed at drawing attention to the global issues of the current century, often heralded as the 'Chinese Century.'

Structured in a sequence of thematic rooms, the exhibition juxtaposes Warhol and Ai's works in various media – from painting, print and sculpture, to film, photography, installation and social media – in spaces that allow the pieces to play off against each other. The artists are introduced as both icons and iconoclasts, their famous self-portraits (three of Warhol's vibrant 1986 silk screen *Self-Portraits* and Ai's 1995 triptych *Dropping a Han Dynasty Urn*) staring across at each other from opposite ends of the first room. Ai's triptych shows the artist holding, dropping and ultimately destroying an ancient Chinese urn; though originally conceptualised as a series of three black and white photographs, for the NGV this work has been remade from thousands of white, black and grey Lego bricks – a medium that has increasingly become a signature of Ai's, perhaps as silkscreen was for Warhol. The theme of 'Icons and Iconoclasm' continues with the works that have become the calling cards of the two artists: several of Warhol's *Campbell's Soup* (1969) silkscreens, which elevated a common and mass produced object of everyday life into the realm of art, sit above a series of Ai's *Coloured Vases* (2006), in which the aura of Neolithic and Han dynasty urns

evaporates with their conversion into objects of play that can be reused, repainted, defaced with advertising logos, and ultimately smashed with complete irreverence. The works in this opening room are underpinned by the notion of cultural violence – of mass culture that penetrates the gallery space in Warhol's case and, in Ai's works, of the iconoclasm of the Chinese Cultural Revolution (1966–76), which sought to destroy the old in order to start anew.

The next two exhibition spaces offer a background narrative for the pairing of Warhol and Ai. In November 1982, while Ai was in New York studying the works of his artistic predecessors (including Warhol), Warhol travelled to China. This section, entitled 'New York—Beijing,' explores the way that each artist perceived and documented his cultural antipode through photography. Perhaps unsurprisingly, Warhol's images of Beijing strikingly mirror Ai's photos of life in New York, as both artists look to the Other and find the Self. Where Warhol's photographic eye comes to rest upon the familiar figure of a soda bottle and the omnipresent images of Chairman Mao (as the ultimate pop icon), Ai trains his own focus on the expressions of political power, including protests against the inequitable availability of housing, AIDS rallies and Bill Clinton's campaign trail. Ultimately, instead of dwelling upon differences between the locations that they depict, these works collectively capture the ethos of Ai's famous observation that 'the world is a sphere, there is no East or West.'

Moving on from this geographic intersection, the exhibition then points to a historical link between Warhol and Ai, in which the life and work of Dadaist Marcel Duchamp (1887–1968) is explored as a major source of influence on the creative development of both artists. Here three generations of artists are brought into conversation, in which Duchamp's penchant for provocation, his irreverence and use of humour, and his experimentation with found objects are all interpreted by Warhol and Ai, in the form of representations of everyday consumables like Coca-Cola bottles (*You're In*, 1967) and the infamous *Brillo Soap Pads Box* (1964), or absurd objects such as the *Axe In Box* (1993) – an otherwise ordinary axe whose V-shape renders it dysfunctional. Marcel Duchamp himself surveys all of these works: his deadpan face covers one wall as Warhol's *Screen Test: Marcel Duchamp* (1966) runs on an endless loop, while his silhouette, fashioned from a bent coat hanger by Ai in *Hanging Man* (1985), stares back in the other direction.

Parallels between the work of its protagonists are continually highlighted as *Andy Warhol | Ai Weiwei* unfolds. The use of various methods of mass production by both artists is emphasised, with Warhol's notorious Manhattan studio The Silver Factory (which operated between 1962 and 1984) suggested as the prototype for Ai's Beijing-based enterprise FAKE Design, which opened in 2003 and employs a team of artisans, assistants and researchers to support the production of Ai's art. The manner in which both artists embraced and made use of their own celebrity is another concept explored by the exhibition, as is their shared affection for cats.

The theme of celebrity also introduces the most profound (and unexpected) unifying element within the exhibition: the juncture between art and politics. This critical point is examined in a pair of rooms, beginning in a space that is dominated by Warhol's portraits of various celebrities and punctuated by a new Ai piece entitled *Letgo* (2015). A walk-through sculpture, *Letgo* is constructed out of more than two million Lego blocks, and depicts a series of messages by Australian public intellectuals concerning major contemporary political issues, including the rights of Indigenous people, the treatment of asylum seekers, the fight for gender equality and the campaign to end domestic violence. Though perhaps more impressive in scope than execution, in suggesting that the messages of these intellectual celebrities should be the building blocks of a more socially prosperous future, *Letgo* demonstrates that in Australia (like everywhere else) many questions of social justice and equality remain outstanding. Furthermore, the contrast between this work and the surrounding Warhol portraits – of figures including Debbie Harry, Joseph Beuys, Arnold Palmer and Vladimir Lenin – invites questions as to how and why Warhol selected his subjects, and throws into sharp relief the inherent paradox of celebrity status, which can both aid and undermine efforts to effect political change.

The following section, entitled 'The Individual and the State,' further elaborates on the politics of art with a conceptually provoking and visually stimulating juxtaposition of pieces. Taking centre stage here

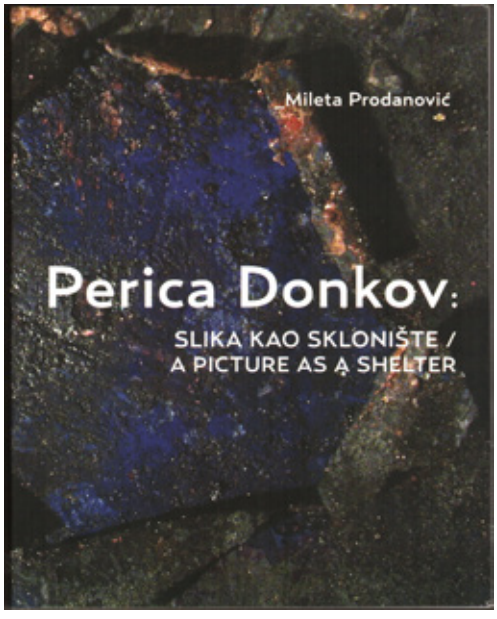
is Ai's *S.A.C.R.E.D.* (2011–13), which is comprised of a series of sculptural vignettes depicting the 81 days of incarceration endured by the artist in 2011 – a punishment meted out by Chinese authorities in response to the artist's social activism. *S.A.C.R.E.D* highlights the ability of art to speak truth to power in an environment where open debate is otherwise impossible. Overlooking these sculptures, a series of Warhol's *Electric Chairs* (1967–71) silkscreens create an icon out of the ultimate expression of state-sanctioned violence. While Warhol may have exclaimed 'No meaning, no meaning!' in response to journalists inquiring about his art, the colours, images and apparent superficiality of these pieces combine to offer an important commentary on the complicated reality of American democracy. Provoking a particularly strong audience response is Ai's *The Study of Perspective* (1995–2011), a series of photographs in which the artist's middle finger gestures towards major political and cultural landmarks – including Tiananmen Square, the Berlin Reichstag, the *Mona Lisa* and Saint Mark's Basilica in Venice, among others. A subtle nod to Duchamp's famous iconoclastic act of adding a moustache to a reproduction of the *Mona Lisa* (in the 1919 work *L.H.O.O.Q.*), these images serve to remind of the universal need to always maintain a critical point of view, even (indeed, perhaps especially) in the face of cultural authority.

Andy Warhol | Ai Weiwei is at once spectacular, entertaining, engaging and challenging. Visitors to the exhibition – and there will doubtless be many–are presented with an almost (but not quite) overwhelming range of works by Ai Weiwei and Andy Warhol, and asked rhetorically whether art has the capacity to effect change. Ultimately, by encouraging visitors to imagine how they might create a better future, the exhibition provides its own answer.

Iva S. Glišić
The University of Western Australia
iva.glisic@uwa.edu.au

UDC 75.071.1:929 Donkov P.

Mileta Prodanović, *Perica Donkov: Slika kao sklonište*, Fondacija Vujičić kolekcija, Beograd, 2015.



У низу хвале вредних издавачких подухвата Фондације Вујичић што се односе на промовисање савременог уметничког стваралаштва у Србији појавила се монографија о нишком ликовном уметнику Перици Донкову, аутора Милете Продановића, сликара и професора Факултета ликовних уметности у Београду.

Перица Донков припада реду оних стваралаца којима је сликарство као етички и стваралачки чин животна вокација што, уосталом, потврђује и његово тродеценијско присуство у самим врховима српске модерне уметности.

Управо чињеница о његовом константном присуству на српској уметничкој сцени чини почетни део Продановићеве студије у којем су, укратко, изложене основне одлике времена на југословенској, односно српској друштвеној и политичкој сцени с краја осамдесетих и током деведесетих година минулога века.

Речју, то је време распада Југославије и низа ратова који су уследили на њеном тлу и, коначно, време судара младих генерација стваралаца са бруталношћу света и готово потпуним нестанком свих вредности и критеријума у једном потпуно дезоријентисаном свету у којем је насиље постало култ и идеал. Стога је логично било, и увек је тако, да Донков делом реагује на време у којем живи настојећи, притом, да очува сопствени интегритет и достојанство животног позива.

Очувати интегритет за њега је значило темељно освајање поступка и начина савладавања белине платна и промишљено постављање основних репера за једну довољно широку и довољно флексибилну ликовну поетику којом ће, како то Продановић запажа, моћи да сигурно и консеквентно развије, надгради и изведе многе од својих каснијих поставки и циклуса.

У суштини основна вертикала око које се интегрише стваралаштво Перице Донкова у тродеценијском трајању на српској ликовној сцени могла би се дефинисати његовом дубоком потребом да у егзистенцијалној тескоби која је део његовог мишљења света у којем је, као и ми, присиљен да живи „остави простор“ у којем можемо пронаћи трагове, сопствене тескобе, страха и дрхтања али и наду да негде у дубоким слојевима дела постоји неки кутак слободе, неки зрак светлости у којем можемо пројектовати наду у избављење.

Студија Милете Продановића о сликарству Перице Донкова, професора Факултета уметности у Нишу, представља пример темељног и зналачког приступа феномену постмодерне уметности у чијим оквирима се, добрим делом, креће и стваралаштво Перице Донкова. Притом је у композицији текста успостављен суптилан баланс између одлика времена и Донковљевог стваралаштва. Тачније,

стваралац и дело ни у једном тренутку нису потиснути у други план опширним, општим екскурсима који, једноставно, отежавају читање и промишљање текста и дела ствараоца.

Писана јасним језиком без конфузије, тако присутне у већини данашњих написа који се баве историјом и теоријом уметности, са истинским познавањем времена постмодерне о којем говори, уосталом и сам аутор, сликар као учесник и тумач тога времена, Милета Продановић је написао узорно монографско дело.

Монографији Милете Продановића о сликару Перици Донкову придодати су, потпуно оправдано, и текстови двоје аутора професора Јеше Денегрија који кроз четири текста, тачније, четири предговора каталозима самосталних изложби Перице Донкова прати промене и зналачки поставља основне репере ствараочевог опуса у кључним тренуцима његовога развоја од краја осамдесетих када стваралац дефинише своју сликарску лексику у духу сликарства материје па надаље, током деведесетих година и почетком овога века када долази до одређених промена у структури Донковљевог визуелног исказа.

Те промене, како то проницљиво, и тачно, одређује Денегри, не настају наглим заокретом у мишљењу слике који подразумева и промену ликовног реквизитаријума но су резултат сублимовања одређених искустава са сликарством материје досегнутих у сопственом делу и њихово постављање у раван са које стваралац креће даље у настојању да површину визуелног исказа претвори у сопствени простор-простор сопствене самоће у којем може градити слојевиту фреску „настањену“ знаковима и значењима које је током свог сликарског развоја досегао.

Осим Денегријевих написа монографији је прикључен и текст „Сакрализација склоништа“, угледне историчарке уметности Данијеле Пурешевић, који као окосницу има проблемску слојевитост једног од последњих Донковљевих циклуса: *Axis mundi*.

У реченом ауторовом циклусу и тексту Данијеле Пурешевић основна проблемска вертикала је проблем стварања сакралног простора какво је дрво живота – просторног система што омогућује уметнику да делом створи могућност додиривања са трансцендентним у којем, можда, може бити саграђен *приватни универзум* као склониште душе. Коначно, као облик непристајања на време несигурно, на време у којем је морал сведен на појам без значења.

Речју, овим подухватом Фондације Вујичић српска ликовна јавност добила је узорно монографско дело о сликару Перици Донкову, једном од кључних стваралаца на српској и, разуме се, нишкој ликовној сцени.

проф. Срђан Д. Марковић
Универзитет у Нишу, Факултет уметности – Одсек за ликовне уметности
magelen@open.telekom.rs

UDC 72.071.1:929 Janjušević B. M.

Богдан М. Јањушевић, *Настанак и развој стамбених палата и вила у Војводини обликованих у стилу сецесије крајем XIX и почетком XX века*, Војвођанска академија наука и уметности, Нови Сад, 2014.

Монографска студија Богдана М. Јањушевића *Настанак и развој стамбених палата и вила у Војводини обликованих у стилу сецесије крајем XIX и почетком XX века* објављена је 2014. године у издању Војвођанске академије наука и уметности. Важно је напоменути да је студија штампана средствима Фондације академика Богумила Храбака за публиковање докторских дисертација из области историје, језика и историје књижевности, одбрањених на факултетима универзитета у Новом Саду, Београду и Бањалуци. Једанаеста књига из ове едиције представља делимично прерађену докторску тезу Богдана Јањушевића одбрањену под истим називом на Архитектонском факултету Универзитета у Београду 2013. године. Рецензенти су проф. др Мирјана Ротер Благојевић, проф. др Александар Игњатовић, проф. др Александар Кадијевић и проф. др Владимир Стојановић.

Како аутор наводи, основни циљ истраживања је да се „детаљније проучи архитектура резиденцијалних објеката – палата и вила саграђених у Војводини од појаве првих облика сецесије у последњој деценији XIX века до гашења овог стилског израза 1914. године“ (стр. 2). У оквиру шест главних целина, уз научни апарат поткрепљен упутима на референтну литературу и архивску грађу, аутор успоставља прецизне атрибуције, афирмише и валоризује стамбену архитектуру обликовану у стилу сецесије на подручју Војводине и уочава аналогије са градитељством суседних земаља и других делова Европе, пре свега средњоевропског културног круга. Након тога, у закључном поглављу сумира раније изнете ставове. Затим следе прилози („Попис литературе и других извора“, „Прилози и илустрације“), резиме на српском и енглеском језику и кратка биографија аутора. Наратив је употпуњен квалитетним илустративним прилозима. Наиме, за потребе штампања књиге, већи број фотографија је поново снимљен на терену, што представља изузетну вредност студије.

У „Уводном“ поглављу аутор је предочио предмет истраживања, полазне хипотезе и примењени научни метод. Такође је презентовао претходне историографске студије и осврте на архитектуру сецесије у Европи и Војводини.

Друго поглавље „Историјске и друштвене околности у Војводини и Европи крајем XIX и почетком XX века и појава новог стилског израза у архитектури“ почиње приказом европског друштва

на прелому векова, након чега аутор указује на историјске околности у Војводини, опште карактеристике урбанистичког и архитектонског развоја градова. Анализира нови стилски израз, који у Паризу и Бриселу носи назив *Art Nouveau*, у Италији *Liberty*, у Немачкој *Jugendstil*, у Аустрији *Secession*, у Великој Британији *Modern Style* и даје топографски преглед (земље Западне Европе, средњоевропске земље, Северна Европа, Медитеранско подручје) опуса значајних градитеља, као што су Хектор Гимар, Виктор Орта, Анри ван де Велде, Чарлс Мекинтош, Јозеф Олбрих, Ото Вагнер, Јозеф Хофман, Адолф Лос, Јоже Плечник, Еден Лехнер, Кароељ Кош, Јан Кочера, Елиел Саринен, Антони Гауди и други. Јањушевић потом дефинише неколико праваца у којима се нови стилски израз развијао у Војводини, а то су утицај *бечке сецесије* и *југендстила*, затим мађарске варијанте сецесије односно мађарског *националног стила* (који ће се даље развити под утицајем групе „Млади“), средњовековне архитектуре (ханзенатике) и вернакуларне архитектуре. Поглавље је поткрепио биографијама најзначајнијих градитеља у Војводини као што су Ференц Рајхл, Деже Јакаб, Марцел Комор, Липот Баумхорн, Бела Лајта, Милан Табаковић, Владимир Николић, Херман Боле и други.

Порекло термина *палата* и *вила* аутор анализира у трећем поглављу „Карактер и положај стамбених палата и вила у урбаној структури војвођанских градова“. Након тога, у контексту проучаваног периода у Војводини, термином *стамбена палата* дефинише репрезентативни објекат јавне, стамбено-пословне или стамбене намене најчешће изграђен у склопу урбаног блока у централним зонама насеља, док се *вила* односи на слободностојећи стамбени објекат средње и више класе у субурбаном или руралном амбијенту.

У четвртом поглављу „Стамбене зграде настале крајем XIX века, које наговештавају нови архитектонски израз“, аутор прво презентује опште карактеристике стамбене архитектуре проучаваног периода, потом разматра и валоризује четири капитална архитектонска дела: *палату Леовић* у Суботици, *палату Шехерезада* у Зрењанину, *палату Лајоша Фазекаша* у Суботици и *Штицеров дворац* у Беочину.

Пето поглавље носи назив „Стамбене палате и виле у Војводини обликоване у духу сецесије 1900–1914“. Јањушевић износи опште карактеристике стамбене архитектуре почетком XX века и анализира најзначајније примере разврстане у четири групе. У првој су палате и виле настале под утицајем бечке сецесије и интернационалног тока *ар нуво* стила: *палата у Главној улици 10* у Бечеју, *Адамовићева палата* у Новом Саду, *палата Коњовић* у Сомбору, *кућа Липота Голдшмита* у Зрењанину, *Лепедатова палата* у Кикинди, *Градска најамна палата* у Суботици, *Витигшлагерова палата* у Панчеву, затим *Елекова вила* у Зрењанину, виле *Лудвига Рајса* и *Линденшмит* у Бачкој Паланци и *Фернбахов каштел* на Бабапусти код Алексе Шантића. У другој групи су приказане грађевине у духу мађарске варијанте сецесије: *Рајхлова палата* и *палата Суботичке трговачке банке* у Суботици, *Менратова палата* и *палата Томин* у Новом Саду, *Сингерова палата* и *Вајдингерова палата* у Сомбору, *палата Каиро* и *Томанова вила* у Врбасу, *вила Попа* у Новом Саду и *Ертилова вила* у Оџацима. У трећу групу спадају стамбене палате и виле у Војводини обликоване под утицајем вернакуларне архитектуре: *вила Конен* на Палићу, *летњиковац Вишњевац* код Великих Радинаца, *Фишеров салаш* код Руме и *породична вила* у Кули. Значајно је и да аутор такође валоризује архитектуру наведених грађевина и истиче њихов утицај на развој градитељства и насеља у Војводини.

У шестом, закључном поглављу, аутор сумира и потврђује полазне хипотезе везане за време појаве новог стила, утицаје локалне традиције, такође европских метропола, а нарочито Беча и Будимпеште, на развој сецесије на подручју данашње Војводине. Наглашава друштвени и културни утицај инвеститора из различитих етничких и верских група, нарочито јеврејске заједнице. Такође истиче да су на подручју Војводине деловали градитељи формирани у бројним срединама и под разним утицајима, попут Едена Лехнера, Беле Лајте, Ђерђија Денеша, Деже Јакаба, Марцела Комора, Липота Баумхорна, и многих других с подручја Аустроугарске, затим Хермана Болеа, Гезе Маркуша, Фрићеша Шпигела, Милана Табаковића који су били активни на ширем подручју Средње Европе.

Студија Богдана Јањушевића представља свеобухватно истраживање уметничких, културолошких и социолошких аспеката настанка и развоја стамбене архитектуре обликоване у стилу

сецесије на подручју данашње Војводине. Њен значај се огледа у продубљивању историографског сагледавања и расветљавању архитектонских токова у Војводини крајем XIX и почетком XX века, које Јањушевић посматра у контексту средњоевропског културног круга и Европе у целини. Такође, својим истраживањем аутор је дао велик допринос у валоризацији значајне архитектонске баштине, указао на угроженост многих грађевина и предочио смернице њихове будуће заштите.

Александра Д. Илијевски, истраживач сарадник
Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности
ailijevs@f.bg.ac.rs

UDC 72(497.11)(091)

Ljiljana Blagojević, *Itinereri: Moderna i Mediteran – Tragom arhitekata Nikole Dobrovića i Milana Zlokovića*, Službeni glasnik i Arhitektonski fakultet Univerziteta u Beogradu, Beograd, 2015.

Српска архитектонска историографија је од октобра 2015. године богатија за јединствену монографску студију *Итинерери: Модерна и Медитеран. Трагом архитеката Николе Добровића и Милана Злоковића*, ауторке др Љиљане Благојевић, архитекте и ванредног професора на Архитектонском факултету Универзитета у Београду. Објављена у суиздаваштву Архитектонског факултета и Издавачке куће „Службени гласник“, у оквиру Едиције „Уметност у теорији и историји“, чија издања обухватају истраживања традиционалних и модерних, као и препознавање актуелних и нових тенденција у уметности и култури, ова монографија доноси интерпретативно истраживање модерне архитектуре којим се истовремено апострофирају животни и друштвени одрази на стваралачке особености двојице истакнутих протагониста српске и југословенске архитектуре XX века. Дајући значајан допринос истраживању модерне архитектуре у Србији, ауторка је у ширем опсегу својих радова расветлила и актуелизовала пројектантске приступе и архитектонску праксу српских архитеката који су заступали идеје и вредности архитектонског модернизма.

Специфичност изнетог историјског и теоријског, а могло би се рећи и биографског истраживања, огледа се већ у необичном наслову монографије *Итинерери: Модерна и Медитеран*, конципиране као својеврстан историјски и географски водич – *итинерер* кроз живот и стваралаштво архитеката рођених на измаку деветнаестог века; различито везаних за живописни простор Медитерана из кога су црпели снажну инспирацију за ауторску архитектуру прожету надасве личним доживљајима медитеранских амбијената, архитектонске историје и модерног обликовања. Књига обједињује ауторкина вишегодишња истраживања модерне архитектуре с акцентима на опусе Милана Злоковића и Николе Добровића, стручној јавности до сада презентована кроз научне и истраживачке публикације и радове о биографским особеностима архитеката, тумачењима стручних и теоријских дела, те архитектонским анализама њихових идејних и реализованих пројеката, где је посебна пажња посвећена пројектима на Медитерану – Дубровнику, Боки которској и Улцињу. Иако је монографија намењена пре свега архитектонској научној и стручној публици, и усредсређена на историографски дискурс истраживања архитектуре, који карактерише методолошка иновативност и надахнута наративност, њена вредност почива не само у потпунијем разумевању архитектуре и истраживачких радова двојице архитеката у чијим животима се преплићу медитерански, балкански и европски ути-

цаји, већ и у богатој архивској грађи, бројним информацијама и запажањима, који пружају увид у друштвене и културолошке прилике времена у којем су они стварали. Стога је мотив истраживања, с превасходно архитектонске позиције, усмерен и ка многим појединостима из живота архитеката, откривајући њихове личне, готово интимне исповести о архитектури, великим мајсторима, Медитерану или пејзажу, јер су управо ова промишљања обликовала идеје преточене у архитектонски концепт *модерног медитеранства*, али не и архитектуру регионализма, како истиче др Љиљана Благојевић, него архитектуру која синтетише посебности традиција, медитеранске културе и поднебља са идејама и естетиком модерне.

Структуру књиге, поред увода, чини девет поглавља, односно итинерера: „Italienische Reise“, „Галиција“, „Балканске експедиције“, „Медитеран“, „Јужни Јадран“ („Потрага за здрављем“, „Улциња“, „Бока Которска“), „Путовања по Западу“, „Дубровник“, „Митски Медитеран“ и „Модерна на Медитерану“. „Итинерери камена“, те проширен резиме на енглеском језику с освртом на сва поглавља. Кроз географски тематизована поглавља дата је садржајна и упоредна анализа, лишена конвенционалног начина хронолошког излагања, у којој се преплићу карактеризације модерне архитектонске озарене *митским Медитераном* и прикази истраживачких подухвата прожети историјом класичне и византијске архитектуре, вернакуларног и оријенталног градитељства. Прво поглавље („Italienische Reise“) говори о пореклу, одрастању и школовању Милана Злоковића, породичним путовањима и стручним екскурзијама младих архитеката, стављајући у први план Злоковићев рани београдски опус препознатљив по израженим елементима медитеранске архитектуре; док је у другом поглављу – „Галиција“, пажња усмерена на тескобно раздобље Првог светског рата у коме су, на Источном фронту у аустроугарској војсци, учествовали Добровић и Злоковић. У период након формирања Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца уводи нас трећи итинерер, који прати „Балканске експедиције“ архитеката подстакнуте теренским снимањима богатог градитељског наслеђа. Наредни итинерери представљају окосницу истраживања и доносе детаљне анализе Добровићевог дубровачког периода и Злоковићевих пројеката у Боки которској и у Улцињу, сагледане у ширем контексту европске и светске модерне архитектуре. С обзиром на то да је у главном реч о објектима туристичке намене или приватним породичним вилама на приморју, тема медитеранства долази још више до изражаја. Последња поглавља, метафорично названа „Митски Медитеран“ и „Модерна на Медитерану: Итинерери камена“, уобличују завршна разматрања истраживачког путовања кроз животне и радне „станице“ двојице српских архитеката. Истраживање такође сведочи о генерацији архитеката свестране оријентације и богате ерудиције, стилским огледима и списатељским поривима, али истиче и значај студијских путовања и стручних експедиција, који су оставили неизбрисив траг на уметничко сазревање обојице архитеката.

Изразит допринос научној студији дају примарни извори из заоставштине архитеката; пријежно обрађени и анализирани, било да је реч о скицама и пројектној документацији, личним библиотекама и писмима, фотографијама или разгледницама, путописима или истраживањима, у научној расправи су систематично интерпретирани, како кроз лична запажања тако и кроз различите библиографске изворе који поткрепљују дискусију и архитектонске анализе. Представљајући мисаону заоставштину и архитектонска остварења пионира српске модерне, надахнута медитеранским уметничким бравурама, ауторка уз наводе истакнутих архитеката и писаца – Албертија, Семпера, Лоса, Корбизјеа или Дерока, даје и приказе путовања, описе амбијената или запажања из историје уметности, артикулисано урођене у приче из митологије, стихове песника или мисли књижевника попут Вергилија, Гетеа и Крлеже. Професорка Благојевић је издвајајући доминантан медитерански опус Добровића и Злоковића проблематизовала теоријска утемељења модерне архитектуре заснована на интернационалном универзализму. Позивања на класичну архитектонску теорију и мисаона одређења двојице архитеката чулно усмерених Медитерану, аргументују филозофске идеје модернизма обавијене човековим осећањима према уметности и контексту, јер, како објашњава Корбизје, у предговору књиге *Архитектура Босне у пут у савремено*, човек надахнут стварима природе и вођен новим идејама ствараће увек свежа и оригинална решења, прожета разумевањем у самосвешћу.

Изузето од идеолошких конструкција и тумачења, ово подстицајно научно штиво о *медитеранском модернизму* и *модерном медитеранству* акцентује само оне историјске и друштвене одреднице и посебности медитеранске културе релевантне за истраживање архитектуре и уметничких међурелација. Монографија је истовремено значајна и за историографију српске архитектуре XX века, као и за регионална истраживања југословенског модернизма, а надасве је корисна младим истраживачима, јер показује врло истанчан истраживачки и методолошки приступ. Уз високу аналитичност, критичку и теоријску поткрепљеност и литерарну рафинираност текста, те богату графичку опремљеност с преко двеста педесет различитих илустрација и архивских фотографија, међу којима су и неке први пут објављене, књига је с правом препозната и награђена Наградом „Ранко Радовић“ за 2015. годину у категорији *критичко-теоријски текстови о архитектури, урбанизму и граду.*

Небојша М. Антешевић
истраживач-приправник
Универзитет у Београду, Архитектонски факултет
ant.nebojsa@gmail.com

UDC 7.01(497.113 Novi Sad)(082)

Biljana Mickov i Dragan Ilić (urednici), *Kulturna transformacija grada*, Zavod za kulturu Vojvodine, Novi Sad, 2015.

Међу тековинама домаће културологије у 2015. години се издвојио зборник *Културна трансформација града* који су приредили новосадски стручњаци Биљана Мицков и Драган Илић. Систематизован на 137 страна, садржи 16 огледа о положају културе у савременим градовима која све уочљивије подстиче њихову структурну трансформацију. Након инспиративног увода колегинице Мицков, уреднице и сараднице узорних међународних зборника, културни развој градова у постглобалном добу тумаче домаћи и инострани експерти – херитолози, теоретичари, естетичари, књижевни критичари, архитекти, функционери и саветници градских управа. Њихови огледи су допуњени краћим биографијама и библиографијама везаним за обрађене теме.

У надахнутом есеју „Вредновање културе у глобалном граду“, Џон Холден градску културу посматра као сложену „загонетку“. Залаже се за преформулацију појма уметности као есенцијалног сегмента ширег концепта културе, напомињући да је културни живот еволуирао од маргиналне до изузетно важне идентитетске компоненте сваког грађанина. Раст културних садржаја доводи у везу са порастом економских активности. Став да је „град без уметности данас осуђен на економски, друштвени и политички неуспех“ убедљиво аргументује, апелујући на смањење јаза између елитне и популарне културе: „Више немамо гране уметности и остатак културе. Уместо тога постоје три дубоко испреплетане сфере: култура која се финансира од државе, комерцијална потрошачка култура и домаћа (home made) култура.“ Вредност културе које данашње друштво артикулише, Холден изражава кроз три комплементарна категоријална нивоа: суштински (субјективно обојен вид вредновања), инструментални (поимање културе као алатке да би се постигао неки други циљ) и институционални (подразумева начин на који културне организације доприносе демократизацији јавног простора). Закључује да би требало избећи апсолутну доминацију појединачних принципа, укључујући и неплодни академски редукционизам.

У огледу „Потенцијал јавних простора у савременом урбаном развоју Новог Сада“, архитекта Дарко Полић анализира утицај глобалних тенденција на обликовање савремених градских простора. Кандидатуру Новог Сада за европску престоницу културе у 2021. години сматра приликом да се његов урбани потенцијал препозна у европским оквирима. Критички разобличава иницијативе које градски простор користе за манипулативно показивање „успешности“ тржишног деловања, јер „маркетинг слике један је од најважнијих сегмената у позиционирању града на глобалном тржишту неолиберално устројеног света“. Потцртава чињеницу да су јавни ресурси све изложенији инструментализацији идеолошких, политичких и финансијских елита на штету локалних заједница. Као

пример најдемократичнијег развојног концепта градске културе истиче Барселону, напомињући да је тај процес знатно спорији у постконфликтним друштвима попут српског. У другом делу огледа, аутор валоризује новија (позитивна и негативна) искуства у уређењу јавних простора Новог Сада, дајући смернице за будуће подухвате.

У есеју „Градски квартови као места (активирања) сећања", Исидора Станковић компаративно посматра париски кварт Маре и београдску општину Земун. Полазећи од најновијих теорија баштињења, везу налази у иницијативама грађана („Клуб матичне културе Земуна"), активностима Јеврејске општине и службе заштите културних споменика. У расправи „Како мислити заједницу" Владимир Гвозден са социолошко-филозофског становишта анализира однос заједнице (и заједништва) према држави и друштву, посматрајући га кроз теоријска промишљања последњег столећа. У исцрпном огледу „Уметност нових медија" Сунчица Пасуљевић Кандић дефинише њихову специфичну културолошку улогу, недовољно образложену у домаћој стручној литератури.

У сажетом есеју „Писац и град" Срђан Срдић духовито закључује да су „градови освојили писце", као и да је читава књижевност „надграђена градом". У прилогу „Музичка трансформација" Драган Илић указује на све неповољнији положај уметничке музике у трансформисаном глобалном граду, наклоњеном фестивализацији и комерцијализацији музичког стваралаштва. У есеју „Филм и град" Владимир Црњански разматра улогу филма у савременом граду, али и феномен града у филму, осветљавајући стање кинематографске продукције и биоскопске мреже Новог Сада. У есеју „Креативни плурализам примарног стваралаштва друштвеним ритуалима кроз промене културне политике и политике културе" Иван Правдић анализира узроке кризе у домаћем театру.

Оглед „Савремена скулптура и јавни простор" Уроша Ушћебрке, уз Полићев, неспорно је најпривлачнији историјско-уметничком делу читалачке публике зборника. По њему, концептуална трансформација јавне скулптуре предузета у последњих сто година, омогућила је симболичку саморефлексију „живог" демократског друштва, спремног да се суочи са сопственом прошлошћу и заблудама.

Теоријска слојевитост и експликативна доследност одликује, по нама, тежишни прилог зборника „Естетизација капитала и креативност" Јована Чекића. У њему се полемички прегнантно разобличавају методи контроле коју наднационални капитал намеће свим сферама друштвене збиље, укључујући и уметничку креативност. Са становишта културолошке критике, тај рад је најубедљивији и најактуелнији, јер указује на темељне узроке дубоке моралне кризе која оставља крупне последице на развој градова. Сузбијајући софистицираним псеудодемократским методама сваки облик супротстављања властитој хегемонији, неолиберални капитал вешто „анестезира" покушаје побуне и на уметничком пољу.

У краћем проблемском есеју „Комуникација дигиталног", Кристијан Лукић разматра напредне могућности дигитализације у процесу баштињења, али и његовог ефикаснијег веб презентовања. У том правцу се крећу и размишљања Иване Јовановић Арсић, чији инспиративни есеј „Јавна библиотека, главна станица на путу дигиталне писмености" афирмише „дигиталне светионике знања" постглобалног доба.

Оглед Хасана Бакшија „Развијање креативне економије, преобликовање циљева индустријске политике" отвара завршни блок међународних тема. У њему се проблематизују противречности, али и наводе успеси културне трансформације Уједињеног Краљевства, базирани на замаху креативних индустрија у сфери услуга, производње и размене знања, подржане напретком дигиталних технологија. У есеју „Стихијско финансирање врта културе" Мауро Феликори објашњава принцип супсидијарности примењен у Италији. Његово разматрање појашњава начине финансирања културе у Европској унији, инспиративне творцима домаћих културних политика. Трансформацијске изазове у управљању градском културом осветљава Естеве Карамес у огледу „Савет за културу Барселоне", фокусирајући се на контекст, циљеве и систем рада те установе.

Састављен од расправних прилога неједнаке дужине и експликативне слојевитости, зборник представља тематски кохерентну мултидисциплинарну целину која обухвата шири спектар пост-

глобалне градске културе. Незаобилазан и инструктиван, подстаћи ће још темељитија стратешка промишљања, али и корисна преиспитивања на нивоу засебних струка. Посвећен још увек недовршеном културно-историјском процесу, зборник има и уочљиво корективно дејство, правовремено упозоравајући његове кључне протагонисте на могуће странпутице и грешке.

проф. Александар Ђ. Кадијевић
Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности
akadijev@f.bg.ac.rs

UDC 069(497.113 Novi Sad):7

Међународна размена музејских програма: „Колекција Павла Бељанског: бисери модерне“ у Умјетничком павиљону у Загребу и „Мирослав Краљевић и следбеници“ у Спомен-збирци Павла Бељанског у Новом Саду

Две значајне изложбе су крајем протекле године реализоване у Загребу и Новом Саду, на иницијативу Спомен-збирке Павла Бељанског. Изложба „Колекција Павла Бељанског: бисери модерне“ приказана је у Умјетничком павиљону у Загребу, док је у Новом Саду, у Спомен-збирци Павла Бељанског, представљена поставка Модерне галерије из Загреба „Мирослав Краљевић и следбеници“. Ови програми, реализовани учешћем три музејско-галеријске институције из Србије и Хрватске, заправо се, на различите начине, могу сматрати јединственом програмском целином.

Изложбом „Колекција Павла Бељанског: поново у Београду“ реализованом у Великој галерији Дома Војске Србије у Београду 2011. године, када је значајан део легата први пут приказан изван матичне куће, отворен је нови концепт представљања ове колекције и њеног читања у измењеном контексту. У оквиру тог концепта замишљена је и изложба у Умјетничком павиљону у Загребу, где је Колекција приказана са 84 предмета. Првобитна замисао да се избором слика и скулптура представи основни ток Колекције, у коначној верзији поставке профилисана је избором неколико целина које су аутори изложбе и уводних студија у каталогу, Јасна Јованов и Звонко Маковић, сматрали за посебно релевантне. То је довело до поставке као пресека интерактивне уметничке сцене Загреба и Београда у првој половини двадесетог века, а посебно у периоду између два светска рата. У том смислу, посебан акценат је стављен на импресионистичко сликарство као својеврстан почетак модернизма у Србији које није имало пандан у Хрватској, затим на допринос Надежде Петровић у профилисању експресионистичке поетике у српској уметности као и у региону, а потом на груписање аутора попут Саве Шумановића, Милана Коњовића, Ивана Табаковића, Петра Добровића, Мила Милуновића, Петра Лубарде, Игњата Јоба и других, који су у међуратном периоду својим наступима обликовали широки културни простор Краљевине Југославије. Занимљиво је да је акценат стављен и на двојицу уметника чије је стваралаштво на другачији начин повезано са Павлом Бељанским и његовом колекцијом. Реч је о Влаху Буковцу и његовој слици *Велика Иза* (1882), која се, након рестаурације, први пут приказује загребачкој публици; за Спомен-збирку је значајна због њене везаности за Награду коју ова кућа додељује скоро пола века за најбољи дипломски рад из националне историје уметности, док је у овиру поставке у Умјетничком павиљону приказана као једна од најзначајнијих слика

уметника који је иницирао градњу овог излагачког простора и истовремено донео визију модерности у хрватску уметност. Друга слика је *Млади дипломата* (1923) Марина Тартаље која је обележила почетак интересовања Павла Бељанског за прикупљање слика савремених аутора. Истовремено, она представља једно од кључних дела како Тартаљиног сликарства тако и хрватског модернизма. Студије у каталогу замишљене су као путокази перцепције ове поставке, с тим што Јасна Јованов у тексту објашњава колекционарску идеју и концепт поставке Колекције Павла Бељанског у матичној кући, док је тежиште излагања Звонка Маковића постављено управо на интерактивности присутној на линији Београд–Загреб у периоду између два светска рата, као на најзначајнијим појавама тог процеса.

Поставка „Мирослав Краљевић и следбеници“ аутора Звонка Маковића, која је у целости реализована сликама из фонда загребачке Модерне галерије, прати генезу хрватског модернизма у прве три деценије двадесетог века. Захваљујући јасном опредељењу за експресионистичку лексику, као и специфичан дијапазон тема, Мирослав Краљевић је означен као зачетник нових и другачијих идеја, захваљујући којима хрватска ликовна уметност напушта академско-сецесијско-симболистичке токове. Његово сликарство је означило приближавање хрватске уметности матичној линији европског, посебно француског модернизма, кроз усвајање и трансформацију утицаја на линији од Манеа ка Сезану. Међу 11 аутора Краљевић доминира овом изложбом са 24 слике. Звонко Маковић је као кључну личност процеса преображаја загребачке ликовне сцене након Краљевића, апострофирао и Саву Шумановића, заступљеног са 8 радова, посебно његове слике из првог париског периода 1920. године. У инспиративној клими која се, након експресионистичке побуне подстакнуте Краљевићевим опусом, наставила Шумановићевим наступом након прве париске фазе 1920. године, Краљевићев узор су следили сликари Златко Шулентић, Милан Штајнер и Маријан Трепше. Теме из урбаног, модерног живота које прихватају и Краљевићеви следбеници, надаље ће развијати Миливој Узелац и Вилко Гецан, док његове пионирске доприносе у развоју хрватског експресионизма даље уобличавају Игњат Јоб, Марино Тартаља, Петар Добровић и рани Шумановић – аутори чија се дела налазе и у колекцији Павла Бељанског. Коначно, у поставку су укључене и слике Љубе Бабића, који је својим радом повезао идеје експресионизма Краљевићевог времена, са колористичком експресијом париске школе четврте деценије, а истовремено је значајан за афирмацију уметности приказане на овој изложби. Треба напоменути да се Модерна галерија из Загреба по први пут представила делима из сопственог фонда на поставци овакве сложености и обима на изложби у Новом Саду. Тај детаљ, као и чињеница да је изложба „Колекција Павла Бељанског: бисери модерне“ такође и прво и велико приказивање збирке ван граница земље, доприносе музеолошком значају ових програма, који концепцијски пружају немерљив допринос изучавању токова ликовне уметности прве половине двадесетог века у региону.

Две наведене изложбе, конципиране као сегменти јединствене целине, омогућиле су, након неколико деценија паузе, да се сагледају заједнички токови, као и различитости уметничких појава на српској и хрватској, а потом и на југословенској уметничкој сцени.

Сагледавање је могуће пре свега на основу утицаја појединих уметничких школа које су ови уметници похађали и средина где су стасавали (Беч, Праг, Минхен, Париз). Посебан аспект компарације омогућавају радови настали у Паризу, или под утицајем актуелних токова париске уметности

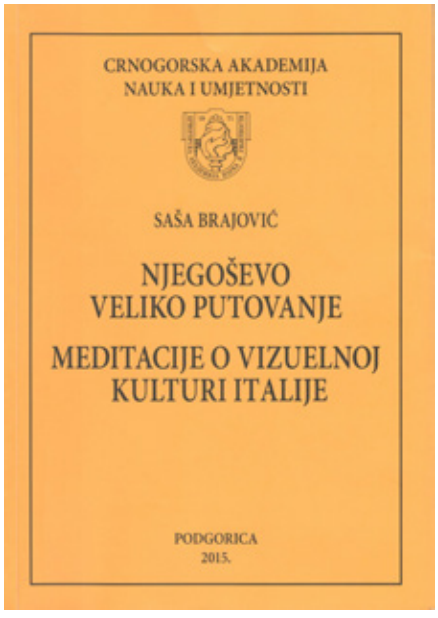
између два светска рата, кроз манифестовање ових утицаја на развој уметничких феномена на линији Загреб–Београд. Појаве које су у текућој уметничкој пракси биле повезане са активностима загребачког Прољетњег салона и београдске уметничке групе „Облик“, а у новијим тумачењима историје уметности окарактерисане као прогресивне, уочљиве су у избору аутора обе изложбене поставке. У том смислу с једне стране имамо групу Краљевићевих „следбеника“, међу којима су многи излагали већ у првих неколико година одржавања Прољетњег салона (Бабић, Узелац, Трепше, Гецан, Добровић, Тартаља, итд.) и чије су слике уврштене у поставку Модерне галерије у Новом Саду. С друге стране, Тартаљин *Млади дипломата*, након признања на Светској изложби у Барселони (1929) добија значајно место на изложби „Облика“ у Загребу 1933. године, што ће се поновити на изложби колекције Павла Бељанског у Умјетничком павиљону. Такође, међу ауторима из колекције Бељанског, појављују се имена повезана како са групом „Облик“ тако и са Прољетњим салоном, као што су, уз поменутог Марина Тартаљу, Јован Бијелић, Стојан Аралица, Сретен Стојановић, Игњат Јоб, Сава Шумановић, Иван Табаковић. Поред заједничких именитеља у оквиру јединственог уметничког простора, захваљујући поставкама у Загребу и Новом Саду, могу се јасно сагледати и основне разлике у поетици и приступу сличним темама и идејама – загребачка сцена је у већој мери наклоњена експресионистичком приказу актуелног социјалног окружења, док београдска тежи интимистичкој интроспекцији и својеврсном колоризму у духу термина који је Тодор Манојловић употребио да прикаже сликарство Стојана Аралице: *peinture-peinture*. Коначно, ове изложбе истичу и различито порекло уметничких фондова као и начина њиховог настајања. Приватна колекција Павла Бељанског настала је као одраз концепта и укуса једне особе, што је резултирало врхунским избором националне уметности једног периода; колекцију Модерне галерије формирале су генерације стручњака и познавалаца загребачке уметничке сцене. Притом се мора нагласити да је и у овом случају веома важан индивидуални допринос првог кустоса Модерне галерије, Љубе Бабића, који је схватио значај Мирослава Краљевића за развој модерног хрватског сликарства и његова дела уврстио у фонд Галерије.

Захваљујући чињеници да су многобројна приказана дела повучена из сталних поставки обе институције и измештена из уобичајеног контекста, отворише су се нове могућности сагледавања већ поменутих појава како од стране стручњака тако и код публике која се на овим изложбама први пут суочила с њима. Ове изложбе указале су на потребу непрекидног истраживања и тумачења веза између ликовних сцена у региону, као и њихове валоризација у оквирима европског културног контекста. Пројекат који су заједнички реализовале три институције – Спомен-збирка Павла Бељанског, Модерна галерија и Умјетнички павиљон у том смислу је пионирски показатељ даљих могућности и на истраживачком и на изложбеном плану.

Ана Ракић
Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића
jovanovana@yahoo.com

UDC 821.163.41.09 Petrović Njegoš P. II
930.85(497.16)

Saša Brajović, *Njegoševo veliko putovanje. Meditacije o vizuelnoj kulturi Italije*, Crnogorska akademija nauka i umjetnosti, Institut za jezik i književnost „Petar II Petrović Njegoš“, Podgorica, 2015.



Књига *Његошево велико путовање. Медитације о визуелној култури Италије* несвакидашњи је културни догађај. Она заокружује научни опус Саше Брајовић након њених истраживања уметности и визуелних феномена ране модерности и модерног доба.

Ауторка у свом делу *разоткрива* Његоша у оквиру великог путовања (*Grand tour*), које се истиче као подразумевајућа и општеважећа структура развоја европских интелектуалаца тога доба. Црногорски владар је приказан као активни путник, који од новембра 1850. до августа 1851. године медитира о визуелној култури Италије. Његове визуелне медитације надилазе искључивост посматрања канонских медија историје уметности и обухватају различите визуелне преноснике информација, што подразумева и анализу слика у мислима, као и деконструкцију слика везаних за језик (метафоре). Зато ауторка Његошеве медитације поистовећује са многоструким аспектима визуелности, који неумитно упућују на функционални концепт антропологије слике. Она продире у Његошево посматарање слика да би на основу здруженог спектра могућности проникла у искуствени процес визуелизације господара Црне Горе. Истиче Његошев активан однос са сликама које смешта у изворни (контекстуализовани) простор и тако надилази искључивост њиховог посматрања као високопарних уметничких дела. Своје истраживање задржава у оквирима друштва, културе и историје, превазилазећи искључивост праксе апстраховања симболичког значаја визуелних дела.

Брајовић проверава Његошеве медитације на огледном географском примеру неупитне општости засноване на идеји универзалног наслеђа. Дуго претрајавање културних наслага на апенинском тлу говори да је Италија за Његоша кључни простор јединственог наслеђа, који у себи обједињује античку – грчку и римску, средњовековну – византијску и романску цивилизацију, и нововековну културу.

У првом поглављу књиге, „Његошево велико путовање“, након упознавања са Његошевим кретањима и мислима о путовању, Брајовић распознаје да је искуство путовања засновано на преузимању слика, које од субјекта чине ускладиштену покретну ризницу визуелног сазнања. Потом упознаје читаоца и са значајем великог путовања (*Grand tour*) у култури XVIII и XIX века. По устаљеном редоследу, који се одвијао у складу са упутствима кодификованим у путним приручницима, велико путовање је подразумевало посету класичним топосима Италије. Уживање у делима од највише

вредности и префињеност понашања реципијента подразумевали су путовање као процес уобличавања џентлмена. Упркос делимичним разликама између Његошевог ходочашћа и иницијацијског посвећења европских интелектуалаца, ауторка Владичину посету с правом сврстава у дискурс великог путовања, и тако дефинише оквире свог истраживања. Истовремено ослобађа Његоша крутог придржавања ондашњих бедекера, јер он превазилази улогу пуког прототуристе, и остаје путник – модерни романтичарски поета, који путовање самосвојно доживљава, *будући да он није на пропутовању, већ своје путовање живи*… Потом се реконструише мрежа литерарних предложака у служби подстицања Његошевог великог путовања. Владика је био упознат са романтичарским авантуристичким и путописним делима, на француском, италијанском и руском језику, која је имао у дворској библиотеци на Цетињу, а која су иницирала његову тежњу за новим хоризонтима и другачијим искуствима. У библиотеци су се налазили и популарни водичи који су оставили несумњиви траг на Његоша у погледу избора дестинације. Ауторка потом указује на круцијалну Његошеву *Биљежницу* која садржи драгоцене записе из Италије.

На следећим страницама књиге у свој наратив уводи Љубомира Ненадовића, аутора једног од најзнаменитијих српских путописа из Италије. Помањкање Његошевих описа често се надомешћује Ненадовићевим екфразисима италијанских слика, као и његовим погледом са *стране* на Владичина визуелна искуства. Ненадовић је ове *подсећајуће слике* препознао као уобичајене топосе меморисања, настале приликом поклоничких путовања интелектуалаца XIX века. Књижевник постаје својеврсни Његошеви дублер који својим класицистичким и високоестетизованим назорима чини природну и савршену допуну понекад романтичарски усковитланој и меланхоличној природи црногорског владике. Заснован на побожним и тихим осећањима међусобног поштовања две индивидуе, дискурс пријатељства је у XIX веку коначно уздигнут на степен утопијског идеала: управо на такав начин и ауторка посматра степен исказаног заједништва двојице пријатеља, чија се партикуларна путовања по Италији укрштају у Напуљу, да би потом постала јединствен поход. Ауторка указује да се правила из Гетеовог *Путовања по Италији*, која су следиле генерације секуларних ходочасника, индиректно односе и на Његошеву италијанску маршруту. Њу су обликовали и Бајронови стихови, који су дефинисали стереотипну слику Италије у култури прве половине XIX века.

Ходочашћа гробним местима великана италијанске културе (Дантеа, Вергилија, Таса, Рафаела) била су уобичајена и усклађена с романтичарско-националним идеалима, манифестованим у актуелним политичким тензијама. Након описа посете Рафаеловом гробу у римском Пантеону, ауторка уводи читаоца у свет Његошевог чулног искуства приликом сусрета са Рафаеловом сликом *Преображење Христово*. Његошев одлазак у Ватиканску пинакотеку повезује са културним одредницама времена које су Рафаеловој слици подариле статус једног од највећих дела свих времена. Након анализе историјских транзиција ове канонске слике, оличених у бројним променама њене намене и контекста, ауторка се подробно позабавила анализом трансформација *Преображења*. Реконструкција Његошевог интелекта и сензибилитета, усклађених са духом времена, дали су јој право да се уподоби Владичином погледу; из његове визуре истумачила је слику као светлосну метафору која се у интерпретативно снажно изведеном потпоглављу, *Визија Преображења*, повезује са Његошевом *Лучом микрокозма*. У складу са превазилажењем иконографско-иконолошког семантизовања теорија естетске рецепције, ауторка се особито бави изналажењем везе између посматрача и слике. Отуда ауторефлексија саме слике и њена комуникативна моћ умногоме одређују релационо учешће исказане тријадом: слика–посматрач–тумач. Тако постављено *Преображење* постаје отворен комуникацијски визуелни симбол који подстиче посматрачев одговор. Истицањем дијалектике супротности на формалном и садржинском нивоу *Преображења*, ауторка указује да је уметничка форма *преобразила* Владику, који пред сликом остаје истински просветљен. У складу с истраживањима о неуробиолошкој рецепцији слика, и још више са проучавањима Жоржа Диди-Ибермана, усмереним ка одгонетању дејства асоцијативног спектра дела ренесансних уметника и њихових посматрача, разоткрива се и Његошев емпатични одоговор на готово магијско дејство Рафаеловог *Преображења*. Непатворен и монументалан екфразис Рафаеловог *Преображења* утиче на читаоца књиге да готово

тактилно осети енергију слике која постаје део и његовог искуствено-визуелног утиска. Отуда се целокупна структуралност и идејност првог дела књиге врхуни у мултиплицираном доживљају канонског дела високе ренесансе, што заокружује поглавље посвећено основама Његошевог великог путовања.

Након овог визионарског погледа, ауторка је приступила позитивистичкој реконструкцији Његошевог великог путовања. Праћењем Владичине топографске руте изведена је свеобухватна анализа његових посета Венецији, Риму, Напуљу и Фиренци у другом делу књиге, „Итинерер Његошевог великог путовања“. Ауторка је из Његошеве перспективе оживела конзервирани свет Италије и класичног наслеђа. Исцрпљујућим поступком атрибуције и дешифровања виђеног она континуирано склапа мозаик одсутног и присутног у реконструкцији кључних слојева Италије средином XIX века и њеног одјека у Његошу.

У идејно искубираном закључку Брајовић наводи да Његошеви записи нису миметичка слика виђеног, већ рефлективни одраз (слика) његовог унутарњег стања. Његошеве слике, у складу са дискурсом визуелне антропологије, остају изнад фактографског дефинисања и постају визуелна места сећања. Његошеве слике постају структуре које замрзавају време и покрет: оне као да флуктуирају у ванвременском кадру у служби репродукције *у сиварности пролазног момента.*

Захваљујући снажном и упечатљивом језику Саше Брајовић ланчани низ визуелних реакција завршава се у свести савременог читача. Снага која речи претвара у слике чини да се Његошеве медитације доврше у посматрачевом умном и чулном доживљају. Ауторкин Његош је *европски интелектуални и духовни аристократа* који не дејствује у складу са дијалектичким ходом тотално интониране историје, већ садејствује у складу са дијалектиком слика и њиховим комуникативним значењима у универзалном сликовном систему. Свака од Његошевих италијанских слика постаје рефлексивна визуелизација целине и отисак повраћене прошлости која није прошла. Слике се коначно преображавају у секуларне станице које читалац проживљава у складу са Његошевим итинирером.

Додатну визуелизацију простора у свести посматрача подстиче корпус изузетно укомпонованих архивских фотографија које читаоцу пружају поуздан путоказ ка јединственом свету општеважећих топоса цивилизације. У садејству са наративом, фотографије доприносе актуелности књиге, која у великој мери постаје бедекер за учене ходочаснике на њиховом откривању класичног наслеђа.

Ауторкин Његош је истовремено романтичарски национални прегалац и класично образовани европски интелектуалац, који у себи сједињује опште хуманистичке вредности и партикуларне особености родног краја. Он је целовит медијум, уобличен на синтези душе и тела. Његош је, на концу, живи трезор слика, који искуствено доживљава и преживљава Италију као земљу носталгије и чежње, али и као простор благог и светлоназорног оптимизма.

Изван искључивости есенцијалистичког и структуралног виђења историје слика, као и изнад нормираности естетско-прогресивистичког канона историје уметности, Саша Брајовић смешта Његоша у аутореференцијални простор између фактографије и имагинације, простор у којем равноправно егзистирају природне и уметничке слике. Попут Његоша, и ауторка истиче своје суверено право на перспективу виђеног, а да притом не прелази у постмодернистички релативизам, нити бива спутана иконографским поступком заснованим на схематизованим неокантовским правцима тумачења. Његошево културно-психолошко путовање постаје и визуелно медитирање над лепим, које, по Саши Брајовић, задобија исцелитељску димензију.

У таквом духу, ауторка усклађује и превреднује своја знања у складу са изазовима времена и притом остаје, у пуном значењу, на пољу историје уметности која јој је омогућила ширину хоризонта и контролисану слободу интерпретације.

доцент Игор Б. Борозан
Универзитет у Београду, Филозофски факултет, Одељење за историју уметности
borozan.igor73@gmail.com

Именски регистар

Адријан Комнин 47
Аими, Антонио (Antonio Aimi) 80
Ајзинберг, Александар (Aleksandar Ajzinberg) 294, 298
Акино Пирес до Рио, Гисела (Gisela Aquino Pires do Rio) 305
Акхунд, Надин (Nadine Akhund) 322, 323
Алберти, Леон Батиста (Leon Battista Alberti) 396
Александар Македонски, Александар Велики (Alexander the Great) 90, 92
Алексијевић, Спиридон (Spiridon Aleksijević) 132
Аловеј, Лоренс (Lawrence Alloway) 254
Алтшулер, Брус (Bruce Altshuler) 250–252
Амадо, Жанаина (Janaína Amado) 306
Ана, ћерка кнеза Милоша 152, 155
Аман, Жан Кристоф (Jean-Christophe Ammann) 255
Амброзије Милански (Aurelius Ambrosius, Ambrose) 17
Амброзић, Катарина (Katarina Ambrozić) 229, 230
Амејсенова, Зофја (Zofja Ameisenowa) 21
Амеланг, Џејмс С. (James S. Amelang) 116
Ангелус, Јован Б. (Jovan B. Angelus) 350
Андреја Палеолог (Andreas Palaiologos) 67
Андрејевић, Андреј (Andrej Andrejević) 137
Андрејевић, Андреја (Andreja Andrejević) *115–130*
Андрејевић, Ђорђе Кун (Đorđe Kun Andrejević) 215
Андрејевић, Јаков (Jakov Andrejević) 115, 116
Андрејевић, Јелена (Jelena Andrejević) 115
Андрејевић, Јован (Jovan Andrejević) 118
Андрејевић, Петар (Petar Andrejević) 115
Андрејевић (Andrejević), породица 118
Андрејевић, Стана рођ. Новалић (Stana Novalić Andrejević) 115
Андреович, Андреј (Andrej Andreovič) 149
Андреович, Филип (Filip Andreovič) 149
Андрић, Иво (Ivo Andrić) 182
Андроникус Калистос (Andronicus Kallistos) 63
Анђелиновић, Данко (Danko Angjelinović) 182
Антешевић, Небојша М. (Nebojša M. Antešević) **395–397**
Антић, Ђорђе (Đorđe Antić) 99
Антонил, Андре (André Antonil) 306
Аралица, Стојан (Stojan Aralica) 200, 403
Арган, Ђулио Карло (Giulio Carlo Argan) 232, 235
Аристотел (Αριστοτέλης, Aristotle) 326
Арну, Матилде (Mathilde Arnoux) 249
Арнхајм, Рудолф (Rudolf Arnheim) 266, 270
Арп, Ханс (Hans Arp) 212
Арсеније IV Јовановић Шакабента (Arsenije IV Jovanović Šakabenta) 117, 118, 120, 121, 123, 125, 127, 129, 149
Артемије (Artemije), епископ 18
Архипенко, Александар Порфиревич (Александр Порфирьевич Архипенко, Alexander Porfyrovych Archipenko) 385
Атанасијевић, Ксенија (Ksenija Atanasijević) 285
Аткинс, Хелен (Helen Adkins) 251
Ацовић, Драгомир М. (Dragomir M. Acović) 118, 119

Бабић, Гордана (Gordana Babić) 147
Бабић, Љубо (Ljubo Babić) 181, 185, 187, 188, 191, 402, 403
Бабић, Милош (Miloš Babić) *211–224*
Бабић, Мирјана Сарина (Mirjana Sarina Babić) 213
Бабић, Станојло П. (Stanojlo P. Babić) 320, 321
Баван, Бернард (Bernard Bavant) 13–15
Баерт, Барбара (Barbara Baert) 17, 20
Бајић, Наташа (Nataša Bajić) 131, 137
Бајкај Ева (Bajkay Éva) 215
Бајрон, Џорџ Гордон (George Gordon Byron) 405
Бакалова, Елка (Elka Bakalova) 26, 27, 65
Бакаловић, Ђорђе (Đorđe Bakalović) 153
Баковић, Милета (Mileta Baković) 44
Бакстер, Рон (Ron Baxter) 19
Бакши, Хасан (Hasan Bakši) 399
Балабанов, Коста (Kosta Balabanov) 31
Балдуин II (Baldwin II) 382
Балшић, Јелена рођ. Лазаревић (Jelena Lazarević Balšić) 63

Бангерт, Дитрих (Dietrich Bangert) 384
Банц, Клаудија (Claudia Banz) 385
Барановић, Крешимир (Krešimir Baranović) 180
Барањи Ана (Baranyi Ana) 211
Барбара Франкопан (Barbara Frankopan) 68
Бартуловић, Нико (Niko Bartulović) 182
Баси, Мартино (Martino Bassi) 79
Баумхорн, Липот (Lipót Baumhorn) 393
Бачкаи, Вера (Vera Bácskai) 100
Башић, Весна (Vesna Bašić) 99
Башлар, Гастон (Gaston Bachelard) 265, 267
Башо, Мацуо (Matsuo Bashō) 270
Бејме, Клаус фон (Klaus von Beyme) 91
Бек, Божо (Božo Bek) 230
Бекер, Адам Х. (Adam H. Becker) 18
Бекет, Самјуел (Samuel Beckett) 238
Белић, Милија (Milija Belić) 264
Белтинг, Ханс (Hans Belting) 18
Бељански, Павле (Pavle Beljanski) *401–403*
Бенсон, Тимоти О. (Timothy O. Benson) 212, 214
Берк, Питер (Peter Burke) 87, 90, 91, 123
Бернини, Ђовани Лоренцо (Giovanni Gian Lorenzo Bernini) 90, 91, 93
Берош, Нада (Nada Beroš) 182, 188
Бецић, Владимир (Vladimir Becić) 191, 192
Бизмарк, Беатрис фон (Beatrice von Bismarck) 252
Бијелић, Јован (Jovan Bijelić) 180, 277, 278, 403
Биланг, Карла (Karla Bilang) 385
Билер, Вјера (Vjera Biler) 385
Биљман, Тамара С. (Tamara S. Biljman) **273–290**
Биргер, Питер (Peter Birger) 238
Бихали, Павле (Pavle Bihali) 211, 224
Бихаљи Мерин, Ото (Oto Merin Bihalji) 211, 212, 224, 230
Бјажић Кларин, Тамара (Tamara Bjažić Klarin) 274, 276, 277, 279, 283, 289
Бјеловић, Јован (Jovan Bjelović) 357
Благојевић, Љиљана (Ljiljana Blagojević) 357, *395–397*
Благојевић, Милош (Miloš Blagojević) 41, 42, 50, 147
Блајберг, Едвард (Edward Bleiberg) 18
Бланинг, Тимоти (Timothy C. W. Blanning) 123
Блунт, Ентони (Anthony Blunt) 92, 93
Богдановић, Ана М. (Ana M. Bogdanović) **249–260**
Богдановић, Димитрије (Dimitrije Bogdanović) 41, 42
Боговић, Миле (Mile Bogović) 132
Богуновић, Никанор (Nikanor Bogunović) 139
Богуновић, Слободан Гиша (Slobodan Giša Bogunović) 276, 318, 375
Боде, Арнолд (Arnold Bode) 254
Божичковић Поповић, Вера (Vera Božičković Popović) 225, 233, 246
Божков, Атанас (Atanas Božkov) 28, 32
Бојанин, Станоје (Stanoje Bojanin) 51
Бојовић, Бранко (Branko Bojović) 369, 373, 375
Бојовић, Снежана (Snežana Bojović) 318
Бојс, Јозеф (Joseph Beuys) 388
Боле, Мишел (Michael Bollé) 251
Боле, Херман (Hermann Bollé) 393
Болтрафио, Ђовани Антонио (Giovanni Antonio Boltraffio) 79
Бонито Олива, Акиле (Achille Bonito Oliva) 232, 254
Борг Берторп, Катарина (Katarina Borgh Bertorp) 385
Борисављевић, Милутин (Milutin Borisavljević) 362, 363
Борозан, Игор Б. (Igor B. Borozan) **85–98**, **404–406**
Борсијери, Ђироламо (Girolamo Borsieri) 74, 76
Бортолаци 137, 139
Борчић, Вера (Vera Borčić) 119
Боу, Клара (Clara Bow) 216
Бохутински, Емил (Emil Bohutinski) 279
Бошковић, Ђурђе (Đurđe Bošković) 150, 164
Бошковић, Стојан (Stojan Bošković) 318
Бошњак, Татјана (Tatjana Bošnjak) 93, 322
Брајовић, Саша М. (Saša M. Brajović) **85–98**, *404–406*
Бралић, Анте (Ante Bralić) 135
Брамбила, Франческо (Francesco Brambilla) 74
Браниш, Војтех (Vojteh Braniš) 277, 280
Бранковић, династија (Branković dynasty) 61–72
Бранковић, Ангелина (Angelina Branković) 32, 67–69
Бранковић, Вук (Vuk Branković) 63
Бранковић, Гргур (Grgur Branković) 63, 67, 68
Бранковић, Ђорђе (Đorđe Branković) 67
Бранковић, Ђурађ (Đurađ Branković) 61–65, 67, 68, 148
Бранковић, Јелена Екатерина (Jelena Ekaterina Branković) 68
Бранковић, Јелена Мара (Jelena Mara Branković) 63, 65, 66
Бранковић, Јелена рођ. Јакшић (Jelena Jakšić Branković) 68
Бранковић, Јован (Jovan Branković) 67–69
Бранковић, Лазар (Lazar Branković) 66
Бранковић, Милица (Milica Branković) 66–69
Бранковић, Стефан (Stefan Branković) 67, 68, 148
Брасат, Волфганг (Wolfgang Brassat) 92, 93
Браун, Лариса (Larissa Brown) 312
Брашован, Драгиша (Dragiša Brašovan) 335, *347–366*, 368
Бредекамп, Томас (Thomas Bredekamp) 93
Бремер, Марија К. (Maria C. Bremer) **249–260**
Бријан, Аристид (Aristide Briand) 285
Брилијан, Рихард (Richard Brilliant) 88
Броз, Јосип Тито (Josip Broz Tito) 227
Бројгел, Питер (Pieter Brueghel) 205, 263
Брок, Базон (Bazon Brock) 255
Брук, Питер (Peter Brook) 268
Бубало, Ђорђе (Đorđe Bubalo) 42, 48
Буергел, Рогер М. (Roger M. Buergel) 256
Бујас, Рамиро (Ramiro Bujas) 182

Буковац, Влахо (Vlaho Bukovac) 401
Булатовић, Драган (Dragan Bulatović) 239
Буњуел, Луис (Luis Buñuel) 268
Бурдел, Антоан (Antoine Bourdelle) 385
Бурман, Нане (Nanne Buurman) 257
Бусовић, Никодим (Nikodim Busović) 132
Бутин, Хубертус (Hubertus Butin) 252

Вагнер, Јохан Михаел (Johann Michael Wagner) 122
Вагнер, Моника (Monika Wagner) 94
Вагнер, Ото (Otto Wagner) 393
Вајда, Анџеј (Andrzej Wajda) 268
Вајлс, Морис Ф. (Maurice F. Wiles) 17
Вајола, Бил (Bill Viola) 384
Вајсман, Ернест (Ernest Weissmann) 276, 277
Валден, Нела (Nela Walden) 386
Валден, Херварт (Herwarth Walden) 212, 384, 385
Вале, Рене (René Vallet) 278, 282
Валтер, Кристофер (Christopher Walter) 31
Валтровић, Михаило (Mihailo Valtrović) 151, 155, 156, 160
Ван Гог, Винсент (Vincent Van Gogh) 185, 190, 196
Ван де Велде, Анри (Henry van de Velde) 393
Ванев, И. (I. Vanev) 35
Варнке, Мартин (Martin Warnke) 87, 88, 91, 92
Вартачу Меделец, Родица (Rodica Vârtaciu-Medeleţ) 101
Василиев, Асен (Asen Vasiliev) 28–31
Василије (Vasilije), монах 151
Василије Велики (Βασίλειος ὁ Μέγας) 33
Василије Висарион (Basilios Bessarion) 63, 67
Василијевич, Јов (Jov Vasilijevič) 122
Васиљевић, Јован Х. (Jovan H. Vasiljević) 36
Васиљковић, Коста (Kosta Vasiljković) 229, 230
Васић, Катарина (Katarina Vasić) 123
Васић, Милоје (Miloje Vasić) 13
Васић, Павле (Pavle Vasić) 100, 102, 103, 107, 108, 152, 199–201, 205, 208, 210, 229
Вејвеј, AJ (Ai Weiwei) *387–389*
Вејл Кар, Анамарија (Annemarie Weyl Carr) 36
Веласкез, Дијего (Diego Velasquez) 192
Велимировић, Милорад (Milorad Velimirović) 353, 354
Велков, Јованка (Jovanka Velkov) 299
Велкова, Сашка (Saška Velkova) 300
Велман, Вилијам А. (William A. Wellman) 216
Вељковић, Милорад (Milorad Veljković) 336
Вендрамин, Себастијан (Sebastijan Vendramin) 133
Вено Зограф (Veno Zograf) 28
Вергилије (Publius Vergilius Maro) 396, 405
Верефкин, Маријана фон (Marianne von Werefkin) 385
Вернер, Јосеф (Joseph Werner) 90
Вернер, Љубомир (Ljubomir Verner) 262
Веронезе, Паоло (Paolo Veronese) 193
Весели, Фердо (Ferdo Veseli) 277
Веселинов, Јован (Jovan Veselinov) 227
Веселић, Јосиф (Josif Veselić) 151, 154–157
Вески, Томас (Thomas Weski) 252
Вест, Шерер (Shearer West) 125
Видановић, Сазда Гаврило (Gavrilo Sazda Vidanović) 293
Видић, Добривоје (Dobrivoje Vidić) 227
Видовић, Емануел (Emanuel Vidović) 178, 180, 186, 197
Вијар, Жан Едуар (Jean-Édouard Vuillard) 205
Вилхелм, Јоханес (Johannes Wilhelm) 116
Виљем од Тира (William of Tyre) 382
Винченцо I Гонзага (Vincenzo I of Gonzaga) 80
Витезица, Винко (Vinko Vitezica) 179
Витковер, Рудолф (Rudolf Wittkower) 87, 90, 93
Владисављевић, Владислав (Vladislav Vladisavljević) 358
Владисављевић, Светислав (Svetislav Vladisavljević) 349
Влаховић, Петар (Petar Vlahović) 51
Возаревић, Лазар (Lazar Vozarević) 225, 233, 246
Војводић, Драган (Dragan Vojvodić) 41, 42, 50, 51, 147
Војновић, Иво (Ivo Vojnović) 182
Волис Хадрил, А. (A. Wallace-Hadril) 89
Волс, Алфред Ото Волфганг Шулце (Wols Alfred Otto Wolfgang Schulze) 237
Волфајл, Рајнер (Rainer Wohlfeil) 91
Ворхол, Енди (Andy Warhol) *387–389*
Вранешевић, Бранка Ч. (Branka Č. Vranešević) **13–24**
Вранић, Драгана (Dragana Vranić) 237
Врбанић, Милан (Milan Vrbanić) 274
Вуд, Пол (Paul Wood) 232
Вујић, Арсеније (Arsenije Vujić) 118
Вујић, Јоаким (Joakim Vujić) 151–153, 164
Вујовић, Бранко (Branko Vujović) 156, 325
Вукан Немањић (Vukan Nemanjić) 48, 49
Вукмировић, Милена (Milena Vukmirović) 368
Вуксановић Мацура, Злата (Zlata Vuksanović Macura) 319, 321, 368, 369
Вуловић, Милован (Milovan Vulović) 147, 151, 152
Вучковић, Вељко (Veljko Vučković) 163

Габелић, Смиљка А. (Smiljka A. Gabelić) **25–40**, 66
Гавела, Бранко (Branko Gavella) 180
Гаврило (Gavrilo), игуман 157
Гаврило (Gavrilo), митрополит 132
Гаврило, син кнеза Милоша 155
Гајевић, Божидар (Božidar Gajević) 341
Гајић, Раденко (Radenko Gajić) 104
Гаљер, Јасна (Jasna Galjer) 213, 274, 277, 279, 283, 289
Гамулин, Грго (Grgo Gamulin) 181, 185
Гарашанин, Илија М. (Ilija M. Garašanin) 170
Гаридис, Милтос (Miltos Garidis) 29
Гауди, Антони (Antoni Gaudí) 393
Гаурина, Дражен (Dražen Gaurina) 140, 141
Гвозден, Владимир (Vladimir Gvozden) 399
Гвозденовић, Недељко (Nedeljko Gvozdenović) 277

Генчић, Ђорђе (Đorđe Genčić) 349, 355
Георгије Трапезунтски (George of Trebizond) 63
Георгијевић, Герасим (Gerasim Georgijević) 151–153
Георгијевић, Јован (Jovan Georgijević) 118, 121, 122, 126
Герасим (Gerasim), монах 63
Гермер, Штефан (Stefan Germer) 87, 88
Геро Ласло (Gerő László) 101, 107
Геров, Георги (Georgi Gerov) 31
Герштел, Шерон (Sharon E. J. Gerstel) 51
Гестрих, Андреас (Andreas Gestrich) 87
Гете, Јохан Волфганг фон (Johann Wolfgang von Goethe) 396
Гетлер, Кристине (Christine Göttler) 80
Гецан, Вилко (Vilko Gecan) 402, 403
Геци, Јозеф 109, 110
Гилхус, Ингвилд Селид (Ingvild Saelid Gilhus) 18, 19
Гимар, Хектор (Hector Guimard) 393
Гледоув, Тереза (Teresa Gleadowe) 251
Глишић, Ива С. (Iva S. Glišić) **397–389**
Годар, Жан Лик (Jean-Luc Godard) 268
Голан, Роми (Romy Golan) 206
Голубева, Марија (Maria Goloubeva) 90
Голубовић, Вида (Vida Golubović) 237
Голубовић, Зага (Zaga Golubović) 65, 66
Гомес да Силвеира, Патрисија (Patrícia Gomes da Silveira) **305–316**
Гончарова, Наталија Сергејевна (Наталья Сергеевна Гончарова, Natalia Sergeevna Goncharova) 385
Горенчевић, Иљко (Iljko Gorenčević) 179
Грабар, Андреј Николајевич (Андрей Николаевич Грабар, André Grabar) 18, 19
Гранић, Дујам (Dujam Granić) 351
Грант, Роберт М. (Robert M. Grant) 18
Граскамп, Валтер (Walter Grasskamp) 255
Граулунд, Руне (Rune Graulund) 204
Грашалковић, Антун (Antun Grašalković) 100
Гргашевић, Јаша (Jaša Grgašević) 274, 283
Гргур (Grgur), нотар 131
Гргуревић, Вук (Vuk Grgurević) 68
Григорије (Grigorije), митрополит 30
Григорије XIV (Gregorio XIV) 78
Григорије Назијански, Григорије Богослов (Gregory of Nazianzus) 18, 31
Гринберг, Мишел (Michell Greenberg) 87
Гринберг, Риса (Reesa Greenberg) 250
Гринхоф/Грингова, Хелен 385
Грифит, Дејвид (David Griffith) 215
Грозданов, Цветан (Cvetan Grozdanov) 29, 30
Грос, Георг (Georg Grosz) 191, 201, 205
Грујић, Радослав (Radoslav Grujić) 51, 149
Грујић, Славко (Slavko Grujić) 322
Гулд, Стивен Џеј (Stephen Jay Gould) 269
Гуњача, Стјепан (Stjepan Gunjača) 131, 140
Да Винчи, Леонардо (Leonardo da Vinci) 78
Дабац, Теодор Тоша (Teodor Toša Dabac) 277, 279
Давидов, Динко (Dinko Davidov) 29, 118, 121, 126
Давидов Темерински, Александра (Aleksandra Davidov Temerinski) 28
Дајч, Харис (Haris Dajč) 368
Дамљановић, Тања (Tanja Damljanović) 151
Даничић, Ђуро (Đuro Daničić) 149
Данкан, Исадора (Isadora Duncan) 385
Данте (Dante Alighieri) 405
Де Микеле, Винченцо (Vincenzo De Michele) 80
Дебранац, Петар (Petar Debranac) 28
Дедић, Никола (Nikola Dedić) 231
Дејвид, Кетрин (Catherine David) 255
Декарт, Рене (René Descartes) 90
Делале, Иво (Ivo Delalle) 181
Денегри, Јерко Јеша (Jerko Ješa Denegri) 194, 226, 229, 231, 232, 239, 263, 391
Денеш Ђерђи (Dénes György) 393
Дерида, Жак (Jacques Derida) 93
Дероко, Александар (Aleksandar Deroko) 292, 396
Деспотовић, Јован (Jovan Despotović) 239
Детелић, Мирјана (Mirjana Detelić) 35
Ди Лева, Маркантонио (Marcantonio Di Leva) 134
Ди Мартино, Енцо (Enzo Di Martino) 254
Дибифе, Жан (Jean Dubuffet) 237
Дивал, Ноел (Noël Duval) 13
Диди Иберман, Жорж (Georges Didi-Huberman) 405
Дикс, Ото (Wilhelm Heinrich Otto Dix) 201
Димитрије Раул Кавакис (Demetrius Rhaoul Kavakes) 63
Димитрије Халкокондил (Demetrius Chalkokondyles) 63
Димитријевић Крачун, Теодор (Teodor Dimitrijević Kračun) 122
Димић, Љубодраг (Ljubodrag Dimić) 319
Диомид (Diomid), митрополит 149, 154, 164
Дипре, Свен (Sven Dupré) 80
Диран, Бернар (Bernard Durand) 92
Дирер, Албрехт (Albrecht Dürer) 263
Дифи, Раул (Raoul Duffy) 190
Дифник, Франческо (Francesco Difnik) 132
Дичо Зограф (Dičo Zograf) 29, 30
Дишан, Марсел (Marcel Duchamp) 388, 389
Добровић, Никола (Nikola Dobrović) 187, 214, *395–397*
Добровић, Олга (Olga Dobrović) 185, 191
Добровић, Петар (Petar Dobrović) *177–198*, 200, 214, 220, 401–403
Doig, Allan 18
Долинар, Лојзе (Lojze Dolinar) 277
Доментијан (Domentijan) 46, 47, 51
Домије, Оноре (Honoré Daumier) 191
Донадони, Антонио (Antonio Donadoni) 133
Донков, Перица (Perica Donkov) *390–391*
Донсел Воите, Полин (Pauline Doncel-Voûte) 18

Дорлеак, Лоренс Бертран (Laurence Bertrand Dorleac) 206
Дрча, Наташа (Nataša Drča) 262
Дуишин, Виктор Антон (Viktor Anton Duišin) 118, 119
Дулибић, Франо (Frano Dulibić) 191
Дулчић, Иво (Ivo Dulčić) 181
Дуро, Алберто (Alberto Duro) 82
Душмановић, Влада (Vlada Dušmanović) 352

Ђакомети, Алберто (Alberto Giacometti) 384
Ђокић, Дејан (Dejan Đokić) 199
Ђорђевић, Александар (Aleksandar Đorđević) 362, 363
Ђорђевић, Драгутин (Dragutin Đorđević) 322, 323
Ђорђевић, Јован Ст. (Jovan St. Đorđević) 336
Ђорђевић, Мирољуб (Miroljub Đorđević) 262
Ђорђевић, Настас (Nastas Đorđević) 156, 171
Ђорђоне (Giorgione) 193
Ђошин, Камен (Kamen Đošin) 293
Ђузепе, С. (S. Giuseppe) 82
Ђукановић, Светислав (Svetislav Đukanović) 360
Ђурђевић, Марина (Marina Đurđević) 327, 328
Ђурић, Војислав J. (Vojislav J. Đurić) 31
Ђурић, Срђан (Srđan Đurić) 48
Ђурић Замоло, Дивна (Divna Đurić Zamolo) 276
Ђурковић, Миша (Miša Đurković) 276
Ђуровић, Смиљана (Smiljana Đurović) 276

Евертс, Лоте (Lotte Everts) 257
Едвардс, Џастин (Justin Edwards) 204
Еко, Умберто (Umberto Eco) 232, 235
Екстер, Александра Александровна (Александра Александровна Экстер, Aleksandra Aleksandrovna Ekster) 385
Еленков, Јован (Jovan Elenkov) 294
Еленков, Љупчо (Ljupčo Elenkov) 294
Елијаде, Мирча (Mircea Eliade) 18
Елијас, Хајим (Hajim Elijas) 348, 349, 361
Енвезор, Оквуи (Okwui Enwezor) 249, 250, 254, 256
Енгелсхофен, Леополд фон (Leopold von Engelshofen) 124
Еразмо Ротердамски (Erasmus Roterodamus) 91
Ердељан, Јелена Б. (Jelena B. Erdeljan) 50, 51, **61–72**, *381–383*
Еренбург, Иља Григорјевич (Илья Григорьевич Эренбург, Ilya Grigoryevich Ehrenburg) 386
Ерцег Сковла, Стојанка (Stojanka Erceg Skovla) 356, 357
Ерцеговић Павловић, Славенка (Slavenka Ercegović Pavlović) 51
Еторе, Иван (Ivan Ettore) 179–181

Жефаровић/Џефаровић, Христифор (Hristifor Žefarović/Džefarović) 32, 120, 121
Живковић, Димитрије (Dimitrije Živković) 356
Живојиновић, Мирјана (Mirjana Živojinović) 147
Живојиновић Massuka, Велимир (Velimir Živojinović Massuka) 262
Жирадон, Франсоа (François Girardon) 91
Жунић, Драган (Dragan Žunić) 267
Жутић, Никола (Nikola Žutić) 334

Загарчанин, Младен (Mladen Zagarčanin) 44
Заниновић, Јошко (Joško Zaninović) 140, 141
Зарић Ћировић, Ирена (Irena Zarić Ćirović) 27, 32
Захаријаду, Елизабет А. (Elizabeth A. Zachariadou) 147
Здравковић, Иван М. (Ivan M. Zdravković) 137, 279, 280
Зелер, Жак (Jacques Zeiller) 14
Земан, Харалд (Harald Szeemann) 254, 255
Земела, Мафалда (Mafalda Zemella) 306, 309
Зервос, Кристијан (Christian Zervos) 206
Зечевић, Нада (Nada Zečević) 66, 67
Зидић, Игор (Igor Zidić) 179, 182, 185, 192
Зиројевић, Олга (Olga Zirojević) 149
Злоковић, Milan (Milan Zloković) *395–397*
Змејановић, Коста (Kosta Zmejanović) 124
Зрали, Вацлав (Václav Zralý) 215
Зубановић, Бата (Bata Zubanović) 343
Зуровац, Мирко (Mirko Zurovac) 232

Ибрајтер Газибара, Бојана (Bojana Ibrajter Gazibara) 325
Иван Грозни (Иван Васильевич, Ivan the Terrible) 67
Иванишевић, Вујадин (Vujadin Ivanišević) 13–15
Иванов, Асен (Asen Ivanov) 300
Ивековић, Ћирил Метод (Ćiril Metod Iveković) 135, 143, 146
Ивелић, Марко (Marko Ivelić) 152
Ивковић, Симеон (Simeon Ivković) 142
Игњатовић, Александар (Aleksandar Ignjatović) 275, 349, 392
Илијевски, Александра Д. (Aleksandra D. Ilijevski) **392–394**
Илић, Драган (Dragan Ilić) *398–400*
Илић, Душан (Dušan Ilić) 229
Илић, Радојка (Radojka Ilić) 361
Импеј, Оливер (Oliver Impey) 80
Исаијевић, Атанасије (Atanasije Isaijević) 125
Ифелн, Георг (Georg Üfeln) 117, 118

Јакаб Деже (Jakab Dezső) 393
Јаковљевић, Андрија (Andrija Jakovljević) 36
Јакопич, Рихард (Rihard Jakopič) 277, 278
Јама, Матија (Matija Jama) 277
Јанингс, Емил (Emil Jannings) 216
Јанковић, Драгослав (Dragoslav Janković) 318, 319, 327
Јанковић, Ђорђе (Đorđe Janković) 41, 43
Јансен, Бернд (Bernd Jansen) 384
Јанц, Загорка (Zagorka Janc) 218

Јањушевић, Богдан М. (Bogdan M. Janjušević) **99–114**, *392–394*
Јачов, Марко (Marko Jačov) 132, 133
Јевсевије Кесаријски (Eusebius of Caesarea) 18
Јелачић, Јосип (Josip Jelačić) 104
Јелена Драгаш Палеолог (Helena Dragaš Palaiologos) 63, 66, 67
Јеремић, Драган (Dragan Jeremić) 232
Јесењин, Сергеј Александрович (Сергей Александрович Еснин, Sergei Alexandrovich Yesenin) 385
Јоб, Игњат (Ignjat Job) 181, 401–403
Јов (Jov), ђакон 151
Јован II Кипарски (John II of Cyprus) 63
Јован Аргиропул (John Argyropoulos) 63
Јован Златоусти (John Chrysostom) 33
Јована, Аца (Aca Jovana) 284
Јованов, Јасна (Jasna Jovanov) 178, 237, 401
Јовановић, Брана (Brana Jovanović) 343
Јовановић, Јелисавета рођ. Андрејевић (Jelisaveta Andrejević Jovanović) 116
Јовановић, Петар (Petar Jovanović) 154, 169
Јовановић, Светозар (Svetozar Jovanović) 349
Јовановић, Слободан (Slobodan Jovanović) 323
Јовановић, Трифон (Trifon Jovanović) 116
Јовановић Арсић, Ивана (Ivana Jovanović Arsić) 399
Јорга, Николае (Nicolae Iorga) 62
Јустер, Ђузепе (Giuseppe Juster) 140
Јустинијан I (Justinian I) 13, 14, 18, 24

Кавурић, Јурје (Jurje Kavurić) 280
Кадијевић, Александар Ђ. (Aleksandar Đ. Kadijević) 230, 275, 276, 321, 325, 326, 328, 333–335, 337, 338, 355, 362, **367–378**, 392, 395, **398–400**
Калдеира, Жорже (Jorge Caldeira) 308
Калић, Јованка (Jovanka Kalić) 42–44, 46–48, 51
Кало, Фрида (Frida Kahlo de Rivera) 384
Калописи Верти, Софија (Sophia Kalopissi-Verti) 51
Кан, Марсела 385
Кандински, Василиј Васиљевич (Василий Васильевич Кандинский, Wassily Wassilyevich Kandinsky) 384
Каниц, Феликс (Felix Kanitz) 151, 155–157, 159, 160
Кантакузин, династија (Kantakouzene dynasty) 64, 67
Кантакузин, Катарина рођ. Бранковић (Katarina Branković Kantakouzena) 65–67
Канторовиц, Ернст Х. (Ernst H. Kantorowicz) 90
Капсер, Лео (Leo Capser) 323
Карађорђе (Karađorđe) 152
Карађорђевић, династија (Karađorđević dynasty) 155
Карађорђевић, Александар I (Aleksandar I Karađorđević) 323, 327, 335, 341, 342
Карађорђевић, Петар I (Petar I Karađorđević) 318
Карађорђевић, Петар II (Petar II Karađorđević) 335
Караман, Антун (Antun Karaman) 181
Карамес, Естеве (Esteve Carames) 399
Карамехмедовић, Мухамед (Muhamed Karamehmedović) 229
Карас (Karas), породица 104
Каријер, Жан Клод (Jean-Claude Carrière) 268
Карло V (Carlos V) 91
Карло VI (Karl VI) 117, 149
Карло Боромејски (Carlo Borromeo) 80
Касирер, Паул (Paul Cassirer) 185
Кашак Лајош (Kassák Lajos) 385
Кашанин, Милан (Milan Kašanin) 276
Келењи Ђерђи (Kelényi György) 101
Келер, Улрих (Urlich Keller) 87, 92
Кенигер, Марибел (Maribel Königer) 255
Кеплер, Јохан (Johannes Kepler) 90
Кеслер, Херберт (Herbert Kessler) 19
Кестлер, Андреас (Andreas Köstler) 92
Кечић, Милан (Milan Kečić) 262
Кистер, Манехем (Menahem Kister) 20
Кицингер, Ернст (Ernst Kitzinger) 18, 19
Клајд, Бригита (Brigitte Kleidt) 36
Клајн, Ив (Yves Klein) 384
Кларк, Тимоти Џ. (Timothy J. Clark) 251
Кле, Паул (Paul Klee) 385
Клер, Жан (Jean Clair) 254
Клинтон, Бил (Bill Clinton) 388
Кнежевић, Ана (Ana Knežević) 375
Кнежевић, Никодим (Nikodim Knežević) 133
Кнежевић, Стефан (Stefan Knežević) 136
Коваљевски, Григорије Павлович (Григорий Павлович Ковалевский, Grigory Pavlovich Kovalyevsky) 321, 327, 328, 369
Ковачев Нинков, Олга (Olga Kovačev Ninkov) 211, 215, 218
Ковачевић, Бојан С. (Bojan S. Kovačević) **367–378**
Ковачевић, Еда (Eda Kovačević) 280
Коерецио, Бенедето (Benedetto Coerezio) 82
Коизво, Антоан (Antoine Coysevox) 93
Кокошка, Оскар (Oskar Kokoschka) 385
Коларик, Рут Е. (Ruth E. Kolarik) 19
Колашинац, Васа (Vasa Kolašinac) 343
Колбер, Жан Батист (Jean-Baptiste Colbert) 92
Коматина, Ивана (Ivana Komatina) 41–43, 51
Комнин Аријанити, Ђорђе (Arianites Komnenos) 67
Комор Марцел (Komor Marcell) 393
Кондић, Владимир (Vladimir Kondić) 13, 14
Константин (Flavius Valerius Aurelius Constantinus) 89, 90
Константин XI Палеолог (Constantine XI Palaiologos) 62, 63

Константиновић Вучетина, Милутин (Milutin Konstantinović Vučetina) 213
Коњовић, Милан (Milan Konjović) 181, 277, 401
Коперник, Никола (Nicolaus Copernicus) 90
Копривица, Марија (Marija Koprivica) 51
Кораћ, Војислав (Vojislav Korać) 31, 43, 44, 48–50
Кореа, Роберто (Roberto Corrêa) 312
Коруновић, Момир (Momir Korunović) 333–335, 337, 338, 351
Корушић, Митар (Mitar Korušić) 154, 165, 166
Кос, Тино (Tino Kos) 277
Косаг, Јоханес (Johanness Kossag) 109
Косача Котроманић, Катарина (Katarina Kosača Kotromanić) 62
Косор, Карло (Karlo Kosor) 131–133, 136, 137, 140
Костић, Десанка (Desanka Kostić) 51
Костић, Душко (Duško Kostić) 293
Костић, Ђорђе (Đorđe Kostić) 298, 299
Костов, Бранко (Branko Kostov) 299
Костов, Мита (Mita Kostov) 298
Костов, Нацко (Nacko Kostov) 298
Коћера, Јан (Jan Kotěra) 393
Кош Карољ (Kós Károly) 393
Кошчевић, Желимир (Želimir Koščević) 213, 275
Кравар, Зоран (Zoran Kravar) 191
Краљ, Тона (Tona Kralj) 277
Краљ, Франц (Franc Kralj) 277
Краљевић, Мирослав (Miroslav Kraljević) 192, *401–403*
Краснов, Николај Петрович (Николай Петрович Краснов, Nikolai Petrovich Krasnov) 325–327, 350, 351
Красојевић, Виђентије (Vićentije Krasojević) 156
Крекић, Ђорђе (Đorđe Krekić) 280
Крековић, Ђорђе (Đorđe Kreković) 222
Кренедић, Казимир (Kazimir Krenedić) 181
Кречковић, Радомир (Radomir Krečković) 147, 150
Кржишник, Зоран (Zoran Kržišnik) 230
Крижанић, Пјер (Pjer Križanić) 179, 199, 202, 210
Крижар, Јона (Jona Križar) 118
Крис, Ернст (Ernst Kris) 270
Кристов Бакаргјев, Керолин (Carolyn Christov-Bakargiev) 256, 257
Кристоф, А. 343
Кричка, Радојица (Radojica Krička) 132
Крлежа, Бела (Bela Krleža) 182
Крлежа, Мирослав (Miroslav Krleža) 179, 180, 182, 191, 192, 207, 396
Крмпотић, Људевит (Ljudevit Krmpotić) 134, 139
Крнета, Макарије (Makarije Krneta) 133, 143
Крстевич, Дичо (Dičo Krstevič) 28
Крстић, Бранислав (Branislav Krstić) 213
Круљац, Весна Л. (Vesna L. Kruljac) **225–248**
Кршић, Јован (Jovan Kršić) 203–205, 207, 208
Кукијарис, Silas (Σιλας Κουκιαρις, Silas Koukiaris) 27
Кулунџић, Ф. (F. Kulundžić) 218
Купер, Гари (Gary Cooper) 216
Курелис, Константинос (Konstantinos Kourelis) 51
Кушан, Иван (Ivan Kušan) 229

Лавин, Ирвинг (Irving Lavin) 91
Лазар Хребељановић (Lazar Hrebeljanović) 63, 69
Лазарев, Виктор Л. (Viktor L. Lazarev) 31
Лазаревић, династија (Lazarević dynasty) 61, 64
Лазаревић, Мара (Mara Lazarević) 63
Лазаревић, Стефан (Stefan Lazarević) 63
Лазић, Душан (Dušan Lazić) 358, 359
Лазић, Светомир (Svetomir Lazić) 349
Лајта Бела (Lajta Béla) 393
Ламерс, Хан (Han Lamers) 63
Ланг, Фриц (Fritz Lang) 215, 216
Ланфер, Питер Т. (Peter T. Lanfer) 21
Лапик, Шарл (Charles Lapicque) 206
Латур, Бруно (Bruno Latour) 257
Лацковић, Георгије (Georgije Lacković) 153
Ле Корбизје (Le Corbusier) 274, 276, 283, 396
Лебрен, Шарл (Charles Le Brun) 88, 92
Леко, Димитрије М. (Dimitrije M. Leko) 325, 349, 351
Ленаро, Алсир (Alcir Lenharo) 306
Лентић Кугли, Иви (Ivy Lentić Kugli) 101, 103
Лењин, Владимир Иљич Уљанов (Владимир Ильич Ульянов – Ле́нин, Vladimir Ilyich Ulyanov – Lenin) 388
Леонардо III Токо (Leonard III Tocco) 66, 67
Леополд I (Leopold I) 90, 94, 118
Лехнер, Еден (Ödön Lechner) 393
Лилић, Десимир (Desimir Ilić) 293
Лисицки, Ел (El Lissitzky) 212, 386
Литлвуд, Ентони Р. (Antony R. Littlewood) 19
Личеноски, Лазар (Lazar Ličenoski) 362
Лоасо, Марк (Marc Loiseau) 212
Лобачев, Ђорђе (Đorđe Lobačev) 213
Лозанић, Сима (Sima Lozanić) 319
Лојаница, Милан (Milan Lojanica) 370
Ломацо, Ђовани Паоло (Giovanni Paolo Lomazzo) 73, 74, 76, 78–80
Лос, Адолф (Adolf Loos) 393, 396
Лубарда, Петар (Petar Lubarda) 263, 277, 278, 284, 401
Луј XIV (Louis XIV) *85–98*
Лукиновић, Андрија (Andrija Lukinović) 133
Лукић, Кристијан (Kristijan Lukić) 399
Лукић, Света (Sveta Lukić) 231
Лукомски, Виктор (Viktor Lukomski) 327
Луначек, Владимир (Vladimir Lunaček) 180
Луси Смит, Едвард (Edward Lucie-Smith) 232

Љубенов, Горица Б. (Gorica B. Ljubenov) **291–304**
Љубибратић, Стефан (Stefan Ljububratić) 133

Маве, Жон (John Mawe) 309, 312
Мавродинов, Никола (Nikola Mavrodinov) 28, 29
Магловски, Јанко (Janko Maglovski) 28
Магрит, Рене (Rene Magritte) 222
Мађановић, Милица Б. (Milica B. Mađanović) **317–332**
Мађарић, Владо (Vlado Mađarić) 229
Мај, Екехард (Ekkehard Mai) 87
Мај, Јан Андреас (Jan Andreas May) 254
Мајсторовић, Мина (Mina Majstorović) 325, 326
Маклеод, Мурдо (Murdo Macleod) 309
Маковић, Звонко (Zvonko Maković) 401, 402
Максим (Maksim), bishop 67
Максимовић, Бранко (Branko Maksimović) 320, 321, 326
Максимовић, Љубомир (Ljubomir Maksimović) 42, 47
Макуљевић, Ненад (Nenad Makuljević) 28, 369
Малековић, Владимир (Vladimir Maleković) 181
Малетић, Михаило (Mihailo Maletić) 333
Маљевич, Казимир (Казимир Северинович Малевич, Kazimir Severinovich Malevich) 250
Мамузић, Никола (Nikola Mamuzić) 229
Мане, Клод (Claude Monet) 402
Маневић, Зоран (Zoran Manević) 275, 276, 359
Мано Зиси, Ђорђе (Đorđe Mano Zisi) 13
Манојло II Палеолог (Manuel II Palaiologos) 62, 63, 66, 67
Манојло Комнин (Μανουήλ Α' Κομνηνός) 46, 47
Манојловић, Драгомир (Dragomir Manojlović) 370
Манојловић, Тодор (Todor Manojlović) 403
Мансар, Франсоа (François Mansart) 103
Мануил Хрисолор (Manuel Chrysoloaras) 63
Манчић, Ранча (Ranča Mančić) 293
Мао Цедунд (Chairman Mao) 388
Марасовић, Томислав (Tomislav Marasović) 43
Марej, А. Т. (A. T. Murray) 17
Марен, Луј (Louis Marin) 87
Марија Терезија (Maria Theresa) 116–118, 126, 127, 129
Маринковић, Александар (Aleksandar Marinković) 360, 361
Марјановић, Милан (Milan Marjanović) 182
Марјановић Душанић, Смиља (Smilja Marjanović Dušanić) 42
Маркарт, Оливер (Oliver Marchart) 256
Марко Аурелије Комод (Marcus Aurelius Commodus) 88, 89
Марковић, Веселинка (Veselinka Marković) 218
Марковић, Живко (Živko Marković) 99, 100
Марковић, Иван Р. (Ivan R. Marković) **347–366**
Марковић, Миодраг (Miodrag Marković) 46
Марковић, Недељко (Nedeljko Marković) 104
Марковић, Никола (Nikola Marković) 323
Марковић, Пера (Pera Marković) 337
Марковић, Предраг Пеђа J. (Predrag Peđa J. Marković) 215, 228
Марковић, Срђан D. (Srđan D. Marković) **261–272**, **390–391**
Маркуш Геза (Márkus Géza) 393
Маркуш, Зоран (Zoran Markuš) 229, 230
Мартен, Мишел (Michele Martin) 85, 87
Маскарели, Драгиња (Draginja Maskareli) 355
Масле, Антун (Antun Masle) 181
Матис, Анри (Henri Matisse) 190, 384
Матић, Анте (Ante Matić) 133
Матић, Војислав (Vojislav Matić) 116, 124
Матић Панић, Радмила (Radmila Matić Panić) 229
Мауро, Фредерик (Fréderic Mauro) 313
Махинић, Сења (Senja Mahinić) 66
Машнић, Мирјана М. (Мирјана М. Машниќ, Mirjana M. Mašnić) 29
Мегвајер, Хенри (Henry Maguire) 17–20
Медић, Милорад (Milorad Medić) 31
Медичи (Medici), породица 123
Мејер, Мати (Mati Meyer) 50
Мекгрегор, Артур (Arthur McGregor) 80
Мекинтош, Кристофер (Christopher Mcintosh) 19
Мекинтош, Чарлс (Charles Mackintosh) 393
Мекормик, Мајкл (Michael McCormick) 88
Мелисенда (Melisende), краљица 382, 383
Менделсон, Ерих (Erich Mendelsohn) 358
Менесес, Родриго (Rodrigo Meneses) 307
Мереник, Лидија (Lidija Merenik) 226–228, 239, 277
Мерло Понти, Морис (Maurice Merleau-Ponty) 232
Мехмед II Освајач (Mehmed II the Conqueror) 62, 65
Мештровић, Иван (Ivan Meštrović) 182, 277, 278, 282
Мије, Габријел (Gabriel Millet) 150, 164
Мијић, Карло (Karlo Mijić) 203
Мијовић, Павле (Pavle Mijović) 43
Мијушковић, Слободан (Slobodan Mijušković) 239
Микашиновић од Шлангенфелда, Михаило (Mihailo Mikašinović od Šlangenfelda) 124, 125
Микић, Олга (Olga Mikić) 119, 122
Миладоновић, Бож. (Bož. Miladinović) 327
Милановић Јовић, Оливера (Olivera Milanović Jović) 104
Милатовић, Милка (Milka Milatović) 320
Милаш, Никодим (Nikodim Milaš) 132, 142, 143
Милер, Вилијем (William Miller) 62, 63
Милинковић, Марија (Marija Milinković) 276
Милићевић, Милан Ђ. (Milan Đ. Milićević) 148, 151, 153–157
Милица Хребељановић (Milica Hrebeljanović) 63
Миличић, Сибе (Sibe Miličić) 180–182
Милне, Дејвид (David Milne) 319
Миловановић, Милан П. (Milan P. Milovanović) **347–366**
Миловић, Надал (Nadal Milović) 142

Миловић, Сава (Sava Milović) 143
Милојевић, Никола (Nikola Milojević) 142
Милосављевић, Предраг Пеђа (Predrag Peđa Milosavljević) 229, 277, 284, 285
Милошевић, Божа (Boža Milošević) 360, 361
Милошевић, Гордана (Gordana Milošević) 48, 51
Милуновић, Мило (Milo Milunović) 179, 182, 200, 229, 276–278, 282–284, 401
Милутин Немањић (Milutin Nemanjić) 382
Милутиновић, Драгутин (Dragutin Milutinović) 151, 155
Миљковић-Пепек, Петар (Петар Миљковиќ Пепек, Petar Miljković Pepek) 25
Минтер, Габријела (Gabrielle Minter) 385
Мирковић, Лазар (Lazar Mirković) 19
Мирослав (Miroslav), кнез 44
Митриновић, Димитрије (Dimitrije Mitrinović) 182
Митров Љубиша, Стефан (Stefan Mitrov Ljubiša) 136
Митровић, Андреј (Andrej Mitrović) 318
Митровић, Катарина (Katarina Mitrović) 43
Мићић, Загорка (Zagorka Mićić) 199, 200, 202–205, 210
Мићић, Љубица (Ljubica Mićić) 338
Михаило (Mihailo), јеромонах 149
Михајлов, Саша (Saša Mihajlov) 323
Михајловић, Борислав Михиз (Borislav Mihajlović Mihiz) 228
Михаљевић, Марина (Marina Mihaljević) 47
Мицић, Анушка (Anuška Micić) 386
Мицић, Љубомир (Ljubomir Micić) 212, 385, 386
Мицков, Биљана (Biljana Mickov) *398–400*
Мише, Анка (Anka Miše) 178, 185
Мише, Јеролим (Jerolim Miše) *177–198*
Мишевић, Раденко (Radenko Mišević) 262, 263, 265
Мишић, Синиша (Siniša Mišić) 44, 51
Мојзер, Миклош (Miklós Mojzer) 106
Монбеиг, Пиере (Pierre Monbeig) 307
Монтани, Грга (Grga Montani) 283
Мораис, Антонио (Antonio Moraes) 307
Морандоти, Алесандро (Alessandro Morandotti) 73, 74, 76–80
Морети, Франко (Franco Moretti) 201
Морића, Паоло (Paolo Morigia) 73
Мујезиновић, Исмет (Ismet Mujezinović) 199, 208, 210
Мурат II (Murad II) 65, 67
Мурат III (Murad III) 149
Муриљо, Бартоломео Естебан (Bartolomé Esteban Murillo) 192
Мурон Касандар, Адолф (Adolphe Mouron Cassandre) 213
Муртић, Едо (Edo Murtić) 179, 181

Навони, Марко (Marco Navoni) 80
Најденов, Најден (Najden Najdenov) 298
Настасијевић, Живорад (Živorad Nastasijević) 180
Недељко (Nedeljko), зограф 149
Недељковић, Милена Р. (Milena R. Nedeljković) **333–346**
Недић, Светлана (Svetlana Nedić) 321
Нејрне, Сенди (Sandy Nairne) 250
Немањић, династија (Nemanides) 42, 61, 64
Ненадовић, Љубомир (Ljubomir Nenadović) 405
Ненадовић, Павле (Pavle Nenadović) 118–120, 125, 127, 129
Ненадовић, Слободан М. (Slobodan M. Nenadović) 296
Несторовић, Богдан (Bogdan Nestorović) 326
Несторовић, Никола (Nikola Nestorović) 322–325, 349, 351
Нешковић, Никола (Nikola Nešković) 122
Нешковић, Предраг (Predrag Nešković) 263
Никодимовић, Дионисије (Dionisije Nikodimović) 151
Никола (Nikola), зограф 149
Никола Кузански (Nicolaus Cusanus) 90
Николаидес, Андреас (Andreas Nikolaides) 36
Николић, Андра (Andra Nikolić) 318
Николић, Владимир (Vladimir Nikolić) 393
Николовски, Антоније (Antonije Nikolovski) 25, 28–30
Никшић, Василије (Vasilije Nikšić) 153
Никшић, Мелентије (Melentije Nikšić) 153
Ноак, Рут (Ruth Noack) 256
Новаковић, Стојан (Stojan Novaković) 147, 148
Нонин, Душан (Dušan Nonin) 149
Норис, Фред (Fred Norris) 17

Њагое Басараб (Neagoe Basarab) 69
Његош, Петар II Петровић (Petar II Petrović Njegoš) *404–406*

О'Доерти, Брајан (Brian O'Doherty) 251
О'Рајли, Џенифер (Jennifer O'Reilly) 20
Обрадовић, Гордана 333, 334, 337, 341–343
Обреновић, династија (Obrenović dynasty) 155, 156
Обреновић, Љубица 156
Обреновић, Милан (Milan Obrenović), кнез 152, 156, 157
Обреновић, Милан (Milan Obrenović), краљ 156
Обреновић, Милош (Miloš Obrenović) 147, 151–153, 155, 156, 162, 318, 333, 368
Обреновић, Михаило (Mihailo Obrenović) 156, 157
Овидије (Publius Ovidius Naso, Ovid) 18
Озмо, Данијел 199, 208, 210
Олбрих, Јозеф (Joseph Olbrich) 393
Онаш, Конрад (Konrad Onaš) 31, 33
Орта, Виктор (Victor Horta) 393
Орфелин, Захарија (Zaharija Orfelin) 123
Оташевић, Душан (Dušan Otašević) 263
Отић, Љубица (Ljubica Otić) 218
Отман Похорецки (Ottmann-Pohorecki) 101, 110

Павловић, Зоран (Zoran Pavlović) 225, 226, 229–231, 233, 234, 246
Павловић, Марина (Marina Pavlović) 321, 324
Павловић, Мелентије (Melentije Pavlović) 151–155, 157, 162
Палавичини, Петар (Petar Palavičini) 277–279, 282, 285
Палеолог, династија (Palaiologoi dynasty) 64, 67
Палиурас, Атанасиос (Athanasios Paliouras) 29
Палмер, Арнолд (Arnold Palmer) 388
Палос, Хуан Луис (Joan-Luís Palos) 64
Пандурски, Васил (Vasil Pandurski) 31
Панић Суреп, Милорад (Milorad Panić Surep) 152, 229
Пановски, Ервин (Erwin Panofsky) 91
Пантелић, Душан (Dušan Pantelić) 149
Папагеоргију, Атанасиос (Athanasios Papageorghiou) 31
Паровић Пешикан, Маја (Maja Parović Pešikan) 13
Парпола, Симо (Simo Parpola) 21
Паскал, Блез (Blaise Pascal) 90
Пасуљевић Кандић, Сунчица (Sunčica Pasuljević Kandić) 399
Пауелс, Питер Ј. Х. (Peter J. H. Pauwels) 385
Пауновић, Светислав (Svetislav Paunović) 362
Певснер, Николаус (Nikolaus Pevsner) 92
Пејић, Светлана (Svetlana Pejić) 50, 51
Пековић, Ратко (Ratko Peković) 228
Пенчева, Бисера (Bissera Pentcheva) 18
Перовић, Милош Р. (Miloš R. Perović) 275, 370
Петрановић, Бранко (Branko Petranović) 276
Петрановић, Петар (Petar Petranović) 143
Петрис, Хијацинт (Hijacint Petris) 191
Петров, Михаило С. (Mihailo S. Petrov) 213, 214, 222
Петровић, Антоније (Antonije Petrović) 155
Петровић, Зора (Zora Petrović) 277, 278
Петровић, Ј. (J. Petrović) 179
Петровић, Коста (Kosta Petrović) 115–120, 122, 124, 125
Петровић, Надежда (Nadežda Petrović) 401
Петровић, Петар (Petar Petrović) 13
Петровић, Петар Ж. (Petar Ž. Petrović) 51, 147
Петровић, Растко (Rastko Petrović) 180
Петровић, Роман (Roman Petrović) 199, 201–206, 210
Петровић Балубџић, Мирослава (Miroslava Petrović Balubdžić) 369
Петровић Обућина, Михаило (Mihailo Petrović Obućina) 348, 349, 352, 365
Петрович, Захарије (Zaharije Petrovič) 31
Петроније (Petronije), јеромонах 132
Пикфорд, Мери (Mary Pickford) 215
Пимен, Денис (Denise Pumain) 312
Пинкас, Стефан (Stéphane Pincas) 212
Пиња, Ђован Батиста (Giovan Battista Pigna) 91
Пир, Шени (Shanny Peer) 285
Пиро Висконти Боромејски (Pirro Visconti Borromeo) *73–84*
Пириватрић, Срђан (Srđan Pirivatrić) 42, 46, 47
Пирх, Ото Дубислав (Oto Dubislav Pirh) 151, 153
Пишчевић, Дафина рођ. Рашковић (Dafina Rašković Piščević) 123
Пишчевић, Симеон (Simeon Piščević) 123
Платон (Πλάτων, Plato) 326
Плечник, Јоже (Jože Plečnik) 393
Пођоли, Ренато (Renato Poggioli) 238
Покрајац, Партеније (Partenije Pokrajac) 143
Полерос, Фридрих (Friedrich Polleross) 90, 94
Политео Вучковић, Фани (Fani Politeo Vučković) 207
Полић, Дарко (Darko Polić) 398, 399
Полок, Џексон (Jackson Pollock) 237
Пољански, Бранко Ве (Branko Ve Poljanski) 386
Попов, Рачко (Račko Popov) 35
Поповић, Бојана В. (Bojana V. Popović) **211–224**
Поповић, Владислав (Vladislav Popović) 13, 14
Поповић, Гаврило (Gavrilo Popović) 154, 165–168, 170
Поповић, Даница (Danica Popović) 28, 41, 42, 48–51, 64
Поповић, Душан Ј. (Dušan J. Popović) 99, 115, 118, 119, 124
Поповић, Ђорђе (Đorđe Popović) 199, 201, 205, 208, 210
Поповић, Љуба (Ljuba Popović) 15
Поповић, Марко (Marko Popović) 326
Поповић, Миодраг Мића (Miodrag Mića Popović) 225, 233, 246
Поповић, Михаило Ст. (Mihailo St. Popović) 65
Поповић, Павле (Pavle Popović) 321
Поповић, Пера (Pera Popović) 150, 351
Поповић, Сава (Sava Popović) 179
Поповић, Светлана (Svetlana Popović) 43, 154
Поповска-Коробар, Викторија (Viktorija Popovska-Korobar) 28–32
Поструж ник, Отон (Oton Postružnik) 181
Правдић, Иван (Ivan Pravdić) 399
Прелог, Петар (Petar Prelog) 180, 192
Прерадовић, Дубравка М. (Dubravka M. Preradović) **147–176**
Прибичевић, Светозар (Svetozar Pribičević) 322
Приорато, Галеацо Гвалдо (Galeazzo Gualdo Priorato) 78
Продановић, Милета (Mileta Prodanović) *390–391*
Продановић, Михајло (Mihajlo Prodanović) 120
Прокачини, Камило (Camillo Procaccini) 74, 75, 77
Протић, Бранислав Бранко (Branislav Branko Protić) 226, 233, 235, 246
Протић, Миодраг Б. (Miodrag B. Protić) 186, 191, 226, 230, 231, 237
Пулитика, Ђуро (Đuro Pulitika) 181
Пупин, Михајло (Mihajlo Pupin) 322
Пурешевић, Данијела (Danijela Purešević) 391
Пурић, Риста (Rista Purić) 335

Путник, Владана (Vladana Putnik) 334, 338
Пухмајер, Петар (Petar Puhmajer) 101

Рабиновић, Лео (Leo Rabinović) 361
Радека, Милан (Milan Radeka) 132
Радич (Radič), челник 147, 148, 150, 155, 157
Радовановић, Јанко (Janko Radovanović) 27
Радовановић, Милић (Milić Radovanović) 319
Радовић, Иван (Ivan Radović) 277
Радојчић, Никола (Nikola Radojčić) 41
Радојчић, Светозар (Svetozar Radojčić) 51
Радонић, Јован (Jovan Radonić) 178
Радоњић, Ђуро (Đuro Radonjić) *261–272*
Радочај, Фрањо (Franjo Radočaj) 213
Радујко, Милан (Milan Radujko) 46, 50
Раев, Ада (Ada Raev) 385
Рајевић, Никанор (Nikanor Rajević) 132
Рајзман, Дејвид (David Raizman) 213
Рајн, Борис (Boris Rhein) 256
Рајхл Ференц (Raichle Ferenc) 393
Рајчевић, Габро (Gabro Rajčević) 180, 181
Ракић, Ана (Ana Rakić) **401–403**
Рамели, Агостино (Agostino Ramelli) 78
Рамљак, Стипе (Stipe Ramljak) 135
Ранд, Рихард (Richard Rand) 93
Ранковић, Александар (Aleksandar Ranković) 227
Ранковић, Душанка (Dušanka Ranković) 147, 151, 152
Расин, Жан (Jean Racine) 90
Расолкоска Николовска, Загорка (Zagorka Rasolkoska Nikolovska) 29, 31, 34, 36
Ратемејер, Кристијан (Christian Rattemeyer) 252
Рафаело Санти (Raffaello Sanzio) 405
Рачић, Јосип (Josip Račić) 192
Рашица, Божидар (Božidar Rašica) 181
Рашица, Марко (Marko Rašica) 179
Рашковић, Атанасије (Atanasije Rašković) 120, 123
Реберски, Иванка (Ivanka Reberski) 180
Реган, Крешимир (Krešimir Regan) 44
Рађеп, Јелка (Jelka Rađep) 66
Рељић, Радомир (Radomir Reljić) 263
Реноар, Пјер Огист (Pierre-Auguste Renoir) 185, 187, 196
Ризвић, Мухсин (Muhsin Rizvić) 203, 204
Ристић, Марко (Marko Ristić) 230
Рихтер, Дороти (Dorothee Richter) 255
Рихтер, Ханс (Hans Richter) 212
Рован, Ричард В. (Richard W. Rowan) 220
Рогов, А. И. (A. I. Rogov) 26
Родић, Зоран (Zoran Rodić) 293
Родригес, Андре (André Rodrigues) 307
Розић, Владимир (Vladimir Rozić) 199, 229, 230
Роке, Жорж (Georges Roque) 212, 222
Роман II (Romanos II) 20
Роман IV (Romanos IV) 20
Росандић, Тома (Toma Rosandić) 276–278, 283, 285, 362
Ротер Благојевић, Мирјана (Mirjana Roter Blagojević) 368, 392
Роџер II (Ruggero II) 382
Рошер, Вилхелм Хајнрих (Wilhelm Heinrich Roscher) 19
Руварац, Димитрије (Dimitrije Ruvarac) 125, 151

Сабо, Марија (Marija Sabo) 277, 279
Сабол, Жељко (Željko Sabol) 229
Сава Немањић, Свети Сава (Sava) 41, 44, 48, 51, 52, 382
Сајсл, Јосип (Josip Seissel) 275, 283
Сакач, Бранимир (Branimir Sakač) 238
Сантер, Марк (Mark Santer) 17
Санчез, Магдалена С. (Magdalena S. Sánchez) 64
Саринен, Елијел (Eliel Saarinen) 393
Сартр, Жан Пол (Jean-Paul Sartre) 232
Сван, Клаудија (Claudia Swan) 80
Свети Августин (St. Augustine) 17, 18, 89
Свети Григорије (St. Gregory) 33
Свети Епифаније Саламински (Epiphanius of Salamis) 17
Свети Максим Исповедник (St. Maximus the Confessor) 18
Свечњак, Вилим (Vilim Svečnjak) 207
Седов, Владимир (Vladimir Sedov) 47, 48
Сезан, Пол (Paul Cézanne) 185, 187, 190, 196, 197, 205, 402
Секулић, Милан (Milan Sekulić) 348, 349, 361, 365
Селаковић, Милан (Milan Selaković) 207
Селем, Петар (Petar Selem) 190
Селенић, Слободан (Slobodan Selenić) 229
Семпер, Готфрид (Gotfried Semper) 396
Сен Жилије, Терес (Thérèse Saint-Julien) 312
Сетала, Манфредо (Manfredo Settala) 80
Сикимић, Ђурђица (Đurđica Sikimić) 325, 326
Силађи Михаљ (Szilagyi Mihaly) 64
Симић, Бојан (Bojan Simić) 276
Симић, Владимир (Vladimir Simić) 119, 126
Синдик, Душан (Dušan Sindik) 149
Синдрам, Дирк (Dirk Syndram) 85, 94
Сиринг, Мари Луиз (Marie Luise Syring) 385
Сјехолм Скрубе, Џесика (Jessica Sjöholm Skrubbe) 385
Скамоци, Винченцо (Vincenzo Scamozzi) 77
Скарамуча, Луиђи Пелегрини (Luigi Pellegrini Scaramuccia) 77
Скафи, Алесандро (Alessandro Scafi) 16
Славић, Душан (Dušan Slavić) 213
Сладе, Јосип (Josip Slade) 136, 137
Слукан Алтић, Мирела (Mirela Slukan Altić) 140
Сокић, Љубица Цуца (Ljubica Cuca Sokić) 262, 263

Соколов, Асен (Asen Sokolov) 299
Софија (Зоја) Палеолог (Sofia Zoe Palaiologos) 67
Софоклеус, Софоклес (Sophocles Sophocleous) 36
Соџа, Едвард (Edward William Soja) 205
Спахо, Фехим Џ. (Fehim Dž. Spaho) 132, 137
Спремић, Момчило (Momčilo Spremić) 62–64, 147
Србуловић, Ђорђе (Đorđe Srbulović) 99
Срдић, Срђан (Srđan Srdić) 399
Ставра (Stavra), зограф 151
Стаменковић, Александра З. (Aleksandra Z. Stamenković) 354, 358
Станић, Радомир (Radomir Stanić) 147, 150, 152, 156, 163, 164
Станковић, Влада (Vlada Stanković) 42
Станковић, Исидора (Isidora Stanković) 399
Станковић, Корнелије (Kornelije Stanković) 333
Станојевић, Маринко (Marinko Stanojević) 292
Стародубцев, Татјана (Tatjana Starodubcev) 147
Старчевић Јурин, Корнелија (Kornelija Starčević Jurin) 132
Стевановић, Андра (Andra Stevanović) 323
Стевановић, Тодор (Todor Stevanović) 262
Стевовић, Иван Д. (Ivan D. Stevović) **41–60**, 147
Стергар, Роберт (Robert Stergar) 158, 161
Стернен, Матија (Matija Sternen) 277
Стефан Вукчић Косача (Stefan Vukčić Kosača) 63
Стефан Немања (Stefan Nemanja) 41, 43, 46–50, 382
Стефан Првовенчани (Stefan Prvovenčani (the First Crowned)) 45, 47, 48, 59, 152
Стефан Првослав (Stefan Prvoslav) 46, 48, 50
Стефан Томаш (Stjepan Tomaš) 63
Стефан Томашевић (Stjepan Tomašević) 63, 66
Стефановић, Јефта (Jefta Stefanović) 320
Стефановић, Настас (Nastas Stefanović) 154, 166
Стијовић, Риста (Rista Stijović) 214, 276, 277
Стилијану, Андреас (Andreas Stylianou) 36
Стилијану, Јудит А. (Judith A. Stylianou) 36
Стипановић, Елвира (Elvira Stipanović) 358, 359, 362
Стојановић, Владимир (Vladimir Stojanović) 392
Стојановић, Драгослав (Dragoslav Stojanović) 222
Стојановић, Љиљана (Ljiljana Stojanović) 274–278, 285
Стојановић, Љубомир (Ljubomir Stojanović) 116, 149, 151–153
Стојановић, Сретен (Sreten Stojanović) 277, 403
Стојков, Тодор (Todor Stojkov) 276
Стојковић, Душан (Dušan Stojković) 360
Стокановић, Наталија (Natalija Stokanović) 375
Стор, Роберт (Robert Storr) 254
Стошић, Љиљана (Ljiljana Stošić) 149
Страјнић, Бранко (Branko Strajnić) 102, 109
Страјнић, Коста (Kosta Strajnić) 180, 181
Страфорини, Рафаел (Rafael Straforini) 306, 307
Страцимир (Stracimir), кнез 48
Струмса, Ги (Guy Stroumsa) 17, 21
Суботин Голубовић, Татјана (Tatjana Subotin Golubović) 64
Суботић, Гојко (Gojko Subotić) 27, 31
Суботић, Ирина (Irina Subotić) 211, 220, 222, 237, **384–386**
Сујић, Василије Б. (Vasilije B. Sujić) 239
Сутлић, Корана (Korana Sutlić) 276

Табаковић, Иван (Ivan Tabaković) 200, 206, 222, 277, 278, 283, 285, 401, 403
Табаковић, Милан (Milan Tabaković) 393
Талбот, Алис Мери (Alice-Mary Talbot) 51
Таназевић, Бранко (Branko Tanazević) 324, 325
Тапије, Мишел (Michel Tapié) 232
Тартаља, Марино (Marino Tartaglia) 182, 402, 403
Тасо, Торквато (Torquato Tasso) 405
Татић, Жарко (Žarko Tatić) 351
Таубе, Вилхелм Фридрих фон (Wilhelm Friedrich von Taube) 125
Телеско, Вернер (Werner Telesko) 89, 90
Теодор II Палеолог (Theodore II Palaiologos) 63
Теодор Газа (Theodore Gaza) 63
Теодоровић, Гаврило (Gavrilo Teodorović) 153
Теодосије (Teodosije), монах, писац 51
Терзић, В. (V. Terzić) 119
Терк Делоне, Соња (Sonia Terk Delaunay) 385
Теслић, Петар (Petar Teslić) 218
Тиљак, Ђуро (Đuro Tiljak) 188
Тимотијевић, Мирослав (Miroslav Timotijević) 28, 29, 32, 68, 88, 91, 116, 122–126, 149, 156
Тини, Пијетро (Pietro Tini) 73
Тинторето (Tintoretto) 193
Тирш, Мирослав (Miroslav Tirš) 334
Тихомир (Tihomir), велики жупан 46
Тицијан (Tiziano Vecelli) 91, 193
Тодић, Миланка (Milanka Todić) 213, 218, 237
Тодор (Todor), митрополит 132
Тодоровић, Владислав Шиља (Vladislav Šilja Todorović) 226, 233, 236, 246
Тодоровић, Јелена (Jelena Todorović) 85, 87, 89
Тодоровић, Милица Мица (Milica Mica Todorović) 199, 200, 205, 206, 210, 262
Тодоровић, Стеван (Stevan Todorović) 335
Токо, породица (Tocco family) 63, 66, 67
Толић, Г. 44
Тома Палеолог (Thomas Palaiologos) 63, 66, 67
Томаи, Томазо (Tomaso Tomai) 73
Томашевић, Ернест (Ernest Tomašević) 280
Томин, Светлана (Svetlana Tomin) 67, 68
Томовић, Гордана (Gordana Tomović) 48

Тонер, Емануел (Emmanuel Toner) 334
Торо, Хенри Дејвид (Henry David Thoreau) 267
Тошева, Снежана (Snežana Toševa) 327
Тошић, Вера С. (Vera S. Tošić) 147
Тошић, Ђуро (Đuro Tošić) 66
Траљић, Сеид М. (Seid M. Traljić) 131, 132, 142
Трамели, Барбара Ђ. (Barbara G. Tramelli) **73–84**
Трепше, Маријан (Marijan Trepše) 402
Тривулцио, Констанца (Costanza Trivulzio) 73
Триг, Јозеф В. (Joseph W. Trigg) 17
Трипало, Мико (Miko Tripalo) 228
Трифуновић, Лазар (Lazar Trifunović) 225, 226, 230, 231, 239, 246, 262, 264
Тричковска, Јулија (Julija Tričkovska) 30, 34
Троицки, Сергеј (Sergej Troicki) 42
Тројанос, Спирос (Spyros Troianos) 48
Трубо, Едит (Edit Trubeau) 284
Турински, Живојин Жика (Živojin Žika Turinski) 226, 230, 231, 233, 234, 246
Турта, Анастасија (Anastasia Tourta) 29, 30

Ћирковић, Сима (Sima Ćirković) 31, 41, 42, 147, 157
Ћоровић Љубинковић, Мирјана (Mirjana Ćorović Ljubinković) 31
Ћурчић, Слободан (Slobodan Ćurčić) 43, 50

Узелац, Миливој (Milivoj Uzelac) 274, 277–279, 283, 285, 402, 403
Ујевић, Тин (Tin Ujević) 182
Улрих Цељски (Ulrich of Cilli (Celje)) 64, 65
Урошевић, Вишња / баба Вишња (Višnja Urošević) 151–153
Урошевић, Зоран (Zoran Urošević) 334, 335, 337, 341–343
Утрило, Морис (Maurice Utrillo) 190
Ушћебрка, Урош (Uroš Ušćebrka) 399

Фабио I Боромејски (Fabio I Borromeo) 73
Фајфер, Ингрид (Ingrid Pfeiffer) 385
Фарбенкс, Даглас (Douglas Fairbanks) 215
Федерико Боромејски (Federico Borromeo) 75, 80
Федерико Цукари (Federico Zuccari) вид. Скарамуча, Луиђи
Фелибијен, Андре (André Félibien) 87, 88
Феликори, Мауро (Mauro Felicori) 399
Фергусон, Брус (Bruce Ferguson) 250
Ферјанчић, Божидар (Božidar Ferjančić) 42
Фигнер, Јиндрих (Jindřich Fügner) 334
Фијабани, Алдемир (Aldemir Fiabani) 307
Филаковац, Владимир (Vladimir Filakovac) 180
Фили, Лујза (Louise Fili) 222
Филип IV (Philip IV) 91
Филиповић, Бранко Фило (Branko Filo Filipović) 226, 233, 236, 246
Филиповић, Даница (Danica Filipović) 323
Филиповић, Радослав (Radoslav Filipović) 108
Финдлен, Пола (Paula Findlen) 80
Фис, Карен (Karen Fiss) 207
Фисковић, Игор (Igor Fisković) 44
Флек, Лудвиг (Ludwig Fleck) 255
Флек, Роберт (Robert Fleck) 253, 254
Флеминг, Виктор (Victor Fleming) 216
Флорентино, Маноло (Manolo Florentino) 306, 312
Фонсека, Клаудија (Cláudia Fonseca) 306–309
Форгач Ева (Forgács Éva) 212, 215
Форишковић, Александар (Aleksandar Forišković) 115–118
Форман, Милош (Jan Tomáš Forman) 268
Фотрије, Жан (Jean Fotrie) 237
Фрагосо, Жоао Луис (João Luís Fragoso) 306, 312, 313
Франк, Рике (Rike Frank) 252
Франко, Марк (Mark Franko) 89
Франса, Жеан М. (Jean M. França) 305
Франц (Franz), цар 139
Фрасцина, Франсис (Francis Frascina) 232
Фриез, Отон (Othon Friesz) 190
Фуртадо, Жунија (Junia Furtado) 306
Фух, Руди (Rudi Fuch) 255

Хабермас, Јирген (Jürgen Habermas) 87
Хавеман, Ана (Anne Havemann) 385
Хајн, Евалд (Ewald Hein) 36
Хакман, Коста (Kosta Hakman) 277, 278
Халил Хоџа (Halil Hodža) 137
Ханжековић, Мато (Mato Hanžeković) 181
Хансон, Ричард Патрик (Richard Patrick Hanson) 17
Хантелман, Доротеја фон (Dorothea von Hantelmann) 255–257
Харавеј, Дона (Donna Haraway) 257
Хари, Деби (Debbie Harry) 388
Харис, Џонатан (Jonathan Harris) 62, 63, 67, 232
Хартман, Николај (Nicolai Hartmann) 292
Хауенфелс, Терезија (Theresia Hauenfels) 88, 92
Хафтман, Вернер (Werner Haftmann) 232, 255
Хаџи, Олга (Olga Hadži) 184, 185
Хегедушић, Крсто (Krsto Hegedušić) 179, 188, 191
Хегелмилер, Јохан (Johann Hoegelmüller) 140, 141
Хелер, Стивен (Steven Heller) 222
Хенкел, Артур (Arthur Henkel) 90
Херберт, Џејмс (James Herbert) 285
Хилген, Бертрам (Bertram Hilgen) 256
Хиле, Каролин 385
Хилзенбек, Рихард (Richard Huelsenbeck) 212
Хилсдејл, Сесили Џ. (Cecily J. Hilsdale) 64
Хименез, Емануел (Emmanuel Ximenez) 80
Хинтербергер, Мартин (Martin Hinterberger) 62

Хоберг, Анегрет (Annegret Hoberg) 385
Хоет, Јан (Jan Hoet) 255
Холајн, Макс (Max Hollein) 384
Холбајн, Ханс (Hans Holbein) 263
Холден, Џон (John Holden) 398
Хопкинс, Дејвид (David Hopkins) 232
Хоптнер, Јакоб (Jacob Hoptner) 276
Хорват Левај, Катарина (Katarina Horvat Levaj) 101
Хофман, Јозеф (Josef Hoffmann) 393
Храбак, Богумил (Bogumil Hrabak) 392
Христо Зограф (Hristo Zograf) 25
Хрушчов, Никита Сергејевич (Никита Сергеевич Хрущёв, Nikita Sergeyevich Khrushchev) 227
Хумо, Хамза (Hamza Humo) 203

Цветић, Маријела (Marijela Cvetić) 231
Цветковић, Бранислав (Branislav Cvetković) 68
Цветковић, Весна М. (Vesna M. Cvetković) **291–304**
Цветковић, Душан (Dušan Cvetković) 334, 335
Цветковић Томашевић, Гордана (Gordana Cvetković Tomašević) 13, 14, 16, 19, 20
Цветковски, Сашо (Sašo Cvetkovski) 30, 31
Цијара, Сираго (Syrago Tsiara) 285
Црепович, Венедикт (Venedikt Crepović) 148
Црнчевић, Дејан (Dejan Crnčević) 43
Црњански, Владимир (Vladimir Crnjanski) 399
Цувај, Адолф (Adolf Cuvaj) 274, 283, 285
Цумпе, Франц (Franz Zumpe) 122

Чанак Медић, Милка (Milka Čanak Medić) 41, 42, 45, 46, 48–51
Чаплин, Чарли (Charlie Chaplin) 215
Чекић, Јован (Jovan Čekić) 399
Челант, Џермано (Germano Celant) 254
Челебоновић, Алекса (Aleksa Čelebonović) 229, 230
Челебоновић, Марко (Marko Čelebonović) 200, 285
Човски, Александра С. (Aleksandra S. Čelovski) **115–130**
Черина, Владимир (Vladimir Čerina) 182
Чершков, Емил (Emil Čerškov) 14
Чинг, Френсис Д. К. (Francis D. K. Ching) 296, 298
Чихорић, Драган Д. (Dragan D. Čihorić) **199–210**
Чолаковић, Родољуб (Rodoljub Čolaković) 211, 212
Чоловић, Бранко М. (Branko M. Čolović) **131–146**
Чубињска, Магдалена (Magdalena Czubińska) 213
Чубрило, Јасмина (Jasmina Čubrilo) 285
Чупић, Симона (Simona Čupić) 179, 181, 182, 185, 186, 191–193

Џефаровић, Христофор в. Жефаровић, Христофор
Џонсон, Едгар (Edgar Johnson) 312

Шабел, Крис (Chris Shabel) 62
Шагал, Марк (Marc Chagall) 384, 385
Шакота, Мирјана (Mirjana Šakota) 147, 151, 152
Шамбон, Албан (Alban Chambon) 320
Шарановић, Јован Р. (Jovan R. Šaranović) 220
Шарлота Кипарска (Charlotte, queen of Cyprus) 63
Шаршун, Серж (Серге Иванович Шаршун, Serge Charchoune) 385
Швитерс, Курт (Kurt Schwitters) 212
Шево, Љиљана (Ljiljana Ševo) 27
Шејка, Леонид (Leonid Šejka) 263
Шекспир, Вилијем (William Shakespeare) 262
Шенберг, Арнолд (Arnold Schoenberg) 384
Шене, Албрехт (Albrecht Schöne) 90
Шеноа, Милан (Milan Šenoa) 276
Шепаровић, Ана (Ana Šeparović) *177–198*
Шербан (Šerban), зограф 149
Шери, Кристоф (Christophe Cherix) 257
Шилер, Гертруд (Gertrud Schiller) 20
Шилов, Николај (Николай Шилов) 362
Шимић, Антун Бранко (Antun Branko Šimić) 180
Шимчик, Адам (Adam Szymczyk) 257
Шкаламера, Жељко (Željko Škalamera) 326
Шкарка, Рихард (Rihard Škarka) 349
Шкриванић, Гавро (Gavro Škrivanić) 147, 148
Шлајфенбаум, Леа (Lea Schleiffenbaum) 385
Шлендорф, Фолкер (Volker Schlöndorff) 268
Шнајдер, Норберт (Norbert Schneider) 125
Шнајдер, Пабло (Pablo Schneider) 89, 90
Шнекенбургер, Манфред (Manfred Schneckenburger) 255
Шолц (Scholz), Штефан Јан 384
Шпехар, Олга З. (Olga Z. Špehar) 13, 14, 43, **381–383**
Шпигел Фриђеш (Spiegel Frigyes) 393
Штајнер, Милан (Milan Štajner) 402
Штајнл, Матијас (Matthias Steinl) 94
Штрасер, Павле (Pavle Štraser) 116
Шуваковић, Мишко (Miško Šuvaković) 231
Шуица, Марко (Marko Šuica) 63
Шулентић, Златко (Zlatno Šulentić) 402
Шултес, Аксел (Axel Schultes) 384
Шуман, Јута (Jutta Schumann) 90
Шумановић, Сава (Sava Šumanović) 180, 401–403
Шупут, Марица (Marica Šuput) 43, 47, 157, 322

Географски регистар

Агридија (Αγρίδια, Agridia) 36
Азија (Asia) 64
Ајруока (Airuoca) 309
Албанија (Albania) 67
Алекса Шантић (Aleksa Šantić) 393
Алексинац (Aleksinac) 263, 264, 271, 272
Ангора (Angora) 64
Ангра дос Реис (Angra dos Reis) 313
Анкона (Ancona) 66
Антверп (Antwerp) 80
Аранђеловац (Aranđelovac) 156
Ариље (Arilje) 42, 59
Атина (Αθήνα, Athens) 257
Атлантски океан (Atlantic Ocean) 305, 309, 312
Атос (Άθως, Mount Athos) вид. Света Гора
Аустралија (Australia) 387, 388
Аустрија (Österreich) 99, 101, 393
Аустроугарска монархија / Аустроугарска (Austria--Hungary) 211, 334, 393
Африка (Africa) 309, 312

Бадањ (Badanj) 140
Баепенди (Baependi) 309
Базел (Basel) 250
Баија (Bahia) 306, 309, 312
Балкан (Balcan) 27, 62, 64, 72, 382
Банат (Banat) 99, 101
Бањалука (Banjaluka) 392
Барајево (Barajevo) 341
Бари (Bari) 44
Барселона (Barcelona) 357, 358, 399, 403
Бађевац (Baćevac) 341
Бачка Паланка (Bačka Palanka) 393
Белгија (Belgium) 322
Београд (Belgrade) 27, 66, 67, *85–98*, 152, 153, 156, 166, 168–170, 178–180, 182, 191, 199, 208, 211, 212, 220, 224, 225, 233, 247, 262, 263, 276, 317–323, 325, 327, 332, 334, 335, 341, 347, 348, 352, 353, 355, 356, 360–363, 365, 368, 369, 371–377, 382, 385, *390–391*, 392, *395–397*, 401–403
Беочин (Beočin) 393
Беране (Berane) 45
Берлин (Berlin) 178, 185, 212, 218, 251, 256, 358, *384–386*
Беч (Wien, Vienna) 64, 94, 101, 110, 112, 115, 118–120, 122, 126, 136, 149, 185, 256, 370, 393, 402
Бечеј (Bečej) 393
Бијело Поље (Bijelo Polje) 46
Бијељина (Bijeljina) 338
Битола (Bitola) 32
Богородичин манастир (Monastery of the Virgin), у Драми 65
Богородичина црква, у Драгалевцима 35
Богородичина црква, Манастир Матка 33
Бока которска (Boka kotorska) 395, 396
Болоња (Bologna) 62
Бољев Дол (Boljev Dol) 297
Борач (Borač) 148
Босна (Bosnia) 63, 66, *199–210*, 283
Бразил (Brazil) *305–316*
Братислава (Bratislava) 68
Браћевци (Braćevci) 296, 299, 301, 303
Брисел (Bruxelles) 393
Брлог (Brlog) 293, 295, 298, 299, 301, 303
Брусница (Brusnica) 152
Бугарска (България, Bulgaria) 292
Будим (Buda) 64, 67
Будимља (Budimlja) 45, 50, 59
Будимпешта (Budapest) 179, 252, 385, 393
Буенос Ајрес (Buenos Aires) 309
Буковина (Bukovina), регион 119

Вајмар (Weimar) 214
Ваљево (Valjevo) 335, 341
Вараждин (Varaždin) 65, 103
Велестово (Velestovo) 33, 40

Велика Британија (Great Britain) 393
Велика Ремета (Velika Remeta), манастир *115–130*
Велики Бечкерек (Veliki Bečkerek) вид. Зрењанин
Велики Радинци (Veliki Radinci) 393
Венеција (Venezia, Venice) 62, 65, 77, 119, 193, 253, 259, 382, 389, 406
Видин (Vidin) 27
Византија (Byzantium) 44, 64
Византијско царство (Byzantine Empire) 64, 382
Висовац (Visovac) 142
Високо (Visoko), област 291, 293, 297, 298, 300
Височки Одоровци (Visočki Odorovci) 293, 294, 298, 299, 301, 303
Влашка (Wallachia), кнежевина 62, 67, 69
Војводина (Vojvodina) *99–114*, 178, 300, *392–394*
Враниште (Vranište) 31
Врбас (Vrbas) 393
Врник (Vrnik) 190
Вршац (Vršac) 122, 335

Галиција (Galicia), покрајина 119
Гваратингета (Guaratinguetá) 312
Глина (Glina) 178
Горица (Gorizia) 205
Горња Црнућа (Gornja Crnuća) 152
Горњи Криводол (Gornji Krivodol) 299
Горњи Милановац (Gornji Milanovac) 156
Гостуша (Gostuša) 300
Грачаница (Gračanica), манастир 43
Грбаљ (Grbalj), поље 43
Грчка (Ελλάδα, Greece) 65

Дабар (Dabar) 59
Далмација (Dalmatia, Dalmacija) 132, 133, 137, 140, 142, 143, 145, 190–192, 284
Дебар (Debar) 25
Десау (Dessau) 215
Детроит (Detroit) 217
Дојкинци (Dojkinci) 293, 295, 301, 303
Долгаец (Dolgaec) 31
Доње Чело (Donje Čelo) 190
Драгалевски манастир 35
Драгалевци (Dragalevci) 35, 40
Драма (Δράμα, Drama) 65
Дрниш (Drniš) *131–146*
Дубровник (Dubrovnik) 62–67, 181, 182, 190, 395, 396
Дунав (Danube), река 152, 368, 376

Ђаково (Đakovo) 385
Ђунис (Đunis) 51
Ђурђеви ступови, манастир 46, 48

Европа (Europe) 62, 64, 31, 123, 247, 253, 273, 285, 289, 312, 351, 392–394
Енглеска (England) 62
Епиват (Επιβάτες, Epivates) 26, 27
Епир (Ήπειρος, Epiros, Epirus), покрајина 63, 67
Еспирито Санто (Espirito Santo) 312

Жакобина (Jacobina) 309
Женева (Geneva) 215
Жича (Žiča), манастир 41, 42, 48, 50

Забрђе (Zabrđe), област 291, 293, 297, 298
Загреб (Zagreb) 64, 65, 178–180, 182, 187, 197, 215, 276, *401–403*
Задар (Zadar) 68, 140
Затон (Zaton) 180
Земун (Zemun) 32, 99, 103, 335, 349, 359, 362, 399
Зрењанин (Zrenjanin) 99, 393

Изатовци (Izatovci) 296
Иконија (Ikonija) 27, 31
Индија (India) 308
Истанбул (İstanbul) 14, 20, 26, 27, 41, 43, 44, 47, 59, 62–67, 382
Италија (Italy) 63, 64, 285, 289, 319, 393, 399, 404–406

Јадран (Jadran) 283, 396
Јањина (Ιωάννινα, Ioannina) 29
Јеловица (Jelovica) 293, 299, 301, 303
Јерусалим (Jerusalem) 19, 21, 28, 50, 63, 382
Јонска острва (Ιόνια νησιά, Ionian islands) 66
Југославија (Yugoslavia) 226, 277, 317, 334, 390

Каменица (Kamenica) 300, 301, 303
Кампос дос Гојтаказес (Campos dos Goytacazes) 312, 313
Капада Дијамантина (Chapada Diamantina) 309
Каранкас (Carrancas) 309
Касел (Kassel) 253, 254, 256, 257
Кикинда (Kikinda) 393
Кикос (Kykkos), манастир 36
Кина (China) 308, 388
Кипар (Κύπρος, Kıbrıs), острво 31, 36
Кјођа (Chioggia) 64
Клини (Cluny), манастир 381, 382
Клишки санџак 132
Кнежевина Србија 32
Книн (Knin) 139, 140
Колубара (Kolubara), река 333
Комоговина (Komogovina), манастир 120
Конавли (Konavli) 180
Константинопољ (Κωνσταντινούπολις/Constantinople) вид. Истанбул

Косово (Kosovo) 63, 69
Котор (Kotor) 49
Крагујевац (Kragujevac) 152, 155, 165
Краљевина Срба, Хрвата и Словенаца (СХС) / Краљевина Југославија (Kingdom of Serbs, Croats and Slovenians (SHS) / Kingdom of Yugoslavia) 211, 274–276, 278, 279, 281, 284, 285, 289, 319, 317, 319, 329, 332, 349, 401
Краљево (Kraljevo) 163
Крапина (Krapina) 178
Крупиште (Krupište) 31
Крушевац (Kruševac) 27
Крушедол (Krušedol), манастир 67, 68, 156
Крф (Κέρκυρα, Corfu), острво 65, 66
Кујаба (Cuiabá) 309
Кула (Kula) 393
Куманово (Kumanovo) 338
Купари (Kupari) 180
Купиново (Kupinovo) 64, 67
Куртеа де Арђеш (Curtea de Argeş) 68, 69
Куршумлија (Kuršumlija) 46, 47

Лагос (Lagos) 256
Лаинате (Lainate) *73–84*
Лајковац (Lajkovac) 341
Лапад (Lapad) 180
Лебане (Lebane) 14
Лесковац (Leskovac) 14, 24, 31
Лешак (Lešak), манастир 30, 32
Линц (Linz) 385
Липљан (Lipljan) 59
Ломбардија (Lombardy) 76, 119
Лопуд (Lopud), острво 178, 180, 181
Лос Анђелес (Los Angeles) 215

Љиг (Ljig) 341
Љубљана (Ljubljana) 276

Мађарска (Hungary) 62, 64, 66, 67, 101, 106, 107, 300
Макау (Macau) 308
Македонија (Macedonia) 25, 34, 66
Мали Мокри Луг (Mali Mokri Lug) 368
Манастир Богородице од Лужина 44
Манастир Дафни (Δαφνί, Daphni), код Атине 65
Манастир Есфигмен (Μονη Εσφιγμενου, Esphigmen), на Светој Гори 68
Манастир Кастамонит, на Светој Гори 148
Манастир Крка (Krka Monastery) 131, 142, 146
Манастир Матка (Matka Monastery) 33, 40
Манастир Св. Ђорђа (Monastery of St. George), у Будимљи 45, 46, 59
Манастир Св. Ђорђа (Monastery of St. George), Беране 45
Манастир Св. Јована Бигорског / Бигорски манастир (Monastery of St. Jovan Bigorski) 29, 30, 34, 35, 40
Манастир Св. Павла (Μονή Αγίου Παύλου, Monastery of St. Paul), на Светој Гори 63, 65, 68, 148
Манастир Св. Петке (Temple of St. Petka), у Побужју 40
Манастир Св. Романа (Monastery of St. Roman), код Ђуниса 51
Манастир Св. Стефана (Monastery of St. Stephen), у Македонији 66
Манастир Св. Стефана (Monastery of St. Stephen), у Сплиту 66
Манастир Светих арханђела, у Јерусалиму 382
Манастир Слепче (Slepče Monastery) 29
Манастир Фенек (Fenek Monastery) 152
Манастира Враћевшница (Monastery of Vraćevšnica) *147–176*
Манастира Гомионица (Gomionica Monastery) 133
Марковац (Markovac) 139
Марсељ (Marseille) 278, 341
Медијана (Mediana), археолошко налазиште 13
Медитеран (Mediterranean) 63, 64, 66, 72, 382, 383, 395, 396
Мексико (Mexico) 309
Мелбурн (Melbourne) *387–389*
Мелник (Melnik) 31
Милано (Milan) 14, 62, 63, 73–80, 83, 357, 358
Минас Жераис (Minas Gerais) 306, 308, 309, 312, 313
Минхен (München, Munich) 185, 253, 402
Млетачка република (Republica de Venexia) 140
Млини (Mlini) 180, 181
Молдавија (Moldova) 27
Монтевидео (Montevideo) 309
Морава (Morava), река 265
Моравски Градац (Moravski Gradac), манастир 46
Мореја (Μωρέας, Morea) вид. Пелопонез
Мосећ (Moseć), брдо 140
Москва (Moskva, Moscow) 31, 67, 385

Напуљ (Napoli, Naples) 67, 495, 406
Некудим (Nekudim) 148
Немачка (Deutschland, Germany) 212, 254, 285, 289, 300, 319, 322, 334, 393
Николајевска црква, у Земуну 32
Никопоље (Nicopolis) 62
Ниш (Niš) 261–263, 271, 390
Нови Београд (New Belgrade) 363, 370, 371, 376
Нови Пазар (Novi Pazar) 30
Нови Сад (Novi Sad) 99, 118, 178, 349, 352, 354, *381–383*, *392–394*, *398–400*, *401–403*

Њу Делхи (New Delhi) 256
Њујорк (New York) 285, 388

Обреновац (Obrenovac) *333–346*
Орља (Orlja) 298
Осијек (Osijek) 180
Островица (Ostrovica) 148
Отоманско царство (Ottoman Empire) 62, 64, 318, 322, 368
Охрид (Ohrid) 33, 50, 59
Оџаци (Odžaci) 393

Павија (Pavia) 382
Падова (Padova, Padua) 62
Паклештица (Pakleštica) 298, 301, 303
Пакрац (Pakrac) 65
Палеж (Palež) 333
Палермо (Palermo) 382
Палић (Palić) 393
Панонска низија (Panonska nizija) 101
Пантин (Pantin) 46
Панчево (Pančevo) 103, 335, 393
Парати (Paraty) 309, 312, 313
Париз (Paris) 91, 178, 185, 188, 206, 213, *273–290*, 393, 402
Пекинг (Beijing) 388
Пелопонез (Πελοπόννησος, Peloponnesus) 62, 66
Пернамбуко (Pernambuco) 306
Перу (Peru) 309
Петрова црква, код Новог Пазара 30
Петроварадин (Petrovaradin) 99, 100, 103, 104, 110, 117, 118, 125, 127, 129
Петрово поље (Petrovo polje) 140
Пећка патријаршија (Pećka patrijaršija) 31
Печуј (Pécs) 182
Пјаченца (Piacenza) 78
Пловдив (Plovdiv) 31
Побужје (Pobužje) 31, 33–36, 40
Подгорица (Podgorica) *404–406*
Пожун (Pozsony) 118
Пољска (Poland) 31
Поморје (Pomorje) 44
Португалија (Portugal) 305–309, 313
Португалска Америка (Portuguese America) 305, 313, 314
Потоси (Potosí) 309
Праг (Praha) 191, 334, 337, 402
Превлака (Prevlaka), полуострво 43, 44
Призрен (Prizren) 59
Прилеп (Prilep) 31
Приштина (Priština) 63
Прокупље (Prokuplje) 48
Промина (Promina), планина 141
Пучишћа (Pučišća) 190

Раваница (Ravanica), манастир 67, 69
Равена (Ravenna) 19
Рас (Ras) 48, 63
Рашка (Rascia) 45, 59
Ремс (Reims) 323
Република Србија 291, 292
Ријека (Rijeka) 68, 182
Рилски манастир (Rila monastery) 65
Рим (Rome) 14, 19, 27, 62–65, 67, 77, 80, 178, 382, 406
Римско царство (Roman Empire) 13, 14, 21
Рио Гранде до Сул (Rio Grande do Sul) 306, 312, 313
Рио де Жанеиро (Rio de Janeiro) 305, 306, 309, 311–315
Рогач (Rogač) 190
Рудник (Rudnik), планина 148, 151
Рујевица (Rujevica) 265
Рума (Ruma) 335, 393
Румунија (Romania) 292
Русија (Россия, Russia) 31, 285, 322, 385, 386
Руско царство (Russian Empire) 321

Сава (Sava), река 367–370, 373–375
Салвадор (Salvador) 309, 312, 314
Салцбург (Salzburg) 370
Самобор (Samobor) 65
Сантос (Santos) 313
Сао Жуан дел Реи (São João del Rei) 309
Сао Пауло (São Paulo) 307, 308, 312, 313
Сао Франсиско (São Francisco), река 308
Сарајево (Sarajevo) 200, 203, 208
Света Гора / Атос (Holy Mount / Athos) 62, 63, 65, 148
Света земља (Holy Land) 382, 383
Света Луција (St. Lucia), држава 256
Северна Африка (North Africa) 19
Сегедин (Szeged) 211
Седам острва (Επτάνησα, Heptanese), вид. Јонска острва
Селимврија (Selimvria) 26
Сенокос (Senokos) 297
Сењ (Senj) 64
Сер (Serres) 65
Серо (Serro) 309
Сион (Zion) 50
Сионска гора (Mount Zion) 19
Сирмијум (Sirmium) 13
Сисак (Sisak) 178, 218
Сицилија (Sicilia), острво 44, 382
Сједињене Америчке Државе (USA) 312
Скопље (Skoplje) 31, 33, 63
Скрадин (Skradin) 140
Славиња (Slavinja) 295, 301, 303
Славонија (Slavonija) 101
Славонски Брод (Slavonski Brod) 178
Слано (Slano) 190
Словенија (Slovenija) 334
Смедерево (Smederevo) 61, 63–67, 148, 335

Смедеревска Паланка (Smederevska Palanka) 335
Смедеревски санџак 149
Смиловци (Smilovci) 298, 301, 303
Совјетски Савез (Союз Советских Социалистических Республик, SSSR) 227
Солун (Θεσσαλονίκη, Thessaloniki) 64
Сомбор (Sombor) 99, 100, 101, 103, 104, 106, 109, 110, 112, 178, 393
Софија (Sofia) 35
Спасова црква у Жичи 41
Сплит (Split) 66, 137, 177, 178, 180, 182, 341
Србија (Serbia) 14, 21, 24, 41, 44, 47–49, 52, 59, 61–63, 67, 151, 153, 157, 161, 213, 218, 225, 247, 261, 262, 281, 292, 318, 319, 322, 334, 335, 341, 401
Сребреница (Srebrenica) 63
Сребрено (Srebreno) 180
Средоземно море (Mediterranean Sea) 381
Срем (Srem) 67, 99, 101, 116
Сремска Митровица (Sremska Mitrovica) 99, 107, 108, 112
Сремски Карловци (Sremski Karlovci) 99, 101–103, 107–109, 112, 117, 118, 124, 127, 129, 335
Српска Деспотовина (Serbian Despotate) 64, 147
Стара Пазова (Stara Pazova) 335, 338
Стара планина (Stara Planina), регион *291–304*
Стоби (Stobi), археолошки локалитет 19
Стон (Ston) 44, 65
Страгари (Stragari) 167
Струга (Struga) 31
Струмица (Strumica) 66
Стублине (Stubline) 341
Студеница (Studenica), манастир 49, 67, 151
Студеница Хвостанска (Studenica Hvostanska), манастир 48–50
Суботица (Subotica) 99, 211, 215, 224, 393

Тамнава (Tamnava), река 333
Таурисон (Taurision) 14
Тетово (Tetovo) 25, 32, 40
Топли До (Topli Do) 293, 295
Топлица (Toplica) 47, 59
Трапезунт (Trebizond) 62, 66
Трескавац (Treskavac), манастир 29
Трново (Tirnovo) 27, 65

Уб (Ub) 341
Угарска 119
Удине (Udine) 65, 67
Улпијана (Ulpiana) 13, 43
Улцињ (Ulcinj) 395, 396
Урошевац (Uroševac) 338

Филаделфија (Philadelphia) 217
Фиренца (Firenze, Florence) 62, 63, 77, 178, 406
Франкфурт (Frankfurt) *384–386*
Француска (France) 62, 92, 278, 322
Француска монархија 89
Фрањевачки манастир (Franciscan monastery), у Трсату 68
Фриули (Friuli), област у Италији 67
Фрушка гора (Fruška gora) 151

Хабзбуршка монархија (Habsburg Monarchy) 99, 101, 106, 115, 117– 119, 122, 123, 126, 129, 318
Хвар (Hvar), острво 180, 181, 190
Хвосно (Hvosno) 48
Херсонес (Χερσόνησος, Chersonesos) 19
Хиландар (Chilandar), манастир 48, 63, 65, 68
Хоргош (Horgos) 99, 101, 104, 112
Хрватска (Hrvatska, Croatia) 65, 101, 103, 179–182, 334, 401
Хум (Hum) 44, 50

Цариград (Carigrad) вид. Истанбул
Царичин град (Caričin Grad, Empresse's city), археолошко налазиште *13–24*
Цетиње (Cetinje) 233, 236, 405
Црква Вазнесења, у Лесковцу 31
Црква Ил Ђесу (Il Gesù), у Риму 104
Црква Св. Анте, Дрниш 137
Црква Св. Аполинара (Basilica di Sant'Apollinare, San Apolinare), у Класеу 19
Црква Св. арханђела Михаила (Orthodox Church of St. Michael the Archangel), саборна црква у Београду 66, 156, 335, 368, 369
Црква Св. Ахилија (Church of St. Achillius), у Ариљу 42, 59
Црква Св. Ђорђа (Church of St. George), Врањевшница *147–176*
Црква Св. Ивана, у Бадњу 140
Црква Св. Илије, у Агридији 36
Црква Св. Илије, у Долгаецу 31
Црква Св. Илије, у Марковцу 139
Црква Св. Климента (Basilica di San Clemente, Basilica of San Clemente), у Риму 20
Црква Св. Луке (Church of St. Luke), у Купинову 67
Црква Св. Маргарите (St. Margaret's church), у Дубровнику 66
Црква Св. Марије на Горици (данас Св. Магдалена/„Мандаљена") 44
Црква Св. Марије на небеском жртвенику (Basilica di Santa Maria in Ara Coeli, Church of Sta. Maria in Aracoeli), у Риму 63
Црква Св. Марка (St. Mark's Church), у Београду 156
Црква Св. Марка (Basilica di San Marco, Saint Mark's Basilica), у Венецији 389

Црква Св. Михајла, Дрниш 136
Црква Св. Николе (Church of St. Nicholas), код Куршумлије 46–48, 59
Црква Св. Николе (Church of St. Nicholas), у Враништу 31
Црква Св. Николе (Church of St. Nicholas), у Дабру 59
Црква Св. Николе (Church of St. Nicholas), у Крупишту 31
Црква Св. Николе (Church of St. Nicholas), у Челопеку 25, 40
Црква Св. Петке, у Побужју 31, 33–36
Црква Св. Петра, у Бијелом Пољу 46
Црква Св. Прокопија, у Прокупљу 48
Црква Св. Тројице, у Горњем Милановцу 156
Црква Светих апостола (Santi Dodici Apostoli, Church of the Holy Apostles), у Риму 63
Црква у Царичином граду (Church in Caričin Grad) *13–24*
Црква Успења Богородице, у Велестову 33
Црква Успења Богородице (Church of the Assumption of the Blessed Virgin), у Дрнишу 131–146
Црква Христовог гроба, у Јерусалиму 382
Црна Гора (Montenegro) 404

Челопек (Čelopek) 25–29, 31, 32, 34, 35, 37, 40
Чехословачка (Československo) 334
Чешка (Česko) 119, 343

Шабац (Шабац) 341
Швајцарска (Schweiz) 334
Шибеник (Šibenik) 142, 143
Шипан (Šipan), острво 180
Шолта (Šolta), острво 190
Штип (Štip) 31, 66
Шугрин (Šugrin) 298, 301, 303
Шумадија (Šumadija) 151

Регистре сачинила
Тадјана Пивнички Дринић

Упутство за ауторе Зборник Матице српске за ликовне уметности

Редакција Зборника Матице српске за ликовне уметности прима оригиналне радове за рубрику ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ, ПРИЛОЗИ и рубрику ПРИКАЗИ.

Радови који су већ објављени или су послати за објављивање у други часопис не могу бити прихваћени.

Аутор је обавезан да поштује научне и етичке принципе и правила приликом припреме рада, у складу са међународним стандардима. Предајом рада аутор гарантује да су сви подаци у раду тачни, како они који се тичу самога истраживања, тако и подаци о литератури која је коришћена, те наводи из литературе.

Објављују се и радови писани на страним језицима. Језик мора бити исправан у погледу граматике и стила.

Сваки аутор из наше земље, уколико жели да му се рад објави на енглеском језику, мора сам да се побрине за квалитетан превод. Језик мора бити исправан у погледу граматике и стила.

Напомене (фусноте) се дају при дну стране у којој се налази коментарисани део текста. Могу садржати мање важне детаље, допунска објашњења, назнаке о коришћеним изворима (на пример научној грађи, приручницима) итд., али не могу бити замена за цитирану литературу.

Фусноте дати у изворном облику.

Такође и у фуснотама дати пуно име и презиме наведеног аутора.

Комплетно упутство *Библиографска парентеза* и *Цитирана литература* су у прилогу.

Све радове слати у електронској верзији на дискети, ЦД-у или електронском поштом а истовремено и штампани примерак на адресу Уредништва:

Марта Тишма, Зборник Матице српске за ликовне уметности, Матица српска; 21000 Нови Сад, ул. Матице српске 1

E-mail: mtisma@maticasprska.org.rs

Рад на српском треба да буде написан ћирилицом.

Сви радови било да су из наше земље или иностранства треба да су написани у Microsoft Word (doc. или rtf) формату, оптималне дужине (укључујући сажетак на српском и резиме на енглеском, кључне речи, слике, табеле, цртеже и друге прилоге) од једног ауторског табака (до 4000 речи).

Врста слова Times New Roman; проред 1,5; величина слова (фонт): 12.

Раду приложити и сажетак до 10 редака на српском и резиме на енглеском (може и на српском па ће га редакција превести) или једном од распрострањених језика на око пола куцане стране текста, са четири до шест кључних речи у прореду 1 величине, величина слова 10.

Страна имена у раду писати онако како се изговарају, с тим што се при првом навођењу у загради име даје изворно.

Илустративни прилози уз радове (фотографије, цртежи, табеле,…) објављују се црно-бели са називом прилога. Аутор треба да означи место прилога у тексту.

Све илустрације приложити у електронској форми на ЦД-у квалитетно снимљене, резолуција 300 тачака.

Списак свих илустрација приложити уз рад.

Све радове оцењују два рецензента, а по потреби и више њих.

Када рукопис буде прихваћен, аутор ће бити обавештен о приближном времену објављивања.

Сваки аутор добија примерак одштампаног зборника.

Аутор треба уз сваки послати рад да наведе своје име и презиме, научно звање, институцију у којој је запослен и њено седиште, своју адресу становања, електронску адресу и бројеве телефона.

Рукописи се не враћају аутору.

Библиографска парентеза

Библиографска парентеза, као уметнута скраћеница у тексту која упућује на потпуни библиографски податак о делу које се цитира, наведен на крају рада, састоји се од отворене заграде, презимена аутора (малим верзалом), године објављивања рада који се цитира, те ознаке странице са које је цитат преузет и затворене заграде. Презиме аутора наводи се у изворном облику и писму. На пример:

(Ивић 1986: 128)	за библиографску јединицу:	Ивић, Павле. *Српски народ и његов језик*. – 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.

Ако се цитира више суседних страница истог рада, дају се цифре које се односе на прву и последњу страницу која се цитира, а између њих ставља се црта, на пример:

(Ивић 1986: 128–130)	за библиографску јединицу:	Ивић, Павле. *Српски народ и његов језик*. – 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.

Ако се цитира више несуседних страница истог рада, цифре које се односе на странице у цитираном раду одвајају се запетом, на пример:

(Ивић 1986: 128, 130)	за библиографску јединицу:	Ивић, Павле. *Српски народ и његов језик*. – 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.

Уколико је реч о страном аутору, презиме је изван парентезе пожељно транскрибовати на језик на коме је написан основни текст рада, на пример Џ. Марфи за James J. Murphy, али у парентези презиме треба давати према изворном облику и писму, нпр.

(Murphy 1974: 95)	за библиографску јединицу:	Murphy, James J. *Rhetoric in the Middle Ages: A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*. Berkeley: University of California Press, 1974.

Када се у раду помиње више студија које је један аутор публиковао исте године, у текстуалној библиографској напомени потребно је одговарајућим азбучним словом прецизирати о којој је библиографској одредници из коначног списка литературе реч, на пример (Murphy 1974a: 12).

Уколико библиографски извор има више аутора, у уметнутој библиографској напомени наводе се презимена прва два аутора, док се презимена осталих аутора замењују скраћеницом *и др.*:

(Ивић, Клајн и др. 2007)	за библиографску јединицу:	Ивић, Павле и Иван Клајн, Митар Пешикан, Бранислав Брборић. *Српски језички приручник*. – 4. изд. Београд: Београдска књига, 2007.

Ако је из контекста јасно који је аутор цитиран или парафразиран, у текстуалној библиографској напомени није потребно наводити презиме аутора, нпр.:

Према Марфијевом истраживању (1974: 207), први сачувани трактат из те области срочио је бенедиктинац Алберик из Монте Касина у другој половини XI века.

Ако се у парентези упућује на радове двају или више аутора, податке о сваком следећем раду треба одвојити тачком и запетом, нпр. (Белић 1958; Стевановић 1968).

Ако је у тексту, услед немогућности да се користи примарни извор, преузет навод из секундарног извора, у парентези је неопходно уз податак о аутору секундарног извора навести и реч: према:

„Усменост“ и „народност“ бугарштица Ненад Љубинковић доводи у везу са прилагођеношћу средини (према Килибарда 1979: 7)…

Цитирана литература

Цитирана литература даје се у засебном одељку насловљеном *Цитирана литература*. У том одељку разрешавају се библиографске парентезе скраћено наведене у тексту. Библиографске јединице (референце) наводе се по азбучном или абецедном реду презимена првог или јединог аутора како је оно наведено у парентези у тексту. Прво се описују азбучним редом презимена првог или јединог аутора радови објављени латиницом. Ако опис библиографске јединице обухвата неколико редова, сви редови осим првог увучени су удесно за два словна места (висећи параграф). Све цитиране референце наведене у оригиналу на ћирилици, руском, бугарском, грчком или арапском језику, обавезно треба у наставку у загради да буду приказане и у латинском алфабету (преведене на енглески језик). Ти подаци су углавном доступни у резимеима тих радова.

Цитирана литература наводи се према стандарду за цитирање Матице српске (МСЦ):

Монографска публикација:

Презиме, име аутора и име и презиме другог аутора. *Наслов књиге*. Податак о имену преводиоца, приређивача, или некој другој врсти ауторства. Податак о издању или броју томова. Место издавања: издавач, година издавања.

Пример:

Белић, Александар. *О језичкој природи и језичком развитку: лингвистичка испитивања*. Књ. 1. – 2. Београд: Нолит, 1958.

Милетић, Светозар. *О српском питању*. Избор и предговор Чедомир Попов. Нови Сад: Градска библиотека, 2001.

Монографска публикација са корпоративним аутором:

Комисија, асоцијација, организација, уз коју на насловној страни није наведено име индивидуалног аутора, преузима улогу корпоративног аутора.

Београдска филхармонија. *Сезона 2005–2006: Циклус Ханс Сваровски*. Београд: Београдска филхармонија, 2005.

Анонимна дела:

Дела за која се не може установити аутор препознају се по своме наслову.

Бугарштице. Избор и предговор Новак Килибарда. Београд: Рад, 1979.

Зборник радова са конференције:

Пантић, Мирослав (ур.). *Ресава (Горња и Доња) у историји, науци, књижевности и уметности*. Научни скуп, Деспотовац, 20–21. август 2003. Деспотовац: Народна библиотека „Ресавска школа“, 2004.

Монографска публикација са више издавача:

Палибрк-Сукић, Несиба. *Руске избеглице у Панчеву, 1919–1941*. Предговор Алексеја Арсењева. Панчево: Градска библиотека: Историјски архив, 2005.

Ђорђевић, Љубица. *Библиографија дела Десанке Максимовић, 1920–1971*. Београд: Филолошки факултет: Народна библиотека Србије: Задужбина Десанке Максимовић, 2001.

Фототипско издање:

Презиме, име аутора. *Наслов књиге*. Место првог издања, година првог издања. Место поновљеног, фототипског издања: издавач, година репринт издања.

Пример:

Соларић, Павле. *Поминак књижески*. Венеција, 1810. Инђија: Народна библиотека „Др Ђорђе Натошевић“, 2003.

Секундарно ауторство:

Зборници научних радова описују се према имену уредника или приређивача.

Презиме, име уредника (или приређивача). *Наслов дела*. Место издавања: издавач, година издавања.

Пример:

Радовановић, Милорад (ур.). *Српски језик на крају века*. Београд: Институт за српски језик САНУ – Службени гласник, 1996.

Јовановић, Слободан (ур.). *Народна библиотека Крушевац*. Крушевац: Народна библиотека Крушевац, 1977.

Рукопис:

Презиме, име. *Наслов рукописа* (ако постоји или ако је у науци добио општеприхваћено име). Место настанка: Институција у којој се налази, сигнатура, година настанка.

Пример:

Николић, Јован. *Песмарица*. Темишвар: Архив САНУ у Београду, сигн. 8552/264/5, 1780–1783.

Рукописи се цитирају према фолијацији (нпр. 2а–36), а не према пагинацији, изузев у случајевима кад је рукопис пагиниран.

Прилог у серијској публикацији:

Прилог у часопису:

Презиме, име аутора. „Наслов текста у публикацији.“ *Наслов часописа* број свеске или тома (година, или потпун датум): стране на којима се текст налази.

Пример:

Рибникар, Јара. „Нова стара прича.“ *Летопис Матице српске* књ. 473, св. 3 (март 2004): 265–269.

Прилог у новинама:

Презиме, име аутора. „Наслов текста.“ *Наслов новина* датум: број страна.

Пример:

Кљакић, Слободан. „Черчилов рат звезда против Хитлера.“ *Политика* 21. 12. 2004: 5.

Монографска публикација доступна on-line:

Презиме, име аутора. *Наслов књиге*. <адреса са интернета>. Датум преузимања.

Пример:

Veltman, К. Н. *Augmented Books, knowledge and culture*.
<http: //www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d/6d.> 02.02.2002.

Прилог у серијској публикацији доступан on-line:

Презиме, име аутора. „Наслов текста.“ *Наслов периодичне публикације* Датум периодичне публикације. Име базе података. Датум преузимања.

Пример:

Toit, A. „Teaching Info-preneurship: students’ perspective.“ *ASLIB Proceedings* February 2000. Proquest. 21.02.2000.

Прилог у енциклопедији доступан on-line:

„Назив одреднице.“ *Наслов енциклопедије*. <адреса са интернета> Датум преузимања.

Пример:

„Wilde, Oscar.“ *Encyclopedia Americana*. <http: //www.encyclopedia.com/doc/1G1–92614715.html> 15.12.2008.

Instructions to Authors
Matica srpska Proceedings for Fine Arts

The editorial board of Matica Srpska Proceedings for Fine Arts receives original papers for the section ARTICLES, TREATISES, CONTRIBUTIONS and the section REVIEWS.

Papers that have already been published or submitted for publication in other journal will not be accepted.

The author is obliged to respect scientific and ethical principles and rules when preparing the paper, in accordance with international standards. By submitting the paper, the author guarantees that all data in the paper are valid, both those relating to the research itself and the literature cited, as well as the citations from the literature.

Papers written in foreign languages are also accepted. The language must be correct in terms of grammar and style.

Every author from this country who wants to publish a paper in the English language must provide a high-quality translation. The language must be correct in terms of grammar and style.

Notes (footnotes) are given at the bottom of the page where the commented text is. They can contain minor details, additional explanations, indications of used sources (e.g. scientific publications, reference books) and the like, but they cannot be the substitute for cited references.

Footnotes should be given in their original form.

First name and last name of a cited author should be given in the footnotes.

Complete instructions for *Bibliographic parenthesis* and *Cited references* are in the text below.

All papers should be submitted electronically on CD or via e-mail, but also a printed copy should be sent to the Editorial office at the following address:

Marta Tišma, Matica Srpska Proceedings for Fine Arts, Matica Srpska
21000 Novi Sad
1 Matica Srpska Street
e-mail: mtisma@maticasrpska.org.rs

A paper in Serbian language should be written in Cyrillic script.

All papers, whether domestic or foreign, should be written in Microsoft Word (.doc or .rtf format), with maximum length (including summary in Serbian and abstract in English, keywords, figures, tables, drawings and other contributions) of an author's sheet (up to 4000 words).

Font type Times New Roman; 1.5 line spacing; font size 12.

Apart form the main text the paper should contain a summary in Serbian up to 10 lines and abstract in English (it can also be in Serbian and the Editorial office will translate it) or in one of the major languages, the length of about half typed page, with four to six keywords, line spacing 1 and font size 10.

Foreign names in the paper should be written in phonetic form, but when first mentioned there should be given their ethimological form in parentheses.

Illustrations in the paper (photos, drawings, tables, etc.) are published in black and white with the description. The author should mark the place of illustrations in the text.

All illustrations should be of high-quality (resolution of 300 dots) and submitted electronically on a CD.

List of all illustrations should accompany the paper.

All papers are reviewed by two and, if necessary, more reviewers.

When a manuscript is accepted, the author will be informed of the approximate time of publication.

Each author will receive a printed copy of the Proceedings.

Author's first and last name, scientific degree, institutional affiliation and mailing address, home address, email address, and phone numbers should be indicated for all authors on each paper.

Manuscript will not be returned to the author.

Bibliographic parenthesis

Bibliographic parenthesis, as an inserted abbreviation in the text that refers to the full bibliographic description of a cited work, is listed at the end of the paper and consists of an open parenthesis, author's last name (small caps), publication year of the cited paper, number of the page from which citations are taken and closing parenthesis. The author's last name is given in the original form and alphabeth. For example:

(Ивић 1986: 128)	for bibliograpic reference:	Ивић, Павле. Српски народ и његов језик. – 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.

When citing from several adjacent pages of the same paper, the numbers of the first and the last cited page with a dash between them should be given. For example:

(Ивић 1986: 128–130)	for bibliograpic reference:	Ивић, Павле. Српски народ и његов језик. – 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.

When citing multiple non-adjacent pages of the same paper, the figures relating to the pages in the cited paper, separated by a comma, should be given. For example:

(Ивић 1986: 128, 130)	for bibliograpic reference:	Ивић, Павле. Српски народ и његов језик. – 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.

For a foreign author outside the parenthesis last name should be transcribed in the language in which the main text is written, for example Џ. Марфи for James J. Murphy, but within the parenthesis last name should be given in its original form and alpahbeth. For example:

(Murphy 1974: 95)	for bibliograpic reference:	Murphy, James J. *Rhetoric in the Middle Ages: A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*. Berkeley: University of California Press, 1974.

When in the paper are cited several studies that an author published in the same year, mark the publishing year in the bibliographic note with the appropriate letter a, b, c, etc., both in the text and in the reference list, for example (Murphy 1974a: 12).

If a bibliographic reference has multiple authors, in the bibliographic parenthesis should be given last names of the first two authors followed by *et al.*:

(Ивић, Клајн et al. 2007)	for bibliographic reference:	Ивић, Павле и Иван Клајн, Митар Пешикан, Бранислав Брборић. *Српски језички приручник*. 4. изд. Београд: Београдска књига, 2007.

If it is clear from the context which author is cited or paraphrased, it is not necessary to give the author's name in the bibliographic note. For instance:

According to Murphy's research (1974: 207), the first preserved treatise in this field was made by a Benedictine monk Alberico from Montecassino in the second half of the XI century.

If in the parenthesis are referred to works of two or more authors, every subsequent work should be separated with a semicolon, for example (Белић 1958; Стевановић 1968).

If the primary source is unavailable, the data about the secondary source in the parenthesis need to be acompained by the words *according to*.

"Oral" and "national" features of the bugaršticaNenadLjubinković associated with the adjustemnet to the environment (according to Килибарда 1979: 7) …

Cited references

Cited references are given in a separate section titled *Cited references*. In this section, the short bibliographic parentheses from the text are solved. Bibliographic references are listed alphabetically, according to Cyrillic or Latin script, giving last name of the first or the only author as it is listed in parenthesis in the text. Last name of the first or the only author of papers published in Cyrillic script is given first, and then follows the alphabetical list of last name of the first or the only author of papers published in Latin script. If the description of bibliographic reference includes several rows, all rows except the first are indented two characters to the right (hanging paragraph). All cited references listed in the original in Cyrillic script, Russian, Bulgarian, Greek or Arabic language, should be followed by Latin script version in brackets (translated into English). Those data are generally available in the abstracts of these works.

Cited literature is given according to the Matica Srpska citation style (MSC):

Monographs:

Last name, first name of the first author and last name, first name the second author. *Book title*. Information about the name of a translator, compiler, or any other type of authorship. Information about the edition or the number of volumes. Publication place: publisher, year of publication.

Example:

Белић, Александар. *О језичкој природи и језичком развитку: лингвистичка испитивања*. Књ. 1. – 2. Београд: Нолит, 1958.

Милетић, Светозар. *О српском питању*. Избор и предговор Чедомир Попов. Нови Сад: Градска библиотека, 2001.

Monographs with a corporate author:

Commissions, associations or organizations, when the name of an individual author is not indicated on the front page, assume the role of the corporate author.

Београдска филхармонија. *Сезона 2005–2006: Циклус Ханс Сваровски*. Београд: Београдска филхармонија, 2005.

Anonymous works:

Works for which the author cannot be identified are recognized by the title.

Бугарштице. Избор и предговор Новак Килибарда. Београд: Рад, 1979.

Conference proceedings:

Пантић, Мирослав (ур.). *Ресава (Горња и Доња) у историји, науци, књижевности и уметности*. Научни скуп, Деспотовац, 20–21. август 2003. Деспотовац: Народна библиотека „Ресавска школа", 2004.

Monographs with multiple publishers:

Палибрк-Сукић, Несиба. *Руске избеглице у Панчеву, 1919–1941*. Предговор Алексеја Арсењева. Панчево: Градска библиотека: Историјски архив, 2005.

Ђорђевић, Љубица. *Библиографија дела Десанке Максимовић, 1920–1971*. Београд: Филолошки факултет: Народна библиотека Србије: Задужбина Десанке Максимовић, 2001.

Facsimile edition:

Last name, first name of the author. *Book title*. Publication place of the original edition, year of the first publication. Place of repeated, facsimile publication: publisher, year of the reprint edition.

Example:

Соларић, Павле. *Поминак књижески*. Венеција, 1810. Инђија: Народна библиотека „Др Ђорђе Натошевић“, 2003.

Secondary authorship:

Proceedings of scientific papers are given by the name of the editor or compiler.

Last name, first name of the editor (or the compiler). *Title of work*. Publication place: publisher, year of publication.

Example:

Радовановић, Милорад (ур.). *Српски језик на крају века*. Београд: Институт за српски језик САНУ – Службени гласник, 1996.

Јовановић, Слободан (ур.). *Народна библиотека Крушевац*. Крушевац: Народна библиотека Крушевац, 1977.

Manuscripts

Last name, first name. Title of the manuscript (if it exists or if there is a title widely accepted in science). Place of origin: Institution which holds it, shelf mark, year of creation.

Example:

Николић, Јован. *Песмарица*. Темишвар: Архив САНУ у Београду, сигн. 8552/264/5, 1780–1783.

Manuscripts should be described according to folio numeration (e.g. 2a-3b), and not according to pagination, except in cases when the manuscript is paginated.

Articles in serial publications:

Articles in journals:

Last name, first name of the author. “Article title.” *Journal title* number of issue or volume (year, or full date): pages of the cited text.

Example:

Рибникар, Јара. „Нова стара прича.“ *Летопис Матице српске* књ. 473, св. 3 (март 2004): 265–269.

Newspaper articles:

Last name, first name of the author. “Article title.” *Newspaper title* date: page number.

Example:

Кљакић, Слободан. „Черчилов рат звезда против Хитлера.“ *Политика* 21. 12. 2004: 5.

Monographs available online:

Last name, first name of the author. *Book title*. <web address>. Date of access.

Example:

Veltman, K. H. *Augmented Books, knowledge and culture*.

<http: //www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d/6d.> 02.02.2002.

Articles in serial publications available online:

Last name, first name of the author. “Article title.” *Title of the serial publication*. Date of the serial publication. Database name. Date of access.

Example:

Toit, A. „Teaching Info-preneurship: students’ perspective.“ *ASLIB Proceedings* February 2000. Proquest. 21.02.2000.

Articles in an encyclopedia available online:

“Article title.” *Encyclopedia name*. <web address>. Date of access.

Example:

“Wilde, Oscar.” *Encyclopedia Americana*. <http: //www.encyclopedia.com/doc/1G1–92614715.html> 15.12.2008.

Рецензенти објављених радова у Зборнику Матице српске за ликовне уметности бр. 44

Reviewers

Марица Шупут
Саша Брајовић
Симона Чупић
Дубравка Ђукановић
Владана Путник
Александра Илијевски
Миодраг Марковић
Иван Стевовић
Александар Игњатовић
Владимир Симић
Александар Кадијевић
Лидија Мереник
Јасмина Чубрило
Јелена Ердељан
Марина Павловић
Александра Стаменковић
Ненад Макуљевић
Драган Војводић
Срђан Марковић
Кокан Грчев
Игор Борозан

Зборник Матице српске за ликовне уметности
Излази једанпут годишње
Издавач Матица српска
Уредништво и администрација: Нови Сад, Улица Матице српске 1
Телефон: ++381-21/420-199, 6615-038
e-mail: mtisma@maticasrpska.org.rs
www.maticasrpska.org.rs

Matica Srpska Journal for Fine Arts
Published once a year
Published by Matica Srpska
Editorial and Publishing Office: Novi Sad, 1 Matice Srpske Street
Phone: ++381 21 420 199 or 6615 038
e-mail: mtisma@maticasrpska.org.rs
www.maticasrpska.org.rs

Уредништво је *Зборник Матице српске за ликовне уметности*
бр. 44/2016 закључило 2. II 2016.
За издавача: доц. др Ђорђе Ђурић
Стручни сарадник Одељења: Марта Тишма
Преводилац за енглески језик: Оливера Кривошић
Лектор и коректор: Татјана Пивнички Дринић
Технички уредник: Вукица Туцаков
Компјутерски слог: Владимир Ватић, ГРАФИТ, Петроварадин
Штампа: САЈНОС, Нови Сад

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

75(082)

Зборник Матице српске за ликовне уметности / главни и одговорни уредник Александар Кадијевић. – 1986, 22– . – Нови Сад : Матица српска, 1986– . – Илустр. ; 26 cm

Годишње. – Текст на срп., рус. и енг. језику. – Је наставак: Зборник за ликовне уметности = ISSN 0543–1247

ISSN 0352-6844

COBISS.SR-ID 16491778

Штампање овог Зборника омогућили су
Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије,
Министарство културе и информисања Републике Србије и
Покрајински секретаријат за културу и јавно информисање