



ISSN 0352-6844 / UDK 7 (5)

Matica srpska journal for fine arts

48

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)

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)

IGOR BOROZAN
(University of Belgrade – Faculty of Philosophy)

NOVI SAD
2020

Зборник Матице српске за ликовне уметности

48

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)

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)

ИГОР БОРОЗАН

(Универзитет у Београду – Филозофски факултет)

НОВИ САД

2020

МАТИЦА СРПСКА
Одељење за ликовне уметности

MATICA SRPSKA
Department of Fine Arts

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

Издавање 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 Клеривејт аналитикс 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 financially supported by the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia and Provincial Secretariat of Culture and Information of the Autonomous Province of Vojvodina. 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 Clarivate Analytics 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. Светлана В. Маљцева, Ана В. Захарова, СТАРА РУСКА И СРПСКА ЦРКВЕНА АРХИТЕКТУРА XI–XIII ВЕКА: ВИДОВИ ТРАНСФОРМАЦИЈЕ ВИЗАНТИЈСКИХ ОБРАЗАЦА Svetlana V. Maltseva, Anna V. Zakharova, OLD RUSSIAN AND SERBIAN CHURCH ARCHITECTURE FROM XI TO XIII CENTURIES: ASPECTS OF THE TRANSFORMATION OF BYZANTINE PATTERNS	13
2. Марина Љ. Матић, ДВЕ ПРЕСТОНЕ ИКОНЕ ИЗ ЦРКВЕ СВЕТОГ НИКОЛЕ У БАОШИЋИМА (ХЕРЦЕГ-НОВИ) Marina Lj. Matić, TWO ALTAR ICONS FROM THE CHURCH OF ST. NICHOLAS IN BAOŠIĆI (HERCEG NOVI)	31
3. Владимир М. Симић, РЕЦЕПЦИЈА МАНДИЛИОНА У ДОБА ПРОСВЕТИТЕЉСТВА: ИКОНА АРСЕНИЈА ТЕОДОРОВИЋА ИЗ СРПСКЕ ЦРКВЕ У БУДИМУ Vladimir M. Simić, THE RECEPTION OF THE MANDYLION IN THE AGE OF THE ENLIGHTENMENT: AN ICON BY ARSENIJE TEODOROVIĆ IN THE SERBIAN CHURCH IN BUDA	41
4. Катарина Р. Јовић, ПОРТРЕТИ ИЗ ЗАОСТАВШТИНЕ ПОРОДИЦЕ РАДИМИР ИЗ ДОБРОТЕ Katarina R. Jović, PORTRAITS FROM THE LEGACY OF THE RADIMIR FAMILY FROM DOBROTA	57
5. Zlata M. Vuksanović-Macura, Katarina Ž. Jevtić-Novaković, SURVEYING OF BELGRADE: TECHNICAL BACKGROUND OF EMILIЈAN JOSIMОВИĆ PLAN FROM 1867 Злата М. Вуксановић-Мацура, Катарина Ж. Јевтић-Новаковић, ГЕОДЕТСКО СНИМАЊЕ БЕОГРАДА: ТЕХНИЧКИ АСПЕКТИ ИЗРАДЕ ПЛАНА ЕМИЛИЈАНА ЈОСИМОВИЋА ИЗ 1867.	73
6. Борјан Р. Митровић, АРХИТЕКТУРА ПРАВОСЛАВНИХ ЦРКАВА НЕОВИЗАНТИЈСКОГ СЛОГА У БОСНИ И ХЕРЦЕГОВИНИ 1878–1914. Borjan R. Mitrović, THE ARCHITECTURE OF ORTHODOX CHURCHES OF NEO-BYZANTINE STYLE IN BOSNIA AND HERZEGOVINA 1878–1914	89
7. Marija D. Ristić, A CONTRIBUTION TO THE STUDY OF THE EMERGENCE OF ILLUSTRATION AS AN INDEPENDENT ART DISCIPLINE IN SERBIA Марија Д. Ристић, ИЛУСТРАЦИЈА У СРБИЈИ – ХРОНОЛОГИЈА, РАЗВОЈ И ИНСТИТУЦИОНАЛИЗОВАЊЕ	105

8. Igor B. Borozan, Tijana S. Borić, THE ROYAL TOMB AS A PLACE OF MEMORY: FABRICATION AND TRANSFORMATION OF THE GRAVE OF THE SUPREME LEADER KARAĐORĐE IN THE 19 th AND THE FIRST HALF OF THE 20 th CENTURIES Игор Б. Борозан, Тијана С. Борић, ВЛАДАРСКИ ГРОБ КАО МЕСТО СЕЋАЊА: УОБЛИЧАВАЊЕ И ТРАНСФОРМАЦИЈЕ ГРОБА ВОЖДА КАРАЂОРЂА ТОКОМ XIX И У ПРВОЈ ПОЛОВИНИ XX ВЕКА	117
9. Марина С. Павловић, КУЛТУРА СТАНОВАЊА ПОЧЕТКОМ XX ВЕКА ПРЕМА ПРЕДАВАЊИМА ПРОФЕСОРА АРХИТЕКТЕ НИКОЛЕ НЕСТОРОВИЋА Marina S. Pavlović, HOUSING CULTURE IN THE EARLY XX CENTURY, BASED ON THE LECTURES OF ARCHITECTURE PROFESSOR NIKOLA NESTOROVIC	135
10. Anastasia A. Dolgova, S. N. CHAEV HOUSE IN ST. PETERSBURG. RATIONAL ART NOUVEAU BY V. P. APYSHKOV Анастасија И. Долгова, КУЋА С. Н. ЧАЈЕВА У САНКТ ПЕТЕРБУРГУ: РАЦИОНАЛНИ АР НУВО В. П. АПИШКОВА	149
11. Ivana S. Ženarju Rajović, MONUMENT TO THE LIBERATORS OF VRANJE AND ITS MANY LIVES Ивана С. Женарју Рајовић, СПОМЕНИК ОСЛОБОДИОЦИМА ВРАЊА И ЊЕГОВИ ЖИВОТИ	163
12. Milica B. Mađanović, THE QUALITY OF FITNESS IN THE ARCHITECTURE OF THE 20 TH CENTURY: AN OVERSIGHTED DESIGN PRINCIPLE FROM THE BEAUX-ARTS TRADITION Милица Б. Мађановић, ОДЛИКА ПРИКЛАДНОСТИ У АРХИТЕКТУРИ XX ВЕКА: ЗАНЕМАРЕНИ ДИЗАЈН ПРИНЦИП ИЗ ТРАДИЦИЈЕ АКАДЕМИЈЕ ЛЕПИХ УМЕТНОСТИ У ПАРИЗУ	179
13. Владимир М. Поповић, ЗАЈЕДНИЧКЕ ИЗЛОЖБЕ ЈУГОСЛОВЕНСКИХ УМЕТНИКА У ПАРИЗУ У ПРИКАЗИМА БЕОГРАДСКЕ ШТАМПЕ 30-ИХ ГОДИНА XX ВЕКА Vladimir M. Popović, JOINT EXHIBITIONS OF YUGOSLAV ARTISTS IN PARIS AS PRESENTED IN THE BELGRADE PRESS OF THE 1930S	193
14. Дијана Љ. Метлић, ДУШАН СТАНИМИРОВИЋ: ФОТОГРАФСКА ЕКСПЕДИЦИЈА СВЕТОМ Dijana Lj. Metlić, DUŠAN STANIMIROVIĆ: PHOTOGRAPHIC EXPEDITION THROUGH THE WORLD	209
15. Лидија А. Мереник, МОДЕРНИ ПРОЈЕКТ СТОЈАНА ЋЕЛИЋА Lidia A. Merenik, STOJAN ĆELIĆ'S MODERN PROJECT	221
16. Aleksandra D. Piljevski, THE ART OF ENGINEERING: THE FIRST RAILWAY BRIDGE IN BELGRADE Александра Д. Илијевски, УМЕТНОСТ ИНЖЕЊЕРСТВА: ПРВИ ЖЕЛЕЗНИЧКИ МОСТ У БЕОГРАДУ	229
17. Виктория А. Костоева, СПАСО-ПРЕОБРАЖЕНСКИЙ СОБОР В ЛОС-АНДЖЕЛЕСЕ: К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ АРХИТЕКТУРНОГО ПРОЕКТА (1974-КОНЕЦ 1990Х) Victoria A. Kostoeva, HOLY TRANSFIGURATION RUSSIAN ORTHODOX CHURCH: INFORMATION ON CREATING AN ARCHITECTURAL PROJECT (1974-LATE 1990S)	243
18. Маја С. Станковић, <i>НОМО NOVUS</i> : РАНИ РАДОВИ ДУШАНА ОТАШЕВИЋА Maja S. Stanković, <i>НОМО NOVUS</i> : EARLY ARTWORKS OF DUŠAN OTAŠEVIĆ	257
19. Марија Б. Мартиновић, <i>ИЗГРАДЊА МЕСНИХ ЗАЈЕДНИЦА У БЕОГРАДУ</i> Marija B. Martinović, BUILDING LOCAL COMMUNITIES IN BELGRADE	269

20. Александар Ђ. Кадиевић, ПРЕГЛЕД ОПУСА НОВОСАДСКОГ АРХИТЕКТЕ МИЛАНА МАРИЋА (1940) Aleksandar Đ. Kadijević, OVERVIEW OF THE NOVI SAD ARCHITECT MILAN MARIĆ'S OEUVRE (1940)	285
21. Соња Р. Јанков, ЦИТИРАЊЕ АРХИТЕКТУРЕ КАО УМЕТНИЧКА И ИНТЕРПРЕТАТИВНА СТРАТЕГИЈА У САВРЕМЕНОЈ СКУЛПТУРИ: ПРИМЕР РАДОША АНТОНИЈЕВИЋА Sonja J. Rankov, CITING ARCHITECTURE AS ARTISTIC AND INTERPRETATIONAL STRATEGY IN CONTEMPORARY SCULPTURE: THE CASE OF RADOŠ ANTONIJEVIĆ	303

ПРИКАЗИ REVIEWS

1. Данијела Д. Тешић Радовановић, <i>Олџа Шпехар, Касноантичка архитектура и ријуал. Централни Балкан између истока и запада</i>	317
2. Мирослава М. Костић, <i>Владимир Симић, Романови и Срби. Рецепција слике руских владара у уметности XVIII века</i>	320
3. Андреј М. Вујновић, <i>Предраџ Драгојевић, Почети историје уметности: откривање уопришћа једне науке</i>	323
4. Валентина И. Вуковић, <i>Приказ изложбе Владимира Симића, Крачун, реализоване према монографији Теодор Крачун Мирослава Тимошевића</i>	329
5. Стефана Ж. Манић, <i>Драџан Булајовић, Уметност и музеалност. Историјско-уметнички говор и његови музеолошки исходи</i>	332
6. Александар Ђ. Кадиевић, <i>Dragan Damjanović, Otto Wagner und die kroatische Architektur</i>	335
7. Јелена Д. Гачић, <i>Владимир Лојаница, Архитектонска организација простора – станавање, њенајске целине</i>	337
ИМЕНСКИ РЕГИСТАР	339
ГЕОГРАФСКИ РЕГИСТАР	351
УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ	357
РЕЦЕНЗЕНТИ РАДОВА	365

ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ, ПРИЛОЗИ
ARTICLES, TREATISES, CONTRIBUTIONS

СВЕТЛАНА В. МАЉЦЕВА

Санктпетербуршки државни универзитет
Saint Petersburg State University*

АНА В. ЗАХАРОВА

Московски државни универзитет Ломоносов
Lomonosov Moscow State University*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

Стара руска и српска црквена архитектура XI–XIII века: видови трансформације византијских образаца**

САЖЕТАК: Рад прати развој две средњовековне словенске архитектонске традиције, руске и српске. Ауторке анализирају процес усвајања византијских модела и њихову накнадну интерпретацију у црквама од XI до XIII века. Упоређују се цркве из доба премонголске Русије и „рашке школе”, узимајући у обзир посебан културно-историјски контекст у свакој земљи. Циљ је да се дефинишу главне фазе у развоју две традиције, њихове главне карактеристике, сличности и специфичности.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: стара руска архитектура, византијска архитектура, српска средњовековна архитектура, интерпретација.

Током више векова стара Русија и средњовековна Србија преузимале су византијске образце а потом их прилагођавале себи у складу с локалним условима и потребама. Често су резултати добијени на тај начин бивали међусобно слични, што је доводило до мишљења да су ове две словенске традиције утицале једна на другу (BRUNOV 1952: 3–42; KACNEL'SON 1957: 242–262; MALCEVA 2012: 137–144). У оба случаја важну улогу су играли и други спољашњи утицаји. Многи аспекти паралелног развоја и веза између ових двеју грана средњовековне источнохришћанске културе остају нејасни. Међутим, разумевање природе њихових сличности и разлика пружио би могућност за јасније сагледавање уникатности сваког од ових развојних путева.

* sm@resava.ru; zakharova@inbox.ru

** Студија је спроведена уз финансијску подршку РФБР у оквиру истраживачког пројекта №18-012-00284 А (The research was funded by RFBR within the framework of the project №18-012-00284 А).

У овом раду желимо да анализирамо ове појаве на примеру црквене архитектуре у периоду од XI до XIII века. Обе традиције заснивају се на конкретним примерима – храмовима које су грчки градитељи подигли у словенским земљама. Међутим, већ у почетној етапи, сам карактер тих модела, као и начини њихове интерпретације, био је у извесној мери различит.

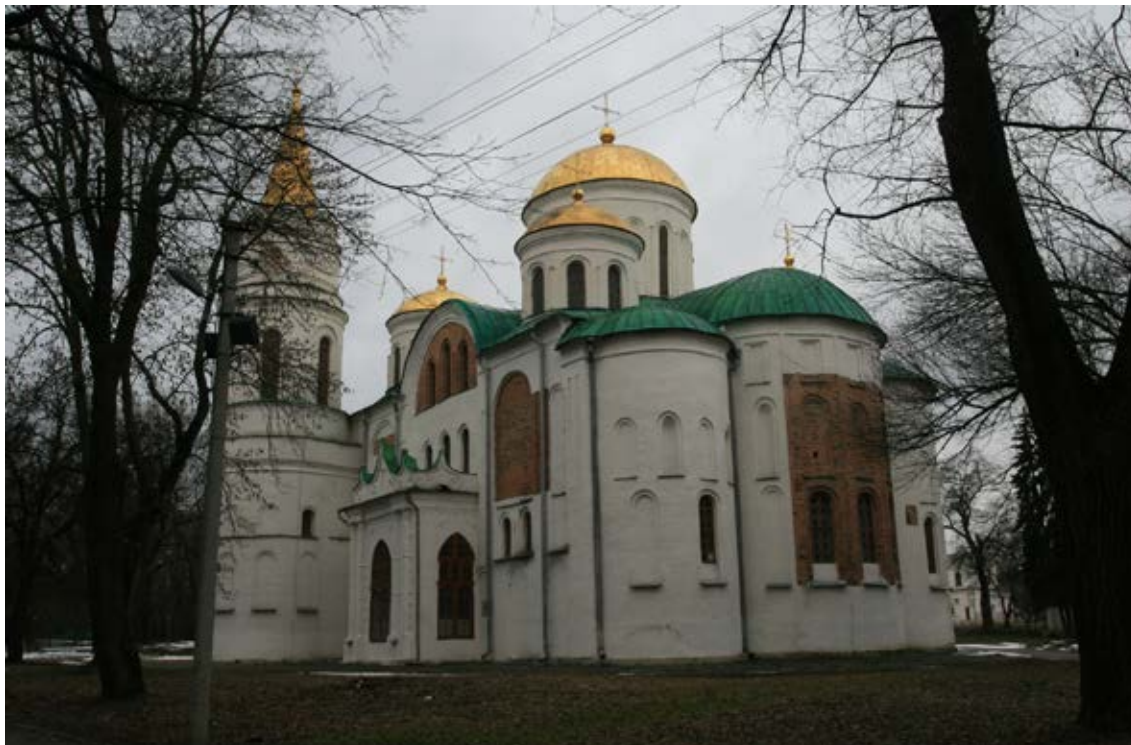
Услед историјских и географских околности средњовековна Србија је током наведеног раздобља била много снажније повезана с Византијом. У рановизантијском периоду цело Балканско полуострво улазило је у састав Источног римског царства. Када су његов северни део почели да насељавају Словени и Бугари, они су постепено прихватили локалну градитељску традицију. Све до XI века уочава се упрошћавање типова и форми рановизантијске архитектуре. У периоду XI–XII века те области се враћају под власт Византије. Међутим, тада не долази до изградње здања великих размера, већ се подижу само храмови сразмерно скромних димензија, који представљају провинцијске варијанте распрострањених византијских типова (MANGO 1975: 300–333; KORAĆ 1987: 21–32).

Након што је у другој половини XII века Стефан Немања ујединио српске земље, образовали су се потпуно другачији услови за развој црквене архитектуре. Она је постала један од најважнијих елемената црквено-политичке идеологије српских владара (KORAĆ 1979: 231–245).

Пример овако успостављених односа је позната задужбина Стефана Немање, Црква Св. Николе у Куршумлији (између 1166. и 1168. год.) (SUPUT 2000: 171–178), подигнута као сведочанство о политичком савезу с византијским императором у борби за врховну власт у Рашкој, која је постала један од најзначајнијих образаца у настанку будућих грађевина (STEVONIĆ 2010: 148–163, 2011: 73–92). Цркву су саградили грчки мајстори које је послао цар Манојло Комнин. Она представља стандардни куполни храм компактног типа с основом у облику уписаног крста, сличан византијским споменицима из тог времена, попут комнинског здања католиконе манастира Христа Хоре у Константинопољу, Цркве Св. Авериџија у месту Куршунлу, Цркве Св. Николе у селу Германик и многих других (CHANEVA-DECHEVSKA 1988: 104–106; SEDOV 1999; MIHALJEVIĆ 2012).

Наглашени дворански изглед централног простора, покривеног куполом, најважнија је карактеристика овог византијског модела. Њега су српски градитељи понављали и у грађевинама подизаним крајем XII и током XIII века, када је афирмација српске државе и аутокефалне Српске цркве довела до појаве одређених специфичности у црквеној архитектури. У то време центар политичке и уметничке активности пренет је из Приморја у средишње области Рашке. Србија, која се налазила између Истока и Запада, изабрала је православље и оријентацију ка Византији. Оваква оријентација довела је до тога да је компактно куполно здање с основом у облику сажетог уписаног крста, односно једнобродне цркве с куполом, остало основни тип црквене грађевине, који ће током времена бити модификован под утицајем како спољашњих фактора тако и локалне традиције.

Бирајући између Истока и Запада, Русија је такође изабрала Византију. Јачање државности и први процват уметничке делатности подударају се с прихватањем хришћанства и периодом најснажнијег утицаја византијске културе, крајем X и током XI века. Међутим, настанак и развој монументалне архитектуре у Русији одвијали су се у другачијим условима и на територијама које никада нису биле у саставу Империје, и нису имале



Сл. 1. Катедрала Спасо-Преображења у Чернигову средином XI в. (фото – С. В. Маљцева)

сопствену традицију у градитељству. Фактори као што су неопходност јачања ауторитета цркве на огромном простору нове митрополије, амбиције руских кнежева и хијерархијско уређење друштва које се развило у том периоду, довели су до тога да први руски храмови буду веома великих димензија: Десјатина црква у Кијеву (996–1240. год.) (YOLSHIN 2010), Спасо-преображенска саборна црква у Чернигову (око 1036. год.) (КОМЕЧ 1975; YOLSHIN 2015) (сл. 1), Сабор Свете Софије у Кијеву (око 1037. год.) (НОЛОСТЕНКО 1973; КОМЕЧ 1987: 320; ASEEV, ТОСКАЯ, SHTENDER 1988) и две саборне цркве такође посвећене Светој Софији у Новгороду (око 1050. год.) и Полоцку (средином XI в.) (SHTENDER 1977). Ове храмове градили су грчки мајстори који су, највероватније, пристигли из Константинопоља (BULKIN 2006; 2012: 14–66). Међутим, док се у Србији на почетној етапи развоја националне традиције у монументалној архитектури подиже Црква Светог Николе у Куршумлији (око 1166. год.) (РАПРОПОРТ 1984; КОМЕЧ 1987), типична за византијску регионалну архитектуру, дотле у Русији најбољи грчки мајстори морају да пронађу оригинална композициона решења за каква Византија тог времена није знала (САНАК-МЕДИЋ, БОШКОВИЋ 1986).

У основи Спасо-преображенске саборне цркве у Чернигову, задужбине кнеза Мстислава, као и свих трију сабора Свете Софије из времена Јарослава Мудрог, лежи куполни храм с основом у облику уписаног крста, на слободно стојећим подупирачима. Међутим, с обзиром на то да је било неопходно суштински повећати димензије грађевине, план је

продужен до варијанте са осам стубова, док је централно језгро окружено галеријама, што је појава која се ретко среће у Византији (KORAĆ 2006; SEDOV 2007).

Такође, у првим руским саборним црквама јавља се потреба да се конструишу хорске галерије у облику слова П, које су у то време у Византији практично већ биле заборављене. У Русији су се оне користиле као места где су се за време богослужења налазили кнез, његова породица и дворани (RAPPOPORT 1986: 34; КОМЕСН 1987: 138–139). У потрази за одговарајућим композиционим и конструктивним решењима за потребе руских цркава, грчки мајстори користе схеме које делују архаично и подсећају на рановизантијску архитектуру. Тако је ентеријер черниговског Спаса по много чему сличан с куполном базиликом: масивни стубови који носе и уоквирују простране и тешке хорске галерије затварају развој простора из поткуполног квадрата наоса у северни и јужни крак крста (КОМЕСН 1975; SEDOV 2006). Таква нестандартна интерпретација куполног храма с основом у облику крста добар је пример за разумевање логике прилагођавања грчке традиције руским условима.

Друга особеност која проистиче из локалних услова јесте постојање више купола на најстаријим руским храмовима, због потребе да се простране хорске галерије добро осветле. Ова карактеристика је нарочито упадљиво испољена у Саборној цркви Св. Софије Кијевске, са чак 13 купола (КОМЕСН 1987). Композиција ове цркве је веома усложњена због додавања бочних бродова и галерија на првом нивоу и хорских галерија на другом. Међутим, мноштво просторних јединица стапа се у целовит хијерархијски систем. Свечани призивок архитектонских облика изграђен је на контрасту између слободног централног простора, јарко осветљеног великом куполом, и наглашене тектонике маса ободних зона. Као резултат тога настаје крајње оригинално градитељско решење. Оно је у потпуном складу с локалним потребама, али у њему ипак јасно доминира византијски образац.

Грчки мајстори су били присутни у Русији и у другој половини XI века (КОМЕСН 2005: 7–12). У то време грађени су парохиски и манастирски храмови мањи по димензијама и стандардизовани по својој типологији. Тако је на пример Успенски сабор Кијевско-печерског манастира (око 1073. год.) представљао једнокуполни храм средњих димензија, с основом у облику крста, на шест стубова, без хорских галерија (RAPPOPORT 1984; КОМЕСН 2007). Изградња више храмова различитог типа током прилично дугог периода у Кијеву и неким другим градовима поставила је основе за формирање локалне архитектонске праксе (RAPPOPORT 1986: 40). Важно је нагласити да су од самог почетка заједно с грчким градитељима радили и руски мајстори. Упознавање с византијским занатским, пројектантским и конструктивним поступком за њих је почињало израдом грађевинског материјала (печене опеке) на лицу места, усвајањем практичне градитељске технологије и различитих техника конструкције (RAPPOPORT 1984; YOLSHIN 2015). Даљи развој црквене архитектуре у Русији кренуће путем прилагођавања нових храмова већ постојећим обрасцима, уз очување њихових типолошких својстава.

У првој половини XII века Кијев је изгубио снагу политичког центра, а ојачале су регионалне особености, услед чега се повећао и број феудалних кнежевина. Тада настају нове локалне градитељске школе, а умножавање њиховог броја условљено је тим политичким процесима и оновременим могућностима кретања мајстора (HOLOSTENKO 1973; RAPPOPORT 1986: 42–43). Ипак, основно начело у архитектури остаје везано за очување



Сл. 2. Црква Петра и Павла у Смоленску, средином XII в. (фото – А. В. Захарова)

ромејске традиције (IOANNISYAN 2014). У својој најчистијој форми она наставља да постоји и у самом Кијеву, и у њему блиским кнежевинама. О томе сведоче бројни споменици као што су Пирогошчаја (око 1131–1170 год.), Кириловска црква у Кијеву (1139. год.) (RAPPOPORT 1984; 1986: 49–51), Црква Св. Ђорђа у Каневу (1144. год.) (IOANNISYAN 2014: 64–65), Црква Св. Петра и Павла у Смоленску (око 1146. год.) (VORONIN, RAPPOPORT 1979) (сл. 2), Успенска саборна црква у Владимиру-Волинску (1156–1160. год.) (RAPPOPORT 1977).

Кијевска школа је у почетку служила као извор кадрова којима су снабдеване друге кнежевине. Постепено њен утицај је слабио, региони су формирали сопствене атеље. Настао је период прекида са живом византијском традицијом, а полако је дошло до модификације и упрошћавања кијевских образаца и појаве других, спољних утицаја.

У Новгороду је почетком XII века подигнуто неколико великих саборних цркава, међу којима су кнежевска Никољско-дворишченска (око 1113. год.) и две манастирске цркве у Јурјевом (1119. год.) и Антонијевом манастиру (око 1117. год.) (RAPPOPORT, PESKOVA, SHTENDER 1982; КОМЕЧ 2007). Све три саборне цркве изграђене су у византијској техници, употребом и слагањем низова танке печене опеке. Типологија ових храмова јасно следи обрасце из XI века као што су Св. Софија Новгородска (сл. 3) и Успенски сабор Кијевско-печерског манастира. Међутим, код њих се већ примећују промене у пропорцијама, у смислу њиховог издуживања по вертикали, што се нарочито осећа у ентеријерима,



Сл. 3. Катедрала Св. Софије у Новгороду, средином XI в. (фото – С. В. Маљцева)

тако да су у свим својствима уочљиви упрошћавање и грубост облика. Овакво усмерење ће се нарочито развити крајем столећа, када су у новгородској архитектури преовлађивали мали, једноставни и у суштини провинцијски храмови попут Цркве Св. Спаса на Нередици (1198. год.) (КОМЕСН 1988).

У јужноруским кнежевинама и даље се чувала традиција кијевске школе. Међутим, на том простору све су више били присутни западни утицаји. На пример, у Саборној цркви Св. Бориса и Глеба у Чернигову (око 1120. год.) (сл. 4), очуване су складне пропорције, конструисане су хорске галерије, фасада је декорисана полустубовима, а капители су украшени рељефима преузетим из романичке клесарске праксе (SEDOV 2006: 10).

Још јачи западни утицај уочава се у архитектури југозападних кнежевина. Успенска саборна црква у Галичу (середина XII в.) (IOANNISYAN 1988), изграђена је од белог камена, са богатом пластичном каменом декорацијом романичког порекла најуочљивијом на порталима. Међутим, типологија здања није промењена: то је и даље једнокупolni храм са четири стуба, без икаквих озбиљних трансформација у пројектном решењу и просторној композицији.

Прелазак на изградњу храмова од белог камена може се сматрати првим озбиљним и важним кораком ка напуштању грађења у оквирима византијске традиције у занатском смислу. Вероватно је управо из јужноруских кнежевина ова грађевинска техника била



Сл. 4. Црква Св. Бориса и Глеба у Чернигову, средином XII в. (фото – С. В. Маљцева)

пренета на североисток Русије у Владимирско-суздаљску кнежевину, где је 1152–1157. године подигнута Спасо-преображенска саборна црква у Переслављу-Залеском (VORONIN 1962: 77–90). Споменик се одликује веома високим квалитетом градње, беспрекорно озиданим зидним платнима и усклађеношћу свих елемената обликовања. С друге стране, занатске вештине преузете са Запада, нису водиле ка упрошћавању или нарушавању византијске концепције куполног храма с основом у облику уписаног крста, која потпуно дефинише и спољашњи изглед саборне цркве и перцепцију њеног ентеријера.

Каснији развој архитектуре Владимирско-суздаљске кнежевине кренуо је путем примене западне градитељске технике, но и даље уз видну доминацију уметничког израза византијског типа. Када је владимирски кнез Андреј Богољубски позвао западноевропске мајсторе, вероватно из северне Италије, да саграде Успенски сабор у Владимиру (IOANNISYAN 2005), пред њима је био задатак да подигну велики византијски храм. Добијени резултат се знатно разликовао од оригиналних кијевских образаца, јер су приликом реализације тог задатка учињене значајне измене у пропорцијама и конструкцији: на пример, појавиле су се тромпе као прелаз ка тамбуру куполе, остварен је богати украс камене пластике. Међутим, и у Успенској саборној цркви и у каснијим грађевинама од белог камена, попут Покровске цркве на Нерли (сл. 5), Саборне цркве Св. Димитрија у Владимиру и других, мајстори су и даље доследно успевали да постигну

складну синтезу западне технике грађења и византијске основе. Извесно издуживање пропорција, замена појединих конструктивних елемената западњачким решењима, као и клесани украс, нису изменили суштину куполног храма с основом у облику уписаног крста.

Преузимање и даље прилагођавање византијских образаца у српској архитектури текли су другачије. Непосредно из константинопољске градитељске традиције преузета је пре свега сама идеја, али не и нијансе њене реализације, о чему, према данас сачуваним споменицима, у Србији сведочи посебно развијени тип једнобродног куполног храма с наглашеним поткуполним склопом. После изградње Храма Св. Николе у Куршумлији византијски мајстори одлазе. Наредне задужбине Стефана Немање зидају други мајстори, могуће пореклом са јужних територија источне јадранске обале. Они репродукују византијски образац другим средствима, уобичајеним за њихову праксу. Ово се препознаје на Цркви Св. Ђорђа у Расу, саграђеној највероватније до 1171. год. (Неšković 1984: 25–95), значајно другачијој по техници и стилу. Храм има пропорције које су много издуженије по вертикали, и цео је изграђен од камена, што је изискивало и другачији систем декорације. При томе претрајава кључни елемент који ту грађевину повезује с византијском традицијом и Црквом Св. Николе у Куршумлији: дворански изглед ентеријера, потпуно потчињен великој куполи (Šuput 2000: 171–178). Остали делови здања – троделни олтарски део, наос подређен волумену куполе и припрата на западној страни – такође у знатној мери понављају композиционе елементе Цркве Св. Николе у Куршумлији. У Цркви Св. Ђорђа реализација византијског модела у камену вештином западних мајстора довела је до одређене трансформације и конструктивног језгра и стилских обележја, али су византијска типологија здања и његова суштинска идеја сачуване. Основни задатак – репродуковати најважније препознатљиве црте поштованог обрасца – био је остварен.

Занимљиво је за тренутак се осврнути на то како византијски модел почиње од тог времена да утиче управо на архитектуру Приморја. Тако на пример, у једнобродној куполној Цркви Светог Луке у Котору, са самог краја XII века, очувана је за локалну традицију карактеристична функционална подела унутрашњег простора на три зоне: олтар, наос и развијен западни део, намењен сахрањивању ктитора. Упркос томе, просторна композиција заправо је суштински промењена. Издваја се централно језгро храма с куполом, коме су сада потчињене све остале просторне зоне.

Гробна Црква Стефана Немање, Богородичина црква у Студеници (Babić, Korać, Ćirković 1986: 22–48), изграђена је у време када је Србија постепено почела да се појављује као самостална држава. Храм тада добија карактер декларације која сведочи о њеној моћи. То објашњава посебну раскош грађевине, подигнуте у складу с најбољим традицијама европске архитектуре тога времена, пре свега византијске, али не и само ње (Kašanin, Čanak-Medić, Maksimović, Todić, Šakota 1986: 15, 29–30; Blagojević 1988; Bošković 1988: 131; Kalić 1988: 33). Као и Црква Св. Николе у Куршумлији, и то је куполни храм компактног типа с основом у облику наглашеног брода односно сажете форме уписаног крста са куполом, али већи, сложенији и раскошнији. Споља се издваја кубични волумен наоса крунисан великом куполом, што несумњиво показује да су неимари имали у виду најважнији храм византијске империје, Св. Софију Константинопољску (Šuput 1998:

189–201). Јединствен, широк централни унутрашњи простор, освешћен широком куполом, доминира овим архитектонским делом. По томе је Студеница слична другим њој савременим византијским храмовима као што су католици манастира Дафни, Богородица Космосотира у граду Вира, или Богородица Кириотиса (Календерхане џамија) у Константинопољу (ŠUPUT 1988). Међутим, поред свих препознатљивих и јасно издвојених најважнијих одлика византијског модела, Студеница има и неке друге карактеристике које се у потпуности не подударају с наведеним здањима, иако одражавају истоветну идеју пројектовања и намене. Као прво, то је подела унутрашњости на три функционалне зоне, као и посебно издвајање западног дела у травеју наоса у којем је била смештена ктиторска гробница (Поповић 1992: 24–47, OSTERHOUT 2005: 138–139; MALICEVA 2010). То је условило приметну издуженост здања у правцу запад–исток. Претпостављамо да је управо пракса српских задужбинара из XII века да подижу једнобродне храмове с унутрашњим простором подељеним у три зоне умногоме предодредила и избор одговарајуће византијске типологије компактног куполног храма с основом у облику редукваног уписаног крста, њену одрживост и даљу трансформацију. Такође, упркос његовом дворанском изгледу и центричности, захваљујући нијансама у пропорционалним односима и благо изломљеним потпорним луковима свода, јасно се запажа тенденција ка вертикалном развоју просторне композиције ентеријера, чега није било у Цркви Св. Николе у Куршумлији и другим византијским храмовима XII века.

Трећа и најупадљивија одлика студеничког храма јесте његова богата камена пластика, која је постала могућа захваљујући техници зидања цркве од мермерних квадера који би одговарали употреби белог камена у Русији, нетипичној за византијску архитектуру. Очигледно је да је овде дошло до спајања византијских елемената иконографије с романичким традицијама развијеним на обе обале Јадрана. Међутим, за разлику од Цркве Св. Ђорђа у Расу, у Студеници су радили првокласни мајстори који су створили јединствен, упечатљив ансамбл, који не личи ни на један други очувани храм, нити у западној, нити у источној уметности. Током даље историје средњовековне Србије мотиви студеничке камене пластике често ће бити понављани приликом изградње задужбина – гробних цркава владара, како би се нагласила њихова повезаност са Студеницом као симболичким и градитељским узором.¹ На тај начин, ова одлика ће такође постати један од препознатљивих елемената специфичности у српској архитектури.

Дакле, у Србији се крајем XII века појављују важни елементи нове регионалне традиције и полаже основица логици њеног даљег развоја: учвршћује се тип једнобродног куполног храма с јасном функционалном поделом на три просторне зоне; допушта се значајна стилска разноврсност грађевина, с обзиром на различито порекло мајстора; чува се изворна оријентација на византијску традицију и нове локалне обрасце, пре свега на Студеницу која добија посебан статус после канонизације Св. Стефана (Симеона) Немање, преношења његових моштију у Студеницу и установљења његовог култа напорима његових синова, Св. Саве и Стефана Првовенчаног (KALIĆ 1988: 33–34; MAXIMOVIĆ 2008: 305–312).

¹ На пример, у храмовима XIV века, попут Цркве Св. Стефана у Бањској и Храму Христа Пантократора у Дечанима (TODIĆ, ČANAK-MEDIĆ 2005: 221).

У даљем развоју српске средњовековне архитектуре XIII века, идеолошки моменти и ктиторски програм задржавају одређујућу улогу, што најјасније илуструје црква посвећена Богородици у манастиру Градац. Подигли су је мајстори из земаља са развијеним романичким традицијама, свакако на позив краљице Јелене Анжујске, супруге Уроша I (KANDIĆ 2005: 29). Градитељи нису познавали византијску архитектуру, те су углавном примењивали конструктивне, техничке и стилске елементе својствене готичкој архитектури. У варијацији студеничког модела, уместо куполног храма с основом у облику редукованог уписаног крста саградили су цркву на којој стоји осмоугаона призма, а прелази између њих формиран су помоћу тромпи. С јужне и северне стране, зидове храма придржавају контрафори. Портали с преломљеним луковима, клесани капители и друга декорација такође су узети из репертоара готичке архитектуре. Сви ти елементи, страни источнохришћанској традицији, потчињени су идеји копирања храма родоначелника светородне династије. Студеничку композицију мајстори су репродуковали сразмерно блиско оригиналу у погледу опште конфигурације основних просторних маса. Међутим, у свему осталом, Градац одступа од византијске концепције више од свих храмова Рашке школе, и исказује колико је било тешко сјединити западну и источну традицију.

На одређеној етапи свога кретања и средњовековна српска а и староруска архитектура улазе у нову фазу, прелазећи с копирања и репродукције византијских образаца ка властитој креативној трансформацији. Ови процеси се хронолошки не поклапају, али и вектор развоја и његови резултати у много чему су блиски.

У Русији средином и у другој половини XII века, у време феудалне расцепканости, развија се неколико крупних локалних школа. Мада се технички и стилски параметри грађевина у то време знатно разликују и од византијских образаца и међусобно, уочавају се неке опште тенденције чија се суштина своди на озбиљну трансформацију куполног храма с основом у облику уписаног крста у погледу снажније експресије уметничког израза. Појављују се храмови са такозваном композицијом у виду куле (IOANNISYAN 2012: 126–134), тј. са развојем композиције по вертикали због пирамидалне структуре. Питање где су се први пут појавили такви храмови још увек није решено. Последњи добијени подаци иду у прилог томе да је међу очуваним споменицима најстарија Спасо-преображенска саборна црква у манастиру Св. Ефросиније у Полоцку (середина XII в.) (SARAB'YANOV 2016).

Оснивач тог манастира, преподобна Ефросинија (почетак XII в. – око 1173. год.), била је истакнута личност свога доба, што без сумње показује оригинални храм који је она подигла. Била је ћерка полоцког кнеза, али је већ у раној младости напустила световни живот и замонашила се (SARAB'YANOV 2016: 19–20). С обзиром на блиске родбинске везе с Византијом и висок ниво образовања, Ефросинија је током читавог живота свестрано проучавала светоотачко наслеђе, вршила ходочашћа и окончала живот у Јерусалиму. Света Ефросинија основала је неколико цркава и манастира. Међутим, од свих храмова које је подигла, сачуван је само мали Спасо-преображенски који је саграђен као други манастирски храм, по свему судећи одређен да буде гробна црква.

Спасо-преображенска саборна црква је омање једнокуполно здање с основом у облику уписаног крста. Има хорске галерије у облику слова П и, самим тим, у извесној мери издужен западни део уз додатни пар стубова. Међутим, поред тога, и у димензи-



Сл. 5. Црква Покрова на Нерли, средином XII в. (фото – А. В. Захарова)

јама и у просторној композицији, као и у декорацијама, појављује се читав низ важних нових одлика. Пропорције основе измењене су услед максималног сужавања бочних бродова и појаве широко распоређених шест округлих носача. То омогућава наглашавање целовитости средишњег простора у облику крста, који је мали по површини али се стреловито развија увис, према високо подигнутој куполи на уском издуженом тамбуру. Ентеријер храма скоро да добија форму стуба. Динамика и експресија облика појављују се и у спољашњем изгледу грађевине. Први пут се у изградњи тамбура користе декоративни кокошници који наглашавају кракове крста и образују пирамидалну композицију са спуштеним угловима. Слични храмови граде се и у другим староруским уметничким центрима, током друге половине XII и прве трећине XIII века. Сваки пут ће бити пронађени различити начини стварања динамично развијене композиције етажа по вертикали, давања експресивног карактера ентеријеру и спољашњем изгледу здања, између осталог, помоћу украса који постаје све богатији.

У другим случајевима, у циљу стварања композиције „у виду куле”, почињу да се примењују нове конструкције, као што је то случај у Цркви арханђела Михаила у Смоленску (крај XII века) (VORONIN, RAPPOPORT 1979: 175–178) (сл. 6). Овде се појављује систем повишених потпорних лукова, који омогућава стварање слојевите композиције у сврху



Сл. 6. Црква Архангела Михаила у Смоленску, крај XII века. (фото – С. В. Маљцева)

наглашавања конструкције. Припрате у доњем нивоу, тимпани аркада и сводова на крацима крста, који се налазе на различитим висинама, издуживање волумена храма увис и повећање димензија тамбура уз смањење пречника куполе – све то доводи до веома динамичног решења како у унутрашњости, тако и у спољашњем изгледу храма. У Цркви Свете Параскеве Петке у Чернигову (крај XII века) (сл. 7), поред повишених потпорних лукова аналогних пропорција и композиционог решења, примењена је и разноврсна конструктивна „декорација”, унутар које се издваја појава пиластара у угловима. Овакви елементи још више наглашавају слојевитост и усмереност увис, визуелно олакшавајући и разлажући масивну структуру. Сличан приступ примењен је и у Цркви Светог Василија у Овручу, у Цркви Св. Параскеве Петке на Торгу у Новгороду (почетак XIII в.) коју су изградили смоленски мајстори на подворју кијевских трговаца, и у Перјанској цркви (SEDOV 2009).

У последњим наведеним примерима могу се препознати тенденције које су већ биле прилично далеко од

концепције византијског куполног храма с основом у облику уписаног крста, с његовим уравнотеженим системом сводова, складом пропорција, конструктивном логиком и распоредом мотива архитектонског украса. У староруским храмовима с краја XII и почетка XIII века очувана је само основа те концепције, али је радикално измењен карактер уметничког израза, у корист динамике и упечатљиве експресије. У наредном периоду, након татарско-монголске најезде, у архитектури Москве, Новгорода и Пскова, током XIV и XV века, те тенденције биће све снажније изражене.

У српској архитектури од почетка XIII века па надаље све више долази до изражаја регионална специфичност. Она је условљена, пре свега, неопходношћу издвајања простора за посебне црквене обреде попут помена ктитора и њихових светих покровитеља, односно поштовања српских светитеља, што је повлачило за собом измене у композицији грађевина. Уз ово, Студеница је остала значајан образац потоњој српској архитектури, и упркос разноврсности стилова, њена типологија једнобродног куполног храма и функционално распоређивање различитих просторних јединица, често се понављају



Сл. 7. Црква Св. Петка у Чернигову, крај XII века. (фото – С. В. Маљцева)

у различитим варијацијама. Коначно, у српској архитектури овог раздобља све више је долазила до изражаја неklasична трансформација византијских форми која се одражава, пре свега, у јачању вертикалног развоја композиције. То је довело до значајних измена у спољашњем изгледу грађевина и њиховом ентеријеру, као и до појаве нових конструктивних решења, аналогних онима која су примењивана у староруској архитектури. Многе од тих тенденција видимо у храму у Жичи, престолом храму Српске архиепископије (ЋIRKOVIĆ 2004: 40–48; ЋANAK-MEDIĆ, POROVIĆ, VOJVODIĆ 2014). Било је неопходно пронаћи архитектонско решење које ће омогућити функционисање цркве као архиепископског манастирског храма, али и задужбине и маузолеја првог крунисаног краља, места поштовања светих покровитеља државе и цркве (ЋANAK-MEDIĆ 1995: 80).

Све је то допринело ширењу западне зоне храма. Такође, бочно од поткуполног квадрата појављују се правоугаоне спуштене певнице у којима су се налазили хорови и места за црквене јерархе (ŽIVOLINOVIĆ 1979). За сахрањивање ктитора био је предвиђен западни травеј. По замисли Светог Саве, у западном делу храма појављују се бочне капеле, посвећене његовом светом заштитнику – Светом Сави Јерусалимском (северни), и светом заштитнику његовог оца и брата – Светом Стефану архиђакону (јужни) (ЋANAK-MEDIĆ 1998; POROVIĆ 2003). Храм у Жичи започиње традицију одлучујућег утицаја ктитора на изглед архитектонског објекта. По нашем мишљењу, то је кључна одлика српске архитектуре, која омогућава праћење блиских веза између споменика стилски

веома различитих и које су изградили различити мајстори. Стога је оправдана своје-времено изречена констатација да је Свети Сава био аутор идеалног програма рашког храма (KORAĆ 1987: 150; ČANAK-MEDIĆ 1998).

Осим планске структуре, условљене функционалним потребама, регионална специфичност Рашке школе тиче се и уметничког аспекта. У архитектонском лику рашког храма, као и код староруских храмова друге половине XII и прве трећине XIII века, доследно се ставља акценат на вертикални развој композиције, уз оштро издвајање централног куполног језгра у односу на снижене источне, западне и бочне компарimente. Као и у староруској архитектури, али очигледно независно од ње, разрађују се нови, нетипични за Византију контруктивни приступи, као што је систем степенстих сводова. Као најкарактеристичније примере можемо навести Цркву Вазнесења у Милешеви (око 1228–1236. год.) (RADOJČIĆ 1963; ĐORĐEVIĆ 1987), Св. Тројице у Сопотанима (1263–1268. год.) (KANDIĆ 2016) или Св. Ахилија у Ариљу (1296. год.) (ČANAK-MEDIĆ 2002). У свим овим храмовима купола је подигнута на велику висину, што им даје својеврсни изглед куле како споља, тако и изнутра. При томе, због постојања развијених западних делова очувана је значајна издуженост у правцу запад–исток. Важно је истаћи да су на изградњи тих храмова радили тимови мајстора различитог порекла, па се грађевине у приличној мери разликују по конструктивним решењима, по стилу и техници. Рашки храмови око средине и у другој половини XIII века већ излазе из оквира византијске традиције, која је у суперструктури измењена практично до непрепознатљивости. Притом у сва три случаја одлучујући значај има архитектонска формула функционалног дељења просторних зона и оријентација на сакрално значајан уметнички лик Студенице.

Дакле, грађевине Рашке школе поседују јако изражену регионалну уникатност, која има сасвим одређену сопствену логику. Она се не своди на просто позајмљивање појединих елемената из византијске и романичке архитектуре и њихово механичко прожимање. Велика стилска разноврсност грађевина Рашке школе објашњава се специфичношћу приступа организацији градитељске делатности. Одлучујући значај у мањој мери имају уметнички аспекти или занатска традиција (грађевине су зидали мајстори различитог порекла и различитог нивоа професионалности), а у већој већ ктиторски програм и опредељење. Концепцију рашког храма-задужбине, засновану на идеолошким и функционалним претпоставкама, коју је разрадио Свети Сава и која је реализована у Жичи, Милешеви и Св. апостолима у Пећи, касније су често креативно понављала наредна поколења династије Немањића.

Како смо имали прилику да се уверимо, у архитектури средњовековне Србије и Русије полазна тачка су били византијски обрасци који су подвргнути дубокој трансформацији. У обе традиције управо оне измене које је претрпела византијска основа и представљају суштину уметничког израза и дефинишу карактер архитектонских решења током много векова.

Паралелизам у појави и развоју композиција „у облику куле” у староруској и српској архитектури може се објаснити сличношћу у начину интерпретације византијских образаца. Наиме, у обе традиције основу композиције храмова чини византијски куполни храм у облику уписаног крста. Њиме су максимално наглашене све оне одлике које могу да дају највећу изражајност спољашњем изгледу храма. То постаје много важније од

хармоније и уравнотежености волумена у унутрашњости храма, која дефинише карактер византијског архитектонског израза. Унутар обе градитељске традиције сачуване су принципијелно византијска центричност композиције и хијерархијност њене структуре, уз максимално наглашавање динамике основних облика. Начини конкретне реализације те идеје могу се разликовати, али су заједнички полазни модел и исти правац трагања за решењима условили особену сличност између руских и српских храмова која је у науци углавном објашњавана теоријом о позајмљивању готових решења и утицајима са стране.

ЛИТЕРАТУРА

- ASEEV, Yu. S., V. A. Harlamov. "Ob arhitekture Uspenskogo sobora Pecherskogo monastyrya v Kieve: issledovaniya 1982 g." *Arhitekturnoe nasledstvo* 34 (1986): 208–214.
- ASEEV, Yu. S., I. F. Tockaya, G. M. Shtender. "Novoe o kompozicionnom zamysle Sofijskogo sobora v Kieve." *Y: Drevnerusskoe iskusstvo. Hudozhestvennaya kul'tura X – pervoj poloviny XIII v.* Moskva: Nauka, 1988, 13–27.
- BABIĆ, Gordana, Vojislav Korać, Slobodan Ćirković. *Studenica*. Beograd: Jugoslovenska revija, 1986.
- BLAGOJEVIĆ, Miloš. „Studenica – manastir zaštitnika srpske države.” *Y: Studenica i vizantijska umetnost oko 1200. godine: Međunarodni naučni skup povodom 800 godina manastira Studenice i stogodišnjice SANU. Septembar 1986*. Beograd: SANU, 1988, 51–65.
- BOŠKOVIĆ, Đurđe. „Studenica. Osvrt na njenu genezu i njene korene.” *Y: Studenica i vizantijska umetnost oko 1200. godine: Međunarodni naučni skup povodom 800 godina manastira Studenice i stogodišnjice SANU. Septembar 1986*. Beograd: SANU, 1988, 131.
- BRUNOV, N. I. "K voprosu o nekotoryh svyazyah russkoj arhitektury s zodchestvom yuzhnyh slavyan." *Arhitekturnoe nasledstvo* 2 (1952): 3–42.
- BULKIN, V. A. "Sofijskij sobor i polockoe zodchestvo domongol'skogo perioda." *Y: ΣΟΦΙΑ: Sbornik statej po iskusstvu Vizantii i Drevnej Rusi v chest' A. I. Komecha*. Moskva: Severnyj palomnik, 2006, 89–100.
- BULKIN, V. A. *O drevnerusskoj arhitekture: Izbrannye trudy*. SPb.: Kalamos, 2012.
- ČANAK-MEDIĆ, Milka, Đurđe Bošković. *Arhitektura Nemanjinog doba I. Crkve u Toplici i dolinama Ibra i Morave. Spomenici srpske arhitekture srednjeg veka, korpus sakralnih građevina*. Beograd: Republički zavod za zaštitu spomenika kulture, 1986.
- ČANAK-MEDIĆ, Milka. „Spasova crkva u Žiči.” *Y: Arhitektura prve polovine XIII veka*. Beograd: Republički zavod za zaštitu spomenika kulture, 1995.
- ČANAK-MEDIĆ, Milka. „Žička Spasova crkva – zamisao Svetoga Save.” *Y: Sveti Sava u srpskoj istoriji i tradiciji: Međunarodni naučni skup*. Beograd: SANU, 1998, 173–186.
- ČANAK-MEDIĆ, Milka. *Sveti Ahilije u Arilju*. Beograd: Poligraf, 2002.
- ČANAK-MEDIĆ, Milka, Danica Popović, Dragan Vojvodić. *Manastir Žiča*. Beograd: Republički zavod za zaštitu spomenika kulture, 2014.
- CHANEVA-DECHEVSKA, Neli. *Ćirkovnata arhitektura v Bŭlgariya prez XI–XIV vek*. Sofiya: Izdatelstvo na Bŭlgarskata akademiya na naukite, 1988.
- ĆIRKOVIĆ, Sima. *Srbi među evropskim narodima*. Beograd: Equilibrium, 2004.
- ĐORĐEVIĆ, Ivan M. „Mileševa i Studenica.” *Y: Mileševa u istoriji srpskog naroda. Međunarodni naučni skup povodom sedam i po vekova postojanja (Juni 1985)*. Beograd, 1987, 69–80.
- HOLOSTENKO, N. V. "Sofiya Kievskaya i formirovanie kievskoj arhitekturno-stroitel'noj shkoly." *Y: Sofiya Kievskaya*. Kiev, 1973, 20–26.
- IOANNISYAN, O. M. "Osnovnye etapy razvitiya galickogo zodchestva." *Y: Drevnerusskoe iskusstvo. Hudozhestvennaya kul'tura X – pervoj poloviny XIII v.* Moskva: Nauka, 1988, 41–63.
- IOANNISYAN, O. M. "Romanskije istoki zodchestva Vladimiro-Suzdal'skoj Rusi vremeni Andreyja Bogolyubskogo (Germaniya ili Italiya)." *Y: Vizantijskij mir: iskusstvo Konstantinopolya i nacional'nye tradicii. K 2000-letiyu hristianstva*. Moskva: Severnyj Palomnik, 2005, 31–70.
- IOANNISYAN, O. M. "Zodchestvo pervoj poloviny – serediny XII veka." *Y: Istoriya russkogo iskusstva: Iskusstvo 20-60-h godov XII veka. T. 2-1*. Moskva: Gosudarstvennyj institut iskusstvoznaniya, 2014, 31–157.

- KACNEL'SON, R. A. "K voprosu o vzaimootnosheniyah arhitektury vostochnykh i yuzhnykh slavyan i Vizantii." *Vizantijskij vremennik* 12 (1957): 242–262.
- KALIĆ, Jovanka. „Studeničko vreme srpske istorije.” Y: *Studenica i vizantijska umetnost oko 1200. godine. Međunarodni naučni skup povodom 800 godina manastira Studenice i stogodišnjice SANU: Septembar 1986.* Beograd: SANU, 1988, 25–34.
- KANDIĆ, Olivera. *Gradac*. Beograd: Poligraf, 2005.
- KANDIĆ, Olivera. *Sopoćani*. Beograd: Službeni glasnik, 2016.
- KAŠANIN, Milan, Milka Čanak-Medić, Jovanka Maksimović, Branislav Todić, Mirjana Šakota. *Manastir Studenica*. Beograd: Književne novine, 1986.
- KOMECH, A. I. "Osobennosti hudozhestvennogo stilya novgorodskoj arhitektury konca XII veka." Y: *Studenica i vizantijska umetnost oko 1200. Godine*. Beograd: SANU, 1988, 295–299.
- KOMECH, A. I. "Spaso-Preobrazhenskij sobor v Chernigove: K karakteristike nachal'nogo perioda razvitiya drevnerusskoj arhitektury." Y: *Drevnerusskoe iskusstvo. Zarubezhnye svyazi*. Moskva: Nauka, 1975, 9–26.
- KOMECH, A. I. *Drevnerusskoe zodchestvo konca X – nachala XII v.: Vizantijskoe nasledie i stanovlenie samostoyatel'noj tradicii*. Moskva: Nauka, 1987.
- KOMECH, A. I. "Arhitektura vtoroj poloviny XI – nachala XII veka." Y: *Istoriya russkogo iskusstva: iskusstvo Kievskoj Rusi IX – pervaya chetvert' XII veka*. T. 1. Moskva: Severnyj palomnik, 2007, 361–415.
- KOMECH, A. I. "Pyatinefnye cerkvi v vizantijskoj i drevnerusskoj arhitekture." Y: *Vizantijskij mir: iskusstvo Konstantinopolja i nacional'nye tradicii. K 2000-letiyu hristianstva*. Moskva: Severnyj Palomnik, 2005, 7–12.
- KORAĆ, Vojislav. „Sveti Sava i program raškog hrama.” Y: *Sava Nemanjić – Sveti Sava, istorija i predanje, Međunarodni naučni skup, decembar 1976*. Knj. VII. Beograd: SANU, 1979, 231–245.
- KORAĆ, Vojislav. *Između Vizantije i Zapada: odabrane studije o arhitekturi*. Beograd: Prosveta, 1987.
- KORAĆ, Vojislav. „Pogled na strukturu prostora i spoljne oblike stare ruske arhitekture.” Y: *ΣΟΦΙΑ: Sbornik statej po iskusstvu Vizantii i Drevnej Rusi v chest' A.I. Komecha*. Moskva: Severnyj palomnik, 2006, 243–248.
- MAKSIMOVIĆ, Ljubomir. *Vizantijski svet i Srbi*. Beograd: Istorijski institut, 2008.
- MALCEVA, S. V. "Cerkov' Uspenija Bogorodicy monastyrya Studenica. Vizantijskie istoki i stanovlenie serbskih regional'nyh tradicij." Y: *Trudy Gosudarstvennogo Ermitazha*. T. LIII. SPb.: Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Ermitazha, 2010, 282–299.
- MALCEVA, Svetlana V. "Balkan influences or parallels in Old Russian architecture?" Y: *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of articles*. Vol. 2. Eds. Anna V. Zakharova. St. Petersburg: NP-Print Publ., 2012, 137–144.
- MANGO, Cyril. *Byzantinische Architektur*. Stuttgart: Belser Verlag, 1975.
- MIHALJEVIĆ, Marina. "Change in Byzantine Architecture." Y: *Approaches to Byzantine Architecture and its Decoration. Studies in Honor of Slobodan Curčić*. Ed. M. J. Johnson, R. Ousterhout, A. Papalexandrou. Burlington: Ashgate Publishing Company, 2012, 99–119.
- NEŠKOVIĆ, Jovan. *Đurđevi Stupovi u starom Rasu. Postanak arhitekture crkve Sv. Đorđa i stvaranje raškog tipa spomenika u arhitekturi srednjovekovne Srbije*. Kraljevo: Zavod za zaštitu spomenika kulture Kraljevo, 1984.
- OUSTERHAUT, Robert. *Vizantijskie Stroiteli*. Kiev–Moskva: Korvin press, 2005.
- POPOVIĆ, Danica. *Srpski vladarski grob u srednjem veku*. Beograd–Priština, 1992.
- POPOVIĆ, Danica. "Relics and politics in the Middle Ages: the Serbian approach." Y: *Vostochnohristianskie relikvii*. Moskva, 2003, 164–165.
- RADOJČIĆ, Svetozar. „Veze između srpske i ruske umetnosti u srednjem veku.” *Zbornik Filozofskog fakulteta* 1 (1948): 241–258.
- RADOJČIĆ, Svetozar. *Mileševa*. Beograd: Srpska književna zadruga – Prosveta, 1963.
- RAPPOPORT, P. A. "Mstislavov hram vo Vladimire-Volynskom." *Zograf* 7 (1977): 17–22.
- RAPPOPORT, P. A. "O roli vizantijskogo vliyanija v razvitii drevnerusskoj arhitektury." *Vizantijskij vremennik* 45 (1984): 185–191.
- RAPPOPORT, P. A. *Zodchestvo Drevnej Rusi*. Leningrad: Nauka, 1986.
- RAPPOPORT, P. A., A. A. Peskova, G. M. Shtender. "K voprosu o slozhenii novgorodskoj arhitekturnoj shkoly." *Sovetskaya Arheologiya* 3 (1982): 35–46.
- SARAB'YANOV, V. D. *Spasskaya cerkov' Evfrosinievskogo monastyrya v Polocke*. Polock: Spaso-Evfrosinievskij zhenskij monastyr', 2016.
- SEDOV, Valentin V. "Vizantijskij hram v Kurshunlu." Y: *Drevnerusskoe iskusstvo: Vizantiya i Drevnyaya Rus'*. K 100-letiyu A. N. Grabara (1896–1990). SPb.: "Dmitrij Bulanin", 1999, 134–142.

- SEDOV, Valentin V. "Arhitekturnyj portret drevnerusskogo Chernigova." *Iskusstvoznanie* 2 (2006): 5–18.
- SEDOV, Valentin V. "Arhitektura Rashki: gruppovoj «portret» dal'nih «rodstvennikov». K fenomenologii prostranstva vizantijskih hramov." *Iskusstvoznanie* 1–2 (2007): 213–227.
- SEDOV, Valentin V. "Cerkov' Rozhdestva Bogorodicy v Peryni: novgorodskij variant bashneobraznogo hrama." *Y: Drevnerusskoe iskusstvo. Ideya i obraz. Opyty izucheniya vizantijskogo i drevnerusskogo iskusstva*. Moskva: Severnyj palomnik, 2009, 29–54.
- SHTENDER, G. M. "Pervichnyj zamysel i posleduyushchie izmeneniya galerej i lestnichnoj bashni Novgorodskoj Sofii." *Y: Drevnerusskoe iskusstvo. Problemy i atribucii*. Moskva: Nauka, 1977, 30–54.
- STEOVIĆ, Ivan. "Historical and artistic time in the architecture of medieval Serbia: 12th century." *Y: Trudy Gosudarstvennogo Ermitazha. LIII: Arhitektura Vizantii i Drevnej Rusi IX–XII vekov: Materialy mezhdunarodnogo seminara 17–21 noyabrya 2009*. SPb., 2010, 148–163.
- STEOVIĆ, Ivan. „Istorijski izvor i istorijskoumetničko tumačenje Bogorodičine crkve u Toplici (Written historical sources and art-historical interpretation: the case of the church of the Virgin at Toplica)." *Zograf* 35 (2011): 73–92.
- ŠUPUT, Marica. "Gottesmutterkirche als Kultbau im Rahmen der byzantinischen Architektur ihrer Zeit." *Y: Studenica i vizantijska umetnost oko 1200. godine*. Beograd: SANU, 1988, 135–140.
- ŠUPUT, Marica. „O prostoru i o njenoj funkciji u crkvenoj arhitekturi iz vremena Svetog Save." *Y: Sveti Sava u srpskoj istoriji i tradiciji: Međunarodni naučni skup*. Beograd: SANU, 1998, 189–201.
- ŠUPUT, Marica. „Carigradski izvori arhitekture crkve Sv. Nikole u Kuršumliji." *Y: Stefan Nemanja – Sveti Simeon Mirotočivi. Istorija i predanje: međunarodni naučni skup, septembar 1996*. Beograd: SANU, 2000, 171–178.
- TODIĆ, Branislav, Milka Čanak-Medić. *Manastir Dečani*. Beograd: Muzej u Prištini, 2005, 221.
- VORONIN, N. N. *Zodchestvo Severo-Vostochnoj Rusi XII–XV vekov*. V. 1. Moskva: Izdatel'stvo Akademii nauk, 1961–1962.
- VORONIN, N. N., P. A. Rappoport. *Zodchestvo Smolenska XII–XIII vv*. Leningrad: Nauka, 1979.
- VULOVIĆ, Branislav. „Crkva svetog Nikole kod Kuršumlije." *Zbornik Arhitektonskog fakulteta* 3 (1957): 3–21.
- YOLSHIN, D. D. "Arhitekturnyj tip Desyatinnnoj cerkvi v Kieve: istoriografiya problemy." *Y: Arhitektura Vizantii i Drevnej Rusi IX–XII vv. Trudy Gosudarstvennogo Ermitazha. Materialy mezhdunarodnogo seminara 17–19 noyabrya 2009 g*. SPb., 2010, 349–360.
- YOLSHIN, D. D. "Meandr v kirpichnom dekore drevnerusskih hramov." *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva* 5 (2015): 304–312.
- ŽIVOJINOVIĆ, Mirjana. „Ktitorska delatnost svetoga Save." *Y: Sava Nemanjić – Sveti Sava: istorija i predanje. Međunarodni naučni skup: Decembar 1979*. Beograd: SANU, 1979, 15–24.

Svetlana V. Maltseva
Anna V. Zakharova

OLD RUSSIAN AND SERBIAN CHURCH ARCHITECTURE FROM XI TO XIII CENTURIES: ASPECTS OF THE TRANSFORMATION OF BYZANTINE PATTERNS

Summary

The paper traces the development of two mediaeval Slavic architectural traditions, Russian and Serbian. The authors analyze the process of adoption of Byzantine models and their subsequent interpretation in the churches from the 11th to the 13th century. The churches of Premongol Russia and of Rascia school are compared taking into account the specific cultural-historical context in each country. The objective is to define the main stages in development of the two traditions, its main characteristics, similarities and distinctive features.

Keywords: Old Russian architecture, Byzantine architecture, Serbian medieval architecture.

* Уредништво је примило рад 8. I 2020. и одобрило га за штампу 3. IV 2020.

МАРИНА Љ. МАТИЋ
Независни истраживач, Београд*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

Две престоне иконе из Цркве Светог Николе у Баошићима (Херцег Нови)

САЖЕТАК: Престоне иконе *Божородица са Христѿм* и *Христѿс Велики архије-реј на ѿресѿолу* из Цркве Светог Николе у Баошићима дело су познатог бјелопољског сликара Алексија Лазовића. Једине су преостале од иконостаса који је за ту цркву Алексије урадио 1806. године. Алексијеви радови у овој цркви до сада нису публиковани, ни анализирани. Како су иконе у доста добром стању, представљају интересантан прилог употпуњавању слике о делу Алексија Лазовића, који се уз свог оца, сликара Симеона Лазовића, може сматрати зачетником барока у православном црквеном сликарству бококоторског приморја.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Црква Светог Николе у Баошићима, иконопис, Алексије Лазовић, барок, XIX век, Бока которска.

Црква Светог Николе у Баошићима код Херцег Новог налази се на доста неприступачном месту, високо изнад обале и места Баошићи, на такозваној главици Моглици (Накићеновић 1913: 483). Сматра се да је подигнута средином XVI века, мада није убележена у првим млетачким катастрима (1690, 1702), јер њима нису обухваћена извесна села у околини Херцег Новог, међу којима и Баошићи (Црнић-Пеловић 1986: 157, 161). Тек у млетачком катастру из 1704. године, Црква Светог Николе регистрована је заједно са припадајућим земљиштем, које је износило два квадрата (Станојевић 1983: 61).

Црква Светог Николе је једноставна, једнобродна грађевина од камена, са полукружном апсидом на истоку, прозорским отворима само са јужне стране и са два портала, са јужне и западне стране. На западном pročелу има шестоделну камену розету и звоник на преслици, са три звона (сл. 1). Године 1802. црква је обновљена, те такав облик задржава до данас (Накићеновић 1913: 483).¹ У оквиру тог подухвата обнове, поручен је и нови иконостас за цркву 1806. године, који је израдио познати бјелопољски сликар

* maticmarina@yahoo.com

¹ Сматра се да је првобитна црква била веома мала. Проширена је и обновљена први пут 1781. године, како је убележено на звонику (Црногорчевић 1897: 688).



Сл. 1. Спољашњост Цркве Светог Николе у Баошићима

Алексије Лазовић (Црногорчевић 1896а: 48).² Овај иконостас је у наредним деценијама доста страдао због влаге, те га је 1879. године обновио и изнова осликао крфски сликар Николас Аспиоти (Цвјетковић 1881: 27). Поменути иконостас и данас се налази у цркви. Од старијег иконостаса Алексија Лазовића (1806) преостале су само две престоне иконе, икона *Богородице са Христом* и икона *Христѡ Великоѡ архијереја на ѡресѡлу* (сл. 2). Иконе су у прилично добром стању и заштићене су стаклом.

Икона *Богородица са Христом* налази се лево од царских двери (сл. 3). Богородица је представљена са круном на глави. У десној руци држи цветну грану, док јој на левој руци седи млади Христос (*ОСН*), који десном руком благосиља, а у левој држи глоб. Обоје имају веома богато орнаментисане одежде, са флоралним мотивима и репрезентативним украсима од злата. У горњем левом углу иконе налази се арханђел Михаил, док је десно арханђел Гаврило. Цвет у Богородичиној руци обмотан је траком на којој стоји запис: *Цвѣте неѡваѡемѡ, радѡиса єдина прозавшаа па(...)*око* б*а*говонное, радѡиса, рождшажа б*а*г*а*гоѡханіе єдинаго Ц*а*р*а* радѡиса;*³

Арханђел Михаил (ИМ:) лебди на облаку лево од Богородице. У десној руци држи трнов венац, а у левој исписан свитак: *Рад | ѡиса | д*в*ере | єдин | єюже | слово | прои*д*.*

Арханђел Гаврило (ИГ:) лебди на облаку десно од Богородице. У левој руци држи жезло, а у десној исписан свитак: *Предс | та Ц*р* | ѡца | ѡдес | н*б*ю | тебе | в*р*із | по | з*а*ль.*

Како видимо из предоченог, Богородица у руци држи грану са цветовима, што указује на тип представе назване Богородица Неувели цвет. Сматра се да се иконографска

² Алексије Лазовић је Цркви Светог Николе у Баошићима поклонио 1830. године и *Правила молебнаа стѣхъ сербскихъ просвѣтителен*, штампана у Москви 1765. године (Црногорчевић 1897: 685).

³ Приручник Дионисија из Фурне такође препоручује сличан натпис за Богородичину икону названу *Ружа*: „Радуј се Ружо неувела, једина процвала!” (Медић 2005: 553).

* ДВЕ ПРЕСТОНЕ ИКОНЕ ИЗ ЦРКВЕ СВЕТОГ НИКОЛЕ У БАОШИЋИМА (ХЕРЦЕГ НОВИ)



Сл. 2. Иконостас Цркве Светог Николе у Баошићима

схема овог типа развила из деизисне композиције на којој су арханђели Гаврило и Михаил окруживали Богородицу, Царицу небеску, са дететом у крилу (Стошић 2006: 153). На икони из Баошића управо имамо назначену поставку композиције.

Шире присуство теме Богородица Неувели цвет уочава се од XVIII века. Оно је од тада евидентно и у српским крајевима северно од Саве и Дунава, што указује на везе са солунским и корчанско-мосхопољско-охридским сликарским круговима (Стошић 2006: 153–154), где је овај тип био врло популаран након 1703. године (Stošić 2015a: 115–116).⁴ Овакве представе биле су веома заступљене и у руској уметности од краја XVII века, где ће доживети можда и најразноврснију и највећу продукцију, под називом *Божией Матери Неувядаемый цвет* (ТАРАСЕНКО 2003: 400–401). У Русију је овај тип Богородичиних икона стигао, по свој прилици, са Балкана. За његову сложену симболичку иконографију, поред предочених предлогака виђених у деизисним композицијама

⁴ Грчке иконе овог типа углавном имају представљену стојећу фигуру младог Христа, одвојеног од мајчиног крила, и постављену на четвртасти постамент лево од Богородице. Шире о овом мотиву и о симболичко-теолошким аспектима представе Богородица Неувели цвет вид.: Стошић 2015b: 121.



Сл. 3. Богородица са Христѡм, престопа икона на иконостасу Цркве Светог Николе у Баошићима

и представама Похвала Богородици, важну улогу имали су и западни алегориски мотиви. Они, спојени са темом Акатиста, довешће до бројних варијација ове иконографске схеме (ТАРАСЕНКО 2003: 405).

Најраспрострањенија иконографија представе Богородица Неувели цвет заснована је на типу Одигитрије, са додатком Богородичиних атрибута (ТАРАСЕНКО 2003: 406).⁵ Тема је инспирисана *Богородичиним акаѿисѿом*, посебно 3. и 7. икосом.⁶ Требало би свакако имати у виду да постоје симболичке варијације у зависности од врсте цвећа које Богородица држи у руци. Бели љиљан или неки други цвет беле боје није редак, будући да директно проистиче из иконографије Благовести. Цвет руже, са теолошком симболиком коју носи, среће се много касније, а нарочито је распрострањен од XVIII века (БОЛОВИЋ 2014: 58). Свакако, постоји још много интерпретација на тему врсте цвета, његове боје и симболике, али основна идеја почива на истицању Богородичиног мистичног остајања *Неѿакнуѿим цвеѿом* (СТОШИЋ 2015б: 120).

Икона *Христѡс Велики архијереј на ѿресѿолу* (ИЋС ХС) налази се десно од царских двери (сл. 4). Видимо Христа у богато украшеној архијерејској одежди са митром на глави, како седи на златном престолу. Десном руком благосиља, а у левој држи отворено Јеванђеље по Матеју (глава 25) са исписаним текстом: **Тогда речеть· Црѣ свѣщимѣ | ѡдесѣнѣу Бгѡу: | придите блго: | словенїи Оца | моегѡу насѣ | дѡдите оугѡто | | ванное ва | мѣ црѣви | е· ѡ сложенї | а мира: в | залкахѡа | во идаете | ми дѡстиа | возжа.** Испод текста додато је црвеним словима: **недѣла масопѣстниа | | асте Гдѣ: ѿг, а на врху иконе: ѡ Матѣа | глава, кѣ.** Христос на грудима носи панагију са текстом: **Иѣс | тѣи | ив.**

У горњем делу иконе, у оба угла, налази се по један *арханђел Гаврило* (ГГ) на облацима. Са леве стране, он у десној руци држи сферу са крстом на врху, док у другој има исписан свитак: **Црѣтѡ | твоѣ | и вначѣ | стѡ | твоѣ в | овѡа | коѡѣ.** Са десне стране иконе,

⁵ У неким католичким храмовима у Далмацији има занимљивих примера где је уместо Одигитрије употребљен тип Млекопитатељице која у руци држи трочлани цвет (DEMORI-STANIĆIĆ 2017: 149–151).

⁶ У 3. икосу наводи се: „Радуј се изданче неувеле младице”, а у 7. икосу: „Радуј се цвете непропадљивости” (МИРКОВИЋ 1918: 15–16, 23).

арханђел Гаврило у левој руци држи жезло а у десној исписан свитак: **СѢДА | и нос | лавѣ | нап | рѣст | лѣц | ртви | а:**

Представа Христа Великог архијереја, иако порекло води из раније традиције, добија велику популарност у бароку. Литерарни извори за формирање овог иконографског типа полазили су примарно из стихова Псалама (Пс. 110, 4; 47, 8).⁷

Две предочене престоне иконе у духу су уобичајених иконографских образаца које је Алексије Лазовић користио у многобројним примерима оваквих представа, сачуваних до данас. Ипак, примећујемо да су иконе Богородица са Христом које је осликавао иконографски разноврсније од представа Христа на престолу.

Икона *Богородице са Христѡм* из Баошића иконографски највише подсећа на истоимену икону из манастира Клисуре. Манастир Клисуре баштини такође две престоне иконе: *Богородице са Христѡм* и *Христѡа на ѡресѡлу* (1816). Иако је у Клисури потписан Алексијев отац, Симеон Лазовић, велики удео у изради поменутих икона

имао је, по свој прилици, и сам Алексије.⁸ Њихови заједнички подухвати одавно су у науци препознати, посебно у годинама пред Симеонову смрт (1817) (Стојановић 1903: 358–359, бр. 3974), када је стари мајстор био више уговарач посла, као познатији и цењенији уметник, а млади Алексије главни сликар (Станић 1991: 12).⁹ Могуће је да је слично било и са престоним иконама из манастира Клисуре.¹⁰ Иако неки аутори сматрају да се на њима уочава само знатнији утицај Алексијевог стила на Симеонов рад (Станић 1973: 84–85, 94), већа је вероватноћа да су ове иконе великим делом Алексијев рад, а да



Сл. 4. Христѡс Велики архијереј на ѡресѡлу, престона икона на иконостасу Цркве Светог Николе у Баошићима

⁷ О томе и шире о разлозима за популарност и ангажованост ове представе у барокним уметничким програмима, вид.: Тимотијевић 1996: 334–339.

⁸ Шире разматрање о још неким спорним заједничким радовима Алексија и Симеона Лазовића вид.: Матић 2018: 69–72.

⁹ Такву праксу Лазовићи су већ остваривали у манастиру Дечани, где су потписана обојица сликара, али је стилском анализом утврђено да је иконостас из параклиса Светог Димитрија (1814) рад Алексија Лазовића (Станић 1992: 258).

¹⁰ Оне су погрешно раније датиране у годину 1801. (Станић 1991: 12), мада јасно пише на Христовој икони да су изведене 1816, годину дана пре Симеонове смрти (Тодић 2013: 129–130; Матић 2015: 230–231).

је Симеон, тада већ у дубокој старости, био, као уговарач посла, само формални потписник дела.¹¹

Дакле, икона *Богородица са Христом* из манастира Клисуре најближе прати иконографска решења Алексијејево истоимене иконе из Цркве Светог Николе у Баошићима. Богородица је у истом ставу и положају, окружена двојицом арханђела. Једине разлике су запажене у незнатним детаљима. У Клисурси Богородица држи жезло а арханђели немају свитак, док у Баошићима Богородица има у руци цвет са исписаном траком,¹² а арханђели носе развијени и исписани свитак. Сличан положај Богородице, али са другим актерима у позадини и без жезла или цвета у руци, можемо уочити и на Алексијејевим схемама за икону *Богородица са Христом* из Цркве Свете Тројице у Бистрици (Нова Варош) (Милосављевић 1990: сл. 30–32) и на икони *Богородица са Христом* из истоимене цркве (Милосављевић 2000: 114).

На основу увида у већи број Алексијејевих икона Богородица са Христом, примећујемо да, и поред несумњиве парадигматске схематизације, ове представе имају, макар у детаљима или споредним актерима, извесна иконографска разигравања. Стога се не може рећи да постоје две истоветне верзије ове представе.

Икона *Христос Велики архијереј на њресџолу* из Баошића много је мање инвентивна. Схематизација је овде чвршћа, а иконографска разноликост сведена на минимум. Пратећи иконографска решења Алексијејевих престоних икона Христа на престолу, од оних у параклисима Светог Димитрија (1814) и Светог Николе (1818) у Дечанима (Станић 1992: 245, 253) до бројних примера током његовог деловања у ужичком крају између 1817. и 1820. године (Медаковић 1976: 279) [Цркви Светог Георгија у Годовику (Милосављевић 2000: 47, сл. 18), Цркви Светог Илије у Мачкату (Милосављевић 1990: сл. 26) или у Цркви Свете Тројице у Бистрици (Милосављевић 1990: сл. 37)], уочава се да готово нема битних разлика. Христос је увек у идентичној пози, седи на богато украшеном престолу, обучен у архијерејску одежду са митром на глави. Десном руком благосиља, док у левој руци држи отворено јеванђеље.

Алексије Лазовић, иако школованији сликар од свога оца Симеона, чини се да није био и талентованији. Ако су код Симеона још постојала зографска колебања у раној фази његовог стваралаштва, Алексијево сликарство недвосмислено одише, и стилски и иконографски, барокним моделом. Алексије има доста светао колорит, али често мање суптилан од Симеоновог (Вуловић 1986: 241). Цртеж му је прецизан, мада не прати увек природне облике, већ често иде до декоративне арабеске (Вуловић 1986: 241). Представљени ликови одишу достојанственошћу, озбиљношћу и продоховљеношћу (Вуловић 1986: 241), али и извесном стерилношћу, проузрокованом праћењем шаблона и научених форми, које често није тежио да превлада (Матић 2015: 232).¹³

¹¹ Иконе су касније са недовољно пажње рестаурисане, те се изгубило нешто од оригиналних стилских карактеристика Лазовића. Препознају се бела сенчења инкарната и неуједначено моделовање, несвојствено Лазовићима. Боје на иконама, иако ближе Алексијејевим афинитетима, такође су рестаурацијом одступиле од уобичајене тонске скале његових дела.

¹² Цвет са оваквом траком јавља се и на Алексијејевјој престолној икони *Богородица са Христом* из параклиса Светог Николе у Дечанима (1818) (Станић 1992: 253, сл. 28).

¹³ Морамо напоменути да неки аутори управо тврде обрнуто, те наводе да Алексије није дословно зависио од образаца, већ је остао одан тежњи да им не робује, сликајући надахнуто и несхематизовано (Станић 1992: 260–261).

Упркос томе, Алексијев значај у преношењу барокних традиција у православно црквено сликарство бококоторског приморја и шире остаје несумњив. Од заједничког рада са оцем Симеоном, а касније и самосталним, у манастиру Савина (1795–1797; 1831) (Петковић 1930: 4; Ђурић 1973: 8, 20; 1977: 20; Медаковић 1978: 59–60; Матић 2015: 222–227, 231–232; 2017: 171–183), преко Цркве Светог Сергија и Вакха у Подима (1803–1804) (Тодић 2013: 29), Цркве Светог Николе у Баошићима (1806) (Тодић 2013: 29–31) и цркава Ризе Богородичине и Рођења Богородичиног у Бијелој (30-их и почетком 40-их година XIX века) (Црногорчевић 1896а: 48; 1896б: 560–563),¹⁴ па до шибенске Успенске цркве (1826–1827) (ВЕРИЋ 1950: 185–186) и манастира Режевићи (1833), барокна уметност, већ убрзано превазилажена наступајућим класицизмом у крајевима северно од Саве и Дунава, овде у Приморју доживљава процват управо радовима Алексија Лазовића с почетка XIX века.



Сл. 5. Деизис, икона из Цркве Рођења Богородичиног у Бијелој (детал) (фото: А. Рафајловић)

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- BERIĆ, Dušan. „Tragom jednog domaćeg ikonopisca.” *Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku* (“On the trail of one domestic iconographer.” *Journal of Dalmatian Archeology and History*) LII (1950): 182–187.
- Боловић, Ана. „Икона Богородица ‘Ружа која не вене’ из Цркве Свете Тројице у Горњем Милановцу.” *Зборник радова Музеја рудничко-џаковског краја Горњи Милановац* (BOLOVIĆ, Ana. “The Icon of the Holy Virgin ‘The Unwithering Rose’ from the Church of the Holy Trinity in Gornji Milanovac.” *Journal of Museum of the Rudnik and Takovo region Gornji Milanovac*) 7 (2014): 51–68.
- Вуловић, Бранко. *Уметност обновљене Србије 1791–1848*. Београд: Просвета (VULOVIĆ, Branko. *The Art of Renewed Serbia 1791–1848*. Belgrade: Prosveta), 1986.
- DEMORI STANIČIĆ, Zoraida. *Javni kultovi ikona u Dalmaciji* (*The Public Cults of Icons in Dalmatia*). Split–Zagreb: Književni krug – Hrvatski restauratorski zavod, 2017.
- Ђурић, Војислав Ј. „Манастир Савина.” *Бока* (DJURIĆ, Vojislav J. “Savina Monastery.” *Boka*) 5 (1973): 7–21.

¹⁴ У овим црквама данас нема Алексијевих радова. У Цркви Рођења Богородичиног у Бијелој постоји само једна веома оштећена икона (разломљена у три сегмента и похрањена у олтару) на којој се може препознати рука Алексија Лазовића. Икону је, по свој прилици, Алексије пресликао, јер се у врху још може јасно уочити представа Бога Оца, рад сликара из породице Димитријевић-Рафаиловић. Врло је могуће да је у питању и сам даскал Димитрије, чија се дела и данас налазе и у Цркви Ризе Богородичине у Бијелој, где је, сматра се, касније такође радио и Алексије Лазовић (Живковић 2012: 164–165). На оштећеној икони из Цркве Рођења Богородичиног из Бијеле представљен је Деизис веома сличан оном који је Алексије урадио 1812. за Стару српску цркву у Мостару (Медаковић 1971: сл. 185), данас пребачену у Галерију икона при херцеговачкој Грачаници у Требињу. Икону из Бијеле је снимио и обрадио сликар Александар Рафајловић, те је његовом љубавношћу можемо предочити у овом раду први пут (сл. 5).

- Ђурић, Војислав Ј. *Савина*. Београд: Југославија (Ђурић, Vojislav J. *Savina*. Belgrade: Yugoslavia), 1977.
- Живковић, Милош. „Иконе бококторског сликара Димитрија у манастиру Дубочици код Пљеваља.” *Саопштења* (Živković, Miloš. “The Icons of Painter Dimitrije from Boka Kotorska in Monastery Dubočica near Pljevlja.” *Saopštenja*) XLIV (2012): 163–190.
- Матић, Марина. *Манастир Савина у XVIII веку*. (Докторска дисертација). Београд: Филозофски факултет [Матић, Marina. *Savina Monastery in the XVIII Century*. (Doctoral Dissertation). Belgrade: Faculty of Philosophy], 2015.
- Матић, Марина. „Сликарски радови Алексија Лазовића у манастиру Савина.” *Саопштења* (Матић, Marina. “Paintings of Aleksije Lazović in Savina Monastery.” *Saopštenja*) XLIX (2017): 171–183.
- Матић, Марина Љ. „Иконописне представе Недреманоџ ока – радови Симеона Лазовића.” *Зборник Народног музеја* (Историја уметности) [Матић, Marina Lj. “Presentations of the Anapeson in Icons – Works of Simeon Lazović.” *Journal of The National Museum* (Art History)] XXIII/2 (2018): 63–79.
- МЕДАКОВИЋ, ДЕЈАН. „Лазовићи и њихова сликарска заоставштина.” У: *Пућеви српског барока*. Београд: Нолит (МЕДАКОВИЋ, Dejan. “The Lazović Family and their artistic legacy.” Belgrade: Nolit), 1971, 285–288.
- МЕДАКОВИЋ, ДЕЈАН. „Сликарска породица Лазовића.” У: Влаховић, П. (ур.). *Симпозијум „Сеоски дани Срећена Вукосављевића III.”* Пријеполје: Заједница основног образовања (МЕДАКОВИЋ, Dejan. “Painting family of Lazovic.” In: VLAHOVIĆ, P. (ed.). *Symposium „Rural days of Sreten Vukosavljević III.”* Prijeopolje: Community of elementary education), 1976, 271–281.
- МЕДАКОВИЋ, ДЕЈАН. *Манастир Савина – Велика црква, ризница, рукописи*. Београд: Филозофски факултет (МЕДАКОВИЋ, Dejan. *The Savina Monastery – Big Church, Treasury, Manuscripts*. Belgrade: Faculty of Philosophy), 1978.
- МЕДИЋ, МИЛОРАД. *Сџари сликарски приручници III – Ерминија о сликарским вештинама Дионисија из Фурне*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе (Медић, Milorad. *Old Serbian manuals III – Erminia about painting skills Dionysius from Furna*. Belgrade: Republic Institute for Protection of Cultural Monuments of Serbia), 2005.
- МИЛОСАВЉЕВИЋ, ДРАГИША. *Заостављенина сликарске породице Лазовића*. Прибој: Раднички универзитет „Пиво Караматијевић” (МИЛОСАВЉЕВИЋ, Dragiša. *The Legacy of the Lazović painting family*. Priboj: Worker university „Pivo Karamatijević”), 1990.
- МИЛОСАВЉЕВИЋ, ДРАГИША. *Сликари Лазовићи и њихово доба*. Ужице – Прибој – Бијело Поље (МИЛОСАВЉЕВИЋ, Dragiša. *The Lazović Painters and their time*. Užice – Priboj – Bijelo Polje), 2000.
- МИРКОВИЋ, ЛАЗАР. *Акаџиист ђресвелој Боџородици*. Сремски Карловци: Српска манастирска штампарија (MIRKOVIĆ, Lazar. *Akathist to the Virgin Mary*. Sremski Karlovci: Serbian monastery printing house), 1918.
- НАКИЋЕНОВИЋ, САВА. *Бока – анџројџеоџрафска сџудија*. Београд: СКА (НАКИЋЕНОВИЋ, Sava. *Boka – Anthropogeographic Study*. Belgrade: SRA), 1913.
- ПЕТКОВИЋ, ЈЕРОТЕЈ. *Манастир Савина – Сџоменица манастира Савине – ђриџодом ђрославе девелџсџо-џодиџиџице Мале савинске цркве 1030–1930*. Херцег-Нови: Манастир Савина (Петковић, Jerotej. *The Savina Monastery – Memorial of Savina Monastery – on the occasion of the celebration of two hundred years of Small Savina Church 1030–1930*. Herceg-Novi: The Savina Monastery), 1930, 3–17.
- СТАНИЋ, РАДОМИР. „Сликарска делатност Симеона Лазовића у ужичком крају.” *Уџички зборник* (СТАНИЋ, Radomir. “Painting activity by Simeon Lazović in the Užice region.” *Užice Journal*) 2 (1973): 65–100.
- СТАНИЋ, РАДОМИР. „Сликарска дела Симеона Лазовића у чачанском и моравичком крају.” *Чачански џлас* (1. јануар) [СТАНИЋ, Radomir. “Paintings by Simeon Lazović in the Čačak and Moravica area.” *Čačak Newsletter* (January 1st)] (1991): 12.
- СТАНИЋ, РАДОМИР. „Сликарска заоставштина Симеона и Алексија Лазовића у Дечанима.” *Саопштења* (СТАНИЋ, Radomir. “The artistic legacy of Simeon Lazovic in Dečani.” *Saopštenja*) XXIV (1992): 229–261.
- СТАНОЈЕВИЋ, ГЛИГОР. *Каџастџри Херџеџ-Новоџ и Рисна из 1704. џодине*. Београд: САНУ (СТАНОЈЕВИЋ, Gligor. *The Cadastres of Herceg-Novi and Risan of 1704*. Belgrade: SASA), 1983.
- СТОЈАНОВИЋ, ЉУБОМИР. *Сџари срџски заџиси и наџиџиси II*. Београд: СКА (СТОЈАНОВИЋ, Ljubomir. *The old Serbian Records and Inscriptions II*. Belgrade: SRA), 1903.
- СТОШИЋ, ЉИЉАНА. *Срџска умеџносџи 1690–1740*. Београд: САНУ – Балканолоџки институт (Стошић, Ljiljana. *Serbian Art 1690–1740*. Belgrade: SASA – Institute for Balkan Studies), 2006.
- STOŠIĆ, LJILJANA. “Adriatic, Ionian and Aegean Routes of Influence on the Icon-Painting School of the Bay of Kotor (17th–19th Centuries).” In: BRAJOVIĆ, S. (ed.). *Beyond the Adriatic Sea: A Plurality of Identities and Floating Borders in Visual Culturei*. Novi Sad: Mediteran, 2015a: 107–125.

- Стошић, Љиљана. „Одјек солунске теме *Божородица Ружа која не вене* у Музеју Будимске епархије.” *Сентјандрејски зборник* (Stošić, Ljiljana. “Echo of the Thessaloniki theme *Mother of God, A Rose that does not wither* in the Museum of the Eparchy of Budapest.” *Sentandrea Journal*) 4 (20156): 119–127.
- ТАРАСЕНКО, Людмила П. „Иконе Богоматери ‘Неувядаемый цвет’ в России.” *Филевские чтения* (Сборник Выпуск) [TARASENKO, Lyudmila P. “The Icon of the Virgin Mary ‘Unwithering Flower’ in Russia.” *Filevskie chteniya* (Sbornik vypusk)] X (2003): 400–413.
- ТИМОТИЈЕВИЋ, Мирослав. *Српско барокно сликарство*. Нови Сад: Матица српска (TIMOTIJEVIĆ, Miroslav. *Serbian Baroque Painting*. Novi Sad: Matica Srpska), 1996.
- ТОДИЋ, Бранислав. *Српски сликари од XIV до XVIII века II*. Нови Сад: Платонеум (TODIĆ, Branislav. *Serbian Painters from the 14th to the 18th Centuries II*. Novi Sad: Platoneum), 2013.
- ЦВЈЕТКОВИЋ, Никола. „Билешке и подаци за историју епархије.” *Шемањизам љавославне епархије Бокотворске, Дубровачке и Сичанске за годину 1881* (CVJETKOVIĆ, Nikola. “Notes and Data for the history of the Diocese.” *SODBDS for 1881*) (1881): 27–34.
- ЦРНИЋ-РЕЈОВИЋ, Марија. „Неки подаци о сакралним споменицима културе у херцеговској општини од краја XVII вијека до данас.” *Бок* (CRNIĆ-REJOVIĆ, Marija. “Some data about the sacral cultural monuments in the Community of Herceg-Novi from the end of the 18th century to the present day.” *Boka*) 18 (1986): 153–170.
- ЦРНОГОРЧЕВИЋ, Младен. „Билешке о српским живописцима.” *Шемањизам љавославне епархије Бокотворске, Дубровачке и Сичанске за годину 1896* (CRNOGORČEVIĆ, Mladen. “Notes about Serbian Painters.” *SODBDS for 1896*) (1896a): 48.
- ЦРНОГОРЧЕВИЋ, Младен. „Цркве у Бијелој.” *Просвјета: Лист за цркву, школу и поуку* (CRNOGORČEVIĆ, Mladen. “Churches in Bijela.” *Prosvjeta: Newspaper for church, school and lesson*) VII (1896): 560–563.
- ЦРНОГОРЧЕВИЋ, Младен. „Црква свети Никола у Баошићима.” *Просвјета: Лист за цркву, школу и поуку* (CRNOGORČEVIĆ, Mladen. “The Church of St. Nicholas in Baošići.” *Prosvjeta: Newspaper for church, school and lesson*) VIII (1897): 685–690.

Marina Lj. Matić

TWO ALTAR ICONS FROM THE CHURCH OF ST. NICHOLAS IN BAOŠIĆI (HERCEG NOVI)

Summary

Altar icons *Virgin with Christ* and *Christ on the Throne* from the Church of St. Nicholas in Baošići were painted by Aleksije Lazović, a famous painter from Bijelo Polje. They are the only remains of the iconostasis he painted for the church in 1806. Although presented facts are already known from the literature, Aleksije’s works in this church have never been published or analyzed. Since the icons are in a very good condition, they provide an important link in completing the picture about the work of Aleksije Lazović in the Coastal Area. His works also include several icons in Savina Monastery (1795-1797; 1831); iconostases in the Church of St. Sergius and Bacchus in Podi (1804), Cincture of the Theotokos and Nativity of the Virgin churches in Bijela (the third and fourth decade of the XIX century), Reževići Monastery (1833), and others. Although they do not differ considerably from his works on the same topic in numerous other churches, their undisputed importance should be observed within the frame of the baroque artistic model, which Aleksije Lazović, together with his father Simeon, transferred to Orthodox church painting of the Coastal Area. Baroque art, already rapidly surpassed by the appearing classicism north of the Sava and the Danube rivers, had its bloom in the Coastal Area with the works of Aleksije Lazović in the first decades of the XIX century.

Keywords: The Church of St. Nicholas in Baošići, icon painting, Aleksije Lazović, baroque, XIX century, Boka Kotorska.

* Уредништво је примило рад 10. I 2020. и одобрило га за штампу 3. IV 2020.

ВЛАДИМИР М. СИМИЋ

Филозофски факултет, Универзитет у Београду*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

Рецепција мандилиона у доба просветитељства: икона Арсенија Теодоровића из српске цркве у Будиму**

САЖЕТАК: У склопу послова на осликовању иконостаса српске цркве посвећене Светој Тројици у Будиму, Арсеније Теодоровић је 1822. израдио икону са Христовим нерукотвореним образом – мандилионом. У складу са замишљеним програмом икона је добила место у врху иконостаса, испод Великог крста са Распећем. Иако је ова тема била позната у српском иконопису већ од средњег века, у Теодоровићевом опусу се појављивала веома ретко. Теолошки разлози који су били одлучујући приликом уобличавања Христовог лика у ранијим временима нису били преовлађујући и у потоњим. У раду се Христов „портрет” разматра у контексту религиозно-естетских схватања око 1800. и указује се на везе са новом науком просветитељства заинтересованом за однос људских емоција и њиховог фацијалног представљања. Нова схватања су се понајвише огледала у популарној физиогномици Јохана Каспара Лаватера, као и „сликарству душе” које је теоријски уобличио и кроз приручник тумачио славни сликар Шарл Лебрен. Оба ова дела су извршила велики утицај на савремене књижевнике и уметнике, па их је тако следио и водећи српски сликар тог доба Арсеније Теодоровић.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Арсеније Теодоровић, мандилион, Будим, икона Исуса Христа, религиозно сликарство, Јохан Каспар Лаватер, Шарл Лебрен.

Након што је у периоду од 1818. до 1820. године завршио највећи део сликарских послова у Цркви Свете Тројице у Будиму, окончавајући обимне радове у своду, на иконостасу, певницама и троновима (сл. 1), Арсеније Теодоровић, водећи српски сликар из доба просветитељства, отишао је из града (Симић 2017а: 81). Преостале мање послове је после тога свршавао постепено, а један од њих се односио и на икону Христовог нерукотвореног образа („образац свјатија Христова”), односно мандилиона, који је насликао

* vmsimic@f.bg.ac.rs

** Рад је настао у оквиру пројекта Матице српске под називом *Српска уметност у доба просветитељства* подржаног од стране Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.



Сл. 1. Арсеније Теодоровић, Иконостас српске цркве у Будиму, 1820.



Сл. 2. Арсеније Теодоровић, Нерукотворени образ Христов, уље на дасци, 1822.

у Новом Саду, а коју је потом 15. априла 1822. нека непозната особа за три форинте пренела у Будим (сл. 2).¹ Икона је смештена на самом врху иконостаса, у подножју Великог крста са Распећем Христовим, који се налазио на симболички представљеном брду Голготи на којем стоје Богородица и Свети Јован јеванђелиста. То место је традиционално било резервисано за приказ Адамове лобање као симбола људске пропасти, али и искупљења човечанства од првородног греха кроз Христову добровољну жртву. У средњовековним храмовима, почевши од XII века, мандилион је приказиван најчешће на прочељу источног поткуполног лука, на симболичној размеђи небеске и земаљске сфере, чиме је наглашавана Христова двострука природа – божанска и људска (ГРАБАРЬ 1930: 24; наведено према: Пејић 2003: 75). У српским барокним храмовима, какав је био онај у Будиму, који нису имали куполу и у којима је теолошко-догматски и декоративни акценат био на иконостасу, ова представа се појављивала у контексту симболичне вертикале повезујући догму о инкарнацији са страдањем и искупљењем. Та наглашена позиција у зони представа Страдања и Распећа симболички их је сублимирала у контексту Христове искупитељске жртве (RAPADAKI-OEKLAND 1989: 295–296; ДАВИДОВ 1990: 343). У средишту барокне христологије у којој се наглашавало његово страдање из љубави према човечанству налазио се лик милосрдног искупитеља. То је истакнуто великим Распећем на врху иконостаса, а на будимском иконостасу додатно наглашено циклусом страдања који у себи сажима традиционална евхаристичка схватања и морализаторску интерпретацију посттридентске ангажоване уметности (ТИМОТИЈЕВИЋ 1989: 81; 1996а: 323).

¹ На основу Теодоровићеве признанице види се да је ова последња исплата „за изображеније и позлађење цркве Будимске” извршена у Великом Вараду 20. септембра 1822. где се сликар тада налазио. Признаницу је потписао као „живописац и Краљевског Н.Садског избраног обшества сочлен”. АСПЕБ, Будим, 1821–1838, кутија VII.

И католички свет је био обузет проблемом нерукотворених слика, нарочито од времена реформације када је овај проблем избио у први план. Из тог разлога је на двадесет петој седници Тридентског концила 1563. донесен канон о поштовању реликвија светитеља и светих представа (SCHROEDER 1978: 215–217). Иако су се учесници позивали на одлуке Никејског сабора, тиме се отворио простор за католичке теологе да изнова покушају да размотре ову тему. Њоме се међу првима позабавио болоњски кардинал Габријеле Палеоти (Gabriele Paleotti), који је у свом трактату *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* из 1582. Авгаров убрус дефинисао као „одраз” (*impresso*), а Вероникин убрус као „израз” (*espresso*) (Пелић 2003: 78–79; НЕСНТ 2012: 35–37; БОРОЗАН 2015: 152–154). Ставови католичких теолога су временом постали саставни део образовних програма на богословским школама и сликарским академијама. Притом, те полемике су одјекнуле и у православном свету, па је у поствизантијском периоду мандилион приказиван на различите начине: привезан између два дрвета, или како га између себе носе два анђела. На најстаријим представама Христов лик је приказан на затегнутом и равном убрусу понекад украшеном орнаментима, а од друге половине XIII века убрус је добио изглед меке и наборане тканине. У српској средњовековној држави распрострањенији је овај други тип, али оба трају све до XVII века. Мандилион који носе анђели приказује се на иконама и у зидном сликарству од Русије и Украјине па све до најдаљих области јужног Балкана (Пелић 2003: 75–76, 81; BELTING 2014: 246–253). Верски сукоби у Украјини између римокатолика и православних у чијем средишту су се налазиле теолошке расправе о Христовој природи, инкарнацији и евхаристији, поново су изнеле на светло дана проблем светих слика и унутар њих Христовог лика као прототипа. У Русији се од средине XVII века појављују иконе у чијем центру се налазио мандилион, а око њега све епизоде, од легенде о цару Авгару до преноса убруса у Цариград. На украјинским иконостасима обавезно се појављује слика Нерукотвореног образа Христовог (најчешће изнад царских двери), док је код северноруских иконостаса у горњим зонама. Он се са позиције изнад лука који дели олтар од наоса преместио изнад царских двери, односно у највишу зону иконостаса (ТАРАНУШЕНКО 1975: 129, 131; Пелић 2003: 82–90). И Московски сабор 1666–67. потврђује исто место мандилиона, одакле се та пракса проширила даље по православним црквама. Како Стефан Таранушенко тврди, на украјинским иконостасима се све до краја XVIII века, а понегде и у XIX веку, сачувао традиционални положај Нерукотвореног образа изнад царских двери (ТАРАНУШЕНКО 1975: 134–135).

Нерукотворени образ се појављује на иконостасу Преображењске цркве у Сентандреји који су 1745–46. осликали украјински мајстори, а налази се у средини празничне зоне (МЕДАКОВИЋ, ДАВИДОВ 1982: 126–127; ТИМОТИЈЕВИЋ 1996: 77; ВУКОСАВЉЕВ 2013: 87–92). Никола Нешковић је према украјинској традицији ову представу насликао на надверју царских двери иконостаса Цркве Светог Георгија у Темишвару 1764. (ТИМОТИЈЕВИЋ 1996б: 109–110). Крајем XVIII века већ је увелико била прихваћена руска традиција по којој је ова композиција на високом типу иконостаса заузимала место у централној вертикалној осовини иконостаса, било на надверју, у празничном реду или испод Великог крста у врху иконостаса (Пелић 1994: 157–158; 2003: 85; ТИМОТИЈЕВИЋ 1996а: 110). У време када је Арсеније Теодоровић радио на поменутој икони, кључно питање није било да ли је реч о Авгаровом убрусу – мандилиону, по источној традицији, или о Вероникином

убрису, како се на Западу веровало (BELTING 2014: 254–259; БОРОЗАН 2016: 174–175). Око 1800. на овој представи се решавао проблем тачног представљања Христовог лика, у чему је предњачила нова популарна наука доба просветитељства – физиогномика.

ЛАВАТЕР, ЛЕБРЕН И СЛИКАРСТВО ДУШЕ

У другој половини XVIII века културна еманципација се ширила међу свим друштвеним слојевима, а један од најчешћих канала кроз који се манифестовала била је наука. Просвећени научници и учењаци преиспитивали су стара знања стварајући простор за нове дисциплине и нова поља истраживања. Једно од великих поново откривених поља промишљања човека, његове прошлости и улоге у свету била је физиогномика. То је била стара наука, позната још од антике, а подстицана емпиризмом и раним позитивизмом XVIII века поново је актуелизована (BENEDICT 1995: 313; PORTER 2005). За њену афирмацију и нову славу био је заслужан Јохан Каспар Лаватер (Johann Caspar Lavater), филозоф и теолог који је детаљно елаборирао нове ставове у делу *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, објављеном између 1775. и 1778. (WEIGELT 1991: 95–106, 113–117; SALTZWEDEL 1993). У сржи физиогномике стајала је идеја о повезаности облика главе и црта лица са личношћу и психолошким склопом индивидуе, при чему се тврдило да црте лица откривају душу појединца и њему инхерентне моралне и духовне истине (WEINE 2005: 37–41; LYON 2007: 261). Посматрајући свој сопствени лик, дошао је до закључка да физички облик и божанска суштина морају бити на неки начин повезани, а додатне доказе за то пронашао је у Светом писму (1. Мој. 1:27), где се каже да је Бог створио човека по свом облицију (STEMMLER 1993: 153). У истраживањима у вези са Христовим ликом позива се на старије ауторе, пре свега на Јохана Рајскеа (Johann Reiske), који је делу *Exercitationes Historicae de Imaginibus Jesu Christi* (1685) испитао бројне изворе – новац, статуе и слике (рукотворене и нерукотворене) – не би ли стигао до сазнања о правом Христовом лику. Такође, користио је и дело Јохана Фехта (Johann Fecht) *Noctes Christianae auctore* (1706) из којег доноси више цитата (LAVATER 1778: 436; Симић 2017б: 105–107).

Лаватерово дело се кроз различита издања брзо раширило Европом, а његове идеје су постале популарне и интересантне широком кругу јавности, између осталих и теоретичарима уметности и самим уметницима. То се најбоље видело на примеру тада веома популарне књиге Шарла Лебрена (Charles Le Brun, 1619–1690) *Les expressions des passions de l'âme*, намењене уметницима за приказивање афеката и сличних душевних стања, коју су понајвише користили сликари. До почетка XIX века изашло је више издања на немачком језику под насловом *Handwörterbuch der Seelenmahlerei: zum gemeinnützigen Gebrauch, besonders für Zeichner, Mahler und Liebhaber charakteristischer und allegorischer Darstellungen*, попут лајпцишког 1802. или бечког 1804. (PERCIVAL 1999: 41–60; ТИМОТИЉЕВИЋ 2000–2001: 84–89; THIMANN 2014: 74–75). Лебренов приручник је објашњавао не само како осећања утичу на структуру тела и на видљив начин покрећу лице, мишиће и удове, већ и како се на лицу оцртавају скривене мисли и универзалне идеје и истине (LE BRUN 1802: 5–6). Књига је опремљена са педесет и две Лебренове бакрорезне илустрације са приказима глава и лица која су изражавала различите емоције и страсти (сл. 3).

* РЕЦЕПЦИЈА МАНДИЛИОНА У ДОБА ПРОСВЕТИТЕЉСТВА: ИКОНА АРСЕНИЈА ТЕОДОРОВИЋА...



Сл. 3. Представа тихог задовољства, илустрација у књизи *Handwörterbuch der Seelenmahlerei*, бакрорез, 1802.

Иако су оне представљале само основне идеје „сликарства душе”, биле се често коришћене у почетној настави сликарства. Ове Лебренове илустрације се јављају и у једном од најпознатијих уџбеника за сликаре који је објавио Жерар де Ларес у Нирнбергу 1728, а који је поново објављен 1784. године. И Бифон их је унео у своју књигу о историји природе као илустрацију страсти, иако их је извео неки други слабији цртач. Израз „Seelenmahlerei”, који до тада није био познат, исковао је и дефинисао Мозес Менделсон посветивши му једно поглавље свог трактата о општим принципима лепих уметности и наука. Улога „сликара душе” (Seelenmaler) била је да код посматрача побуди емоције приказујући их кроз видљиве представе, а да би то умео да уради, морао је да их добро познаје (LE BRUN 1802: III–VII).

Сликари који приказују дух и душу индивидуе чине то уз помоћ потеза кичице, сенке и боје, објашњавао је Лебрен. Сваки такав добар портрет откривао је карактер и људску душу, а у њему се огледало биће у којем се мешају разум, склоности и страсти. Назив „сликара душе” није могао да понесе слаб портретиста, већ само онај кога су красили високо мајсторство и истанчан израз. Сам израз „душа” (Seele) користи се, пре свега, за оно што садржи живахан израз снажних осећања, и што означава продуховљено око и израз лица. Ликовни уметници често употребљавају ову реч описујући „израз” у неком ремек-делу придевом „душеван” („seelenvoll”), да би тиме означили оно што уметничком делу даје живот, што му узноси тон и снагу. Али није довољно само бити добар портретиста у техничком смислу, наставља. Прави „сликар душе” није у стању да изради истинити портрет особе која му позира ако не укључи своју машту, не освести своја осећања и не пробуди код себе поштовање, саосећање и љубав. Дела таквог квалитета захтевају од сликара већи гениј и више талента, него што је обичном портретисти потребно (LE BRUN 1802: 4–5).

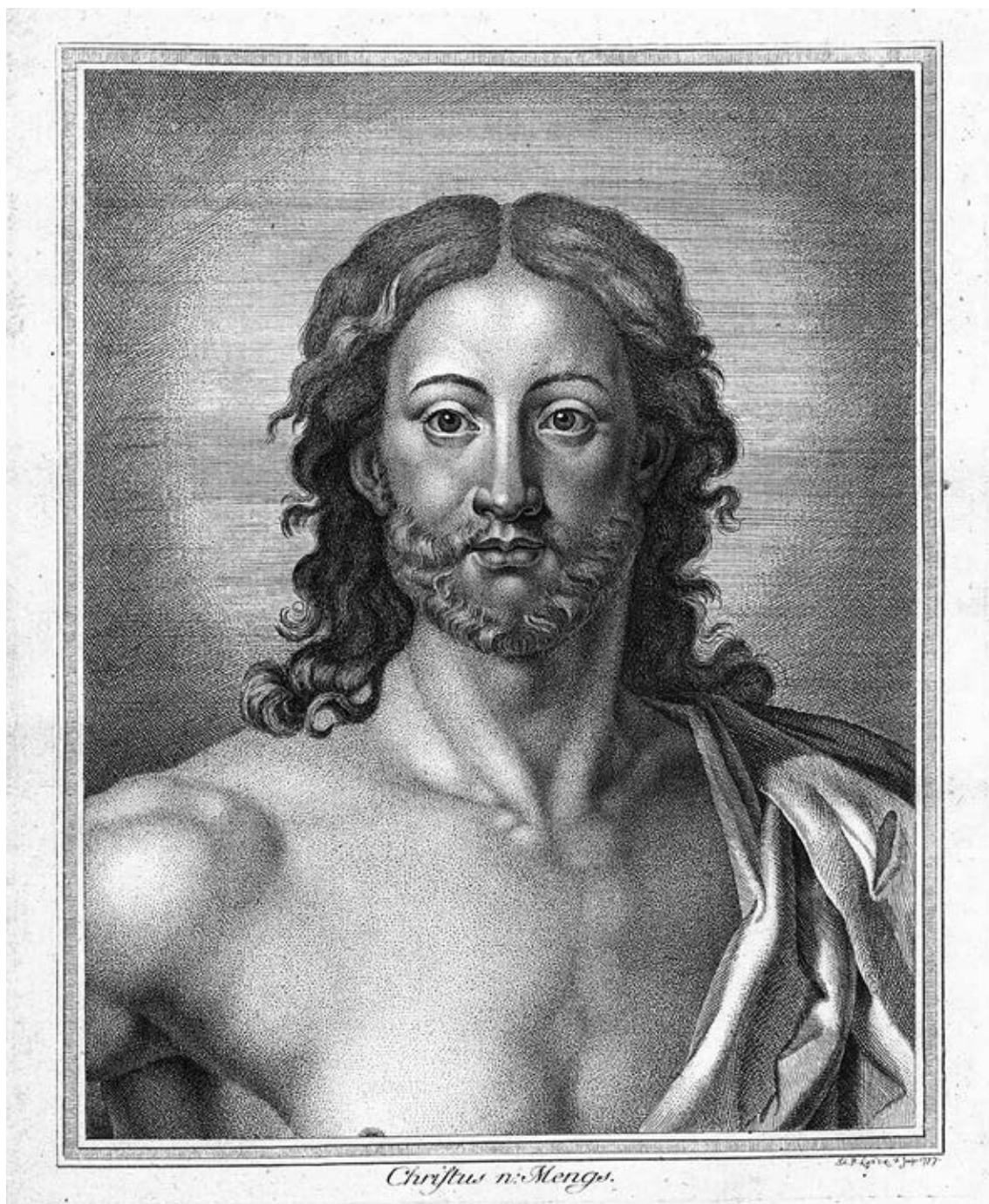
„Seelenmahler” се бави или портретима живих људи, или људима заокупљеним неком радњом чије карактере оцртава, или истражује скривене мисли, идеје и истине исказане видљивим знацима, појашњава Лебрен у својој књизи. Особу коју портретише сликар треба да представи са свим телесним и духовним појединостима, тако да у спољним деловима и потезима, у држању и покретима тела, учини видљивим целокупно мишљење и смисао човека и спозна његове склоности и осећања. Кроз слику он треба да сагледа душу архетипа као да се налази пред њим. Стога мора, изузев вештине, да сажме и интерпретира мерљиве односе човекове спољашности, односно да се упозна са физиогномиком – немим језиком знакова – чиме би душу изражену на лицу тачно разумео (LE BRUN 1802: 11–12). Сликари историјских композиција нема пред собом личности које слика, док насупрот њему портретиста унутрашњу мисао и карактер спознаје из црта лица живе особе. Стога сликар историјских композиција мора да користи обрнут поступак: из карактера замишљеног лика мора да извлачи и одреди црте лице. У том поступку користи сопствену машту у којој гради менталне слике које потом преноси на цртеж или платно. Међутим, колико је велика разлика између вештине портретисања по моделу и израда портрета на основу замишљеног карактера модела показују бројни примери. Сликари који гради лик тако што га замишља карактеришу велика моћ имажинације, познавање дубина човековог духовног бића, утицаја на уобличавање његове спољашности, инвентивност и добар укус, као и емпатија која утиче на буђење емоција (LE BRUN 1802: 12–13).

Када је душа смирена, тада су и тело и лице непокретни, и изражавају то унутрашње стање мира и спокојства. Али како моменат спознаје садржи представе и покрете, тако тело и лице постају жива слика унутрашњег стања душе. Свака спољна експресија тачно одговара интензитету емоција и унутарњих покрета. Свака експресија и гест могу се сагледати као изрази немог, знаковног језика људи без нашег знања, а понекад и против наше воље, откривајући унутрашње промене (LE BRUN 1802: 25). Због тога што је за људско одржање често потребно да туђе емоције разумемо у тренутку, Творац природе се побринуо и за то да између душе и тела успостави везу у којој би сваки унутарњи покрет следила одговарајућа промена на лицу, закључује Лебрен.

АРСЕНИЈЕ ТЕОДОРОВИЋ СЛИКА ХРИСТОВ ЛИК

Узимајући у обзир његову свестраност и интелектуалну радозналост, Арсенију Теодоровићу су морале бити познате обе књиге – и Лаватерова и Лебренова. Очигледно га је интересовало питање верног и истинитог Христовог лика, јер је још 1809. урадио један цртеж на ту тему. За карловачког митрополита Стефана Стратимировића, једног од својих најважнијих мецена, извео је цртеж са приказом Христовог лика у профилу који је назвао *Истинити приказ Исуса Христа Сјасишеља* (Павловић 1955: 143–145; Шелмић, Микић 1978, кат. бр. 61). Цртеж је највероватније израдио по неком од тада бројних и популарних графичких листова, а најпознатији и најверодостојнији је био чувени дрворез Ханса Бургмајера из 1512. који се у то време налазио у дворској библиотеци у Бечу (МЕДАКОВИЋ 1969: 174–177; Чурчић 1971: 325; Симић 2017б: 112–115). Највероватније се угледао на неки од листова заснованих на Бургмајеровој представи, попут оног објављеног у Бечу 1809. у брошури Јакоба Кајзерера (Jakob Kaiserer) *Wahre Abbildung des Angesichtes unsers Herrn Jesu Christi* (*Истинити слика лица Господа Исуса Христа*). Брошура је имала четири листа, а бакорезни Христов портрет у њој извео је Себастијан Лангер (Sebastian Langer), бакорезац и студент Ликовне академије у Бечу (THIMANN 2014: 240, посебно напомена 88). Иако је познавао старије догматске ставове о вези Христовог лика и природе, ипак се чини да је Теодоровићевом проблему приступио са становишта физиогномике, под утицајем Лаватерових теза и Лебреновог приручника. На исти начин је тај проблем решавао и десетак година касније, када је радио представу мандилиона за иконостас српске цркве у Будиму. Питање истинитог Христовог лика постало је израз његове жеље да пронађе одговарајућу естетску форму за најбољег припадника људске врсте (KIRCHNER 1997: 112; WOLF, TRASKA 1999: 120–137).

Основне тезе у вези с тим је већ поставио Лаватер у *Физиономским фрагментима* посветивши читаво поглавље разматрању о стварном изгледу Исуса Христа (сл. 4). Теодоровић је само требало да пружи сопствени одговор на питања и дилеме које је Лаватер јасно поставио, и да, у техничком смислу, испрати ликовне сугестије дате Лебреновим цртежима. Како јеванђелисти нису саопштили ништа о Христовом изгледу и цртама лица, било је немогуће начинити достојну и тачну његову слику, сматрао је Лаватер. Иако постоји много његових представа, ниједна од њих није достојна његовог узвишеног карактера, јер на већини изгледа или сувише људски или премало божански. Проблем је задирао у питање Христове природе која је ионако била комплексна, па се Лаватер



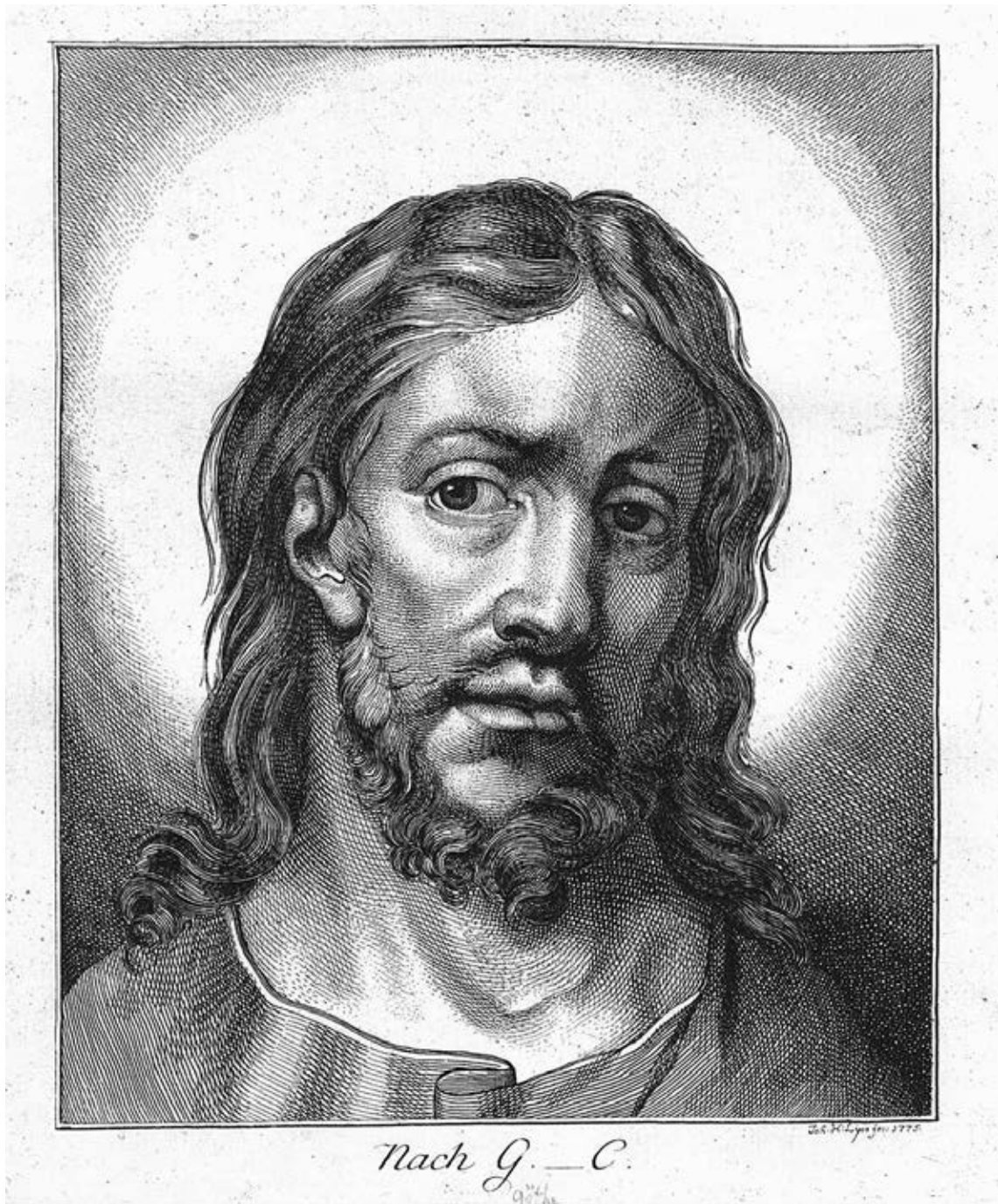
Сл. 4. Јохан Хајнрих Липс (по Менгсу), Исус Христос, илустрација у књизи *Physiognomische Fragmente*, бакрорез, 1777.

двоумио око тога која је наглашенија: људска или божанска, израиљска или месијанска. Чак и када би се лично Христос појавио пред уметником, настављао је, он опет не би био у стању да га представи на одговарајући начин, јер би га заслепио божански сјај, а љубав према Богу би му затворила очи и спутала руке. Лаватер је на основу тога закључио да су старије представе непоуздане, те да Христов лик треба конструисати на основу онога што се о њему зна из Светог писма, док уметник за то треба да пронађе одговарајуће форме: линије, сенке и цртеж (LAVATER 1778: 433–434; ERLE 2010: 219–220). Дакле, очекивало се да Христов портрет прикаже основну поруку јеванђеља.

Да су савременици у Христовом лику видели његову идеализовану личност која им је била позната кроз јеванђеља, показује и садржај једног апокрифног писма Публија Лентула, римског намесника у Јудеји, у којем у најбољем физиогномском маниру описује Месију (Симић 2017б: 116–117). Уметање ове екфразе и изједначавање вербалног са визуелним требало је да усмери читаоца ка одговарајућем виђењу Христовог лика. Лаватер је сматрао да Христос представља највишу тачку у развоју човечанства, те да његов лик мора одговарати таквом статусу. Стога је детаљан опис тог идеалног Христовог лика послао Николи Ходовјецком, графичару и илустратору, који је по њему требало да изведе визуелну представу. Ипак, и Ходовјецки се сусрео са недоумицама које су произлазиле из његовог односа према Богу. Наиме, као хришћанин је тежио идеализацији Христовог лика, док је као уметник и интелектуалац истовремено нагињао реалистичном посматрању природе (KIRSCHNER 1997: 106, 112–113).

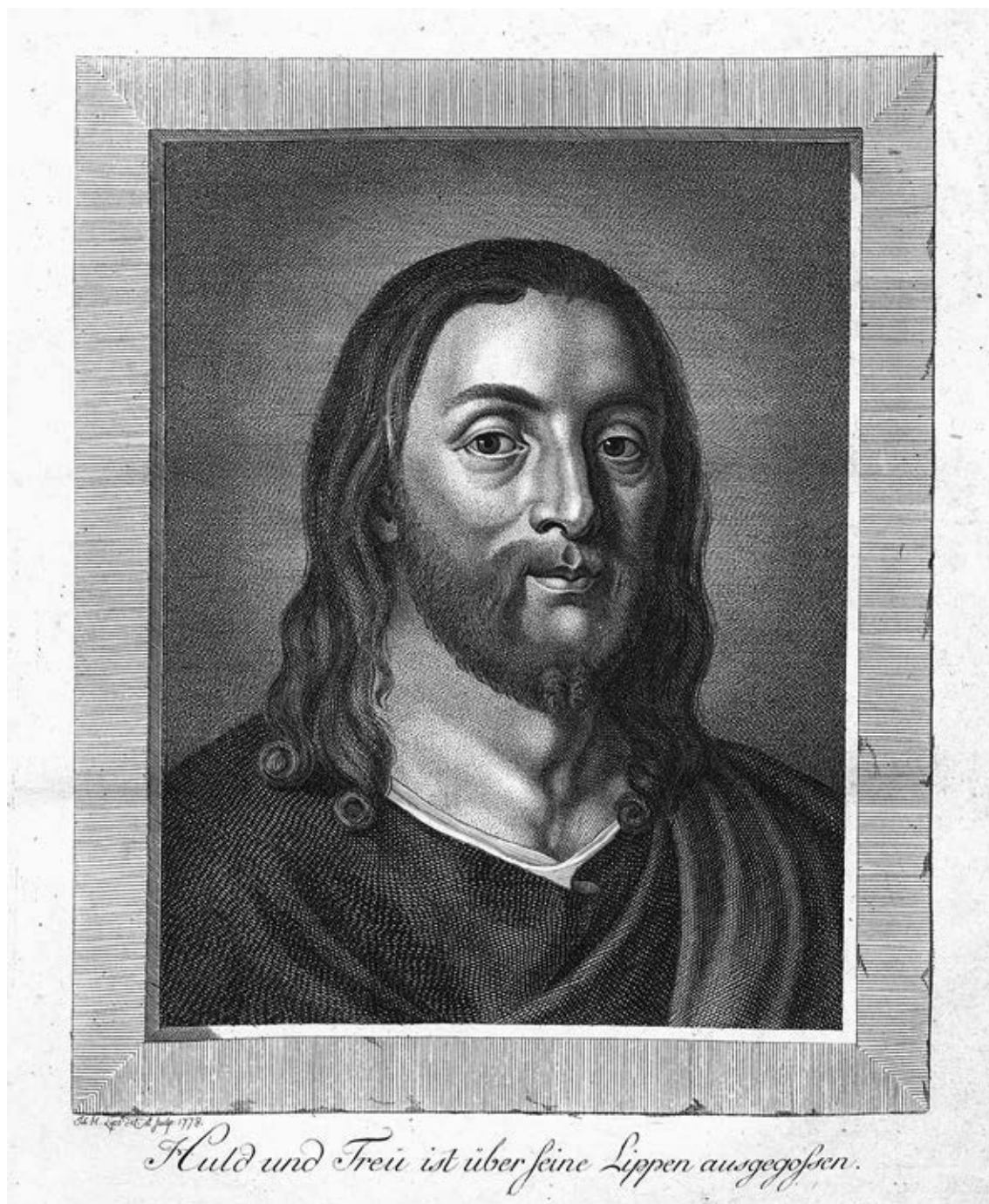
Лаватерови закључци су били поновљени и разрађени на визуелним примерима у Лебреновом приручнику за сликаре, одакле је Теодоровић могао да се информише о покретима сваког дела лица и њиховим значењима. Тамо је у вербално-визуелној форми јасно стајало да већа или мања симетрија три секције људског лица, од чела до обрва, од обрва до краја носа и затим до врха браде, омогућава да се изведу закључци о степену интелигенције индивидуе, при чему највиши део представља ознаку разума (сл. 5). Од свих делова тела осећања и промене у њима се најбоље одражавају на лицу, јер ниједан део тела није тако покретљив нити у тој мери пријемчив за душевне подстицаје. Чело, обрве, очи, нос, образи, усне и брада, који образују људско лице, чине десет слова, како је то објаснио Јохан Хердер кога Лебрен цитира, уз помоћ којих душа описује своја осећања, утиске, мисли и склоности. Хердер је тврдио да чело почива на оба лука обрва, попут неког усамљеног и узвишеног „мисаоног неба”. Душа и чело се додирују у тачки између обрва, одакле се на обе стране лучно пружа најплеменитије место – око. Између ова два цветна поља, како их назива Хердер, стоји нос испод којег су уста која почивају на бради (LE BRUN 1802: 27). Градећи Христов лик, Теодоровић је очигледно тежио ка приказу неколико кључних аспеката које је приказао кроз поједине елементе лица и њихову симетричност. То се пре свега односило на однос чела и доњег дела лица, на изглед, облик и боју очију, као и на њихов однос према обрвама. Такође, и на благи израз лица помешан са осећањем туге о чијем приказивању се Теодоровић могао информисати и код Лаватера и код Лебрена.

Све ово је Теодоровић имао на уму сликајући, тачније замишљајући, лик Исуса Христа који је поред основних елемената који су се традиционално јављали, попут браде и дуге косе, морао визуелно да одговори Лаватеровим и Лебреновим нормама (сл. 6).



Сл. 5. Јохан Хајнрих Липс, Исус Христос, илустрација у књизи *Physiognomische Fragmente*, бакрорез, 1775.

* РЕЦЕПЦИЈА МАНДИЛИОНА У ДОБА ПРОСВЕТИТЕЉСТВА: ИКОНА АРСЕНИЈА ТЕОДОРОВИЋА...



Сл. 6. Јохан Хајнрих Липс, „Милост и истина се изливају са његових усана“, илустрација у књизи *Physiognomische Fragmente*, бакрорез, 1778.

Тако га је приказао са високим, правилним челом које је на портрету истакао као најсветлије место на лицу. У поменутом Лебреновом приручнику стоји да је чело део лица који веома доприноси његовој лепоти, и оно не сме бити ни сувише округло ни сувише равно, нити превише уско нити прекратко, а са сваке стране би морало да буде уоквирено косом. Хердер је називао чело „таблом лица” на којој се оцртавају светлост и радост, жалост и страх, глупост и незнање. По Лаватеру, структура горњег дела лица открива више знакова о разуму индивидуе и карактеристикама темперамента, у односу на доњи део где се чело спушта. Старији су га називали храмом скромности. По његовом положају, смирености, покрету и боји коже спознају се пријатељски душевна струјања и склоности. Изразито светла боја коже на челу представља израз велике и племените душе, а померање коже је усаглашено са покретом обрва (LE BRUN 1802: 28–29).

Поред чела други елемент који највише долази до изражаја и одређује израз Христовог лица јесу очи. Оне су крупне, топле, сјајне, смирене и благе и заједно са обрвама дефинишу трајно значење Христовог лика. Савет како да их представи Теодоровић је могао да нађе код Лебрена и у писаној и у ликовној форми. У приручнику се каже да ниједан део лица није важнији од очију, јер оне припадају души више него било који други људски орган и имају улогу у исказивању емоција. Очи су прозори кроз које душа посматра свет. То се најбоље може видети код разроких особа које имају искривљен поглед и у њиховим очима се мање уочава присуство душе. У живости, ватрености или слабости очију спознаје се величина или спутаност духа, при чему боја доприноси овој изражајности. Тако се сматра да црне очи имају више живости и снаге, плаве више лепоте, али и лукавости и слабости, док се сивкасте сматрају најбољима. Избуљене очи не виде тако добро као оне дубоко усађене у очну шупљину, јер иако се чини да могу да се покрећу у различитим правцима, оне ипак остају способне за само један покрет. Покрет капка, својеврсног покривача који се протеже преко ока, усмерава се према покрету ока, а сликари су још раније запазили његову важност. Што су трепавице дуже и гушће утолико се очи чине лепшим, а поглед пријатнијим (LE BRUN 1802: 30–32).

Додатни тон изгледу очију дају обрве које су закривљене и спуштене наниже, разлаже Лебрен. Приликом сликања лица ови покретљиви и закривљени крајеви су сенке које наглашавају боје и контуре. Оне представљају „дуге мира” када је душа мирна и блага, а лукове дисхармоније када су разјарене и одбојне. У сваком случају, оне су показатељи тренутног душевног стања. Стога је за посматрача веома важно да ли су мање или више подигнуте, или пак закривљене надолу, праве или скупљене (намрштене). Покрет обрва нагоре је ознака узбуђених, ужарених, дивљих и ужасних емоција (LE BRUN 1802: 29). Ако су емоције једноставне, као приликом дивљења или чуђења, тада је и покрет обрва једноставан. Када су осећања комплексна, као када је зачуђеност помешана са ужасом, обрве их такође прате. Нежна и весела осећања такође производе меке покрете обрва као приликом тихе радости. Сличан покрет обрва доноси и нека непријатна осећања, као што је душевни бол. Овако спуштене обрве такође указују на малодушност и депресивност, али у том случају и остали делови лица су искривљени надолу (LE BRUN 1802: 30).

Поред очију, усне су те које највише исказују унутрашњост душе, бележи даље. Емоције имају зачуђујуће велики утицај на њих, јер усне покретом исказују мисли и емоције. Глас их још више инспирише и даје им више живота него иједном другом делу тела.

Међутим, усне нису весник наших схватања и ставова само када говоре, већ и када су непомичне и ћуте. На њима се одражавају и мудрост и лудост, снага и слабост, грубост и финоћа, одсликавају се љубав и мржња, истина и обмана, понизност и охолост. Положај горње усне указује на укус особе: охолост и бес је искривљују, финоћа изоштрава и исправља, пријатност заокругљује, а љубав, жеља и чежња опуштају. Покрет усана је увек у одређеној вези са покретом обрва. Подижу ли се обрве у средини као приликом осећања радости, подижу се и крајеви усана. Насупрот томе, приликом осећаја туге, усне се подижу у средини. Ако се обрве пак спуштају у средини као услед физичког бола, тада се усне насупрот томе спуштају на крајевима. Приликом наступа насилних, језивих и грозничавих емоција од којих срце задрхти, усне постају крајње изражајне. Кад жале и лamentsирају, усне се на крајевима спуштају, а када се особа радује, крајеви, углови се подижу. Приликом осећаја незадовољства усне се пружају напред (пуће се), и подижу у средини. Када неко плаче, обрве се повлаче, а усне подижу према носу. У потиштености и малодушности тону сви делови лица наниже. Сумња и љубомора, као и остала слична осећања подижу усне нагоре и напред. Чиста и фина уста су најбоља препорука лица (LE BRUN 1802: 35–36).

Христови образи су румени, а боја тена природна, што највише говори о здравственом стању неке особе, сматрају физиогномисти. Образи доприносе лепоти и јединству црта лица и средиште су емоционалних инструмената и смисла за осећања. Све врсте осећања – смех, плач, добронамерност, сажаљење, бол – утичу на њих и драстично им мењају изглед. Са мање или више сенчења мења се боја образа, што постаје знак одређене врсте расположења. Тако човек када је бесан, поносан или срећан, постане црвен у лицу, порумени када се постиди, у страху или ужасу побледи. Тако је много знакова (слова) преко којих људска душа исписује на лицу различита осећања, подстицаје и расположења, елаборира Лебрен (LE BRUN 1802: 37). Христов нос је одговарајуће величине, ни превелик ни сувише мали. Још је Лаватер сматрао да је нос део лица који највише штрчи и који лицу даје став, а видео га је као ослонац на којем почива свод чела. Лаватер је, каже, познавао праведне и племените људе који су имали мале и шупље носеве, али које су красиле љубазност, ученост и благост. С друге стране, носеви који су при корену мало уздигнути и криви означавају карактер способан за велика дела, чврстину, одлучност и брзину у спровођењу одлука. Нос који се директно продужава из чела сведочи о чврстом и снажном карактеру. Широко закривљен или прав мост носа увек је био знак изванредних особина индивидуе. Уопште, место на којем се срећу обрве, очи, чело и нос, оно је на којем станује воља. Мале ноздрве су поуздан знак плашљивог ума неспособног и за најмањи ризик, детаљно образлаже (LE BRUN 1802: 33). О Христовој бради се не може више рећи јер је, у складу са обичајима времена, била обрасла дугим длакама. Међутим, и таква она указује на мужевност и позитивне особине, јер је увучена брада увек била сматрана за нешто негативно, сматра аутор приручника. Профил особе код које је брада у линији са доњом усном улива поверење код посматрача (LE BRUN 1802: 36).

Христов лик на будимском мандилиону показује благост, кроткост, племениту једноставност и непомућено духовно спокојство које извире из лепих облика ока, носа и уста, односно из хармоније свих делова лица. Он на њему није лишен моћи генија,

али јесте ослобођен свих слабости, и са израженим миром и скромношћу која одликује само оно божанско (LAVATER 1778: 449). Теодоровић је морао бити свестан тада већ познатог сазнања које ће психологија касније потврдити, а то је да сликар када ради портрет често у њега несвесно уграђује самога себе. И Лаватер је тврдио да сваки сликар који слика портрет Исуса Христа, у одређеном степену слика самога себе, па како сагледава себе тако види и Спаситеља. Као илустрацију таквог мишљења навео је пример једног Рубensoвог Христа коме је славни сликар дао свој лик, а у којој мери је Арсеније Теодоровић уградио себе у Христов лик са иконе будимског иконостаса остаје отворено питање (LAVATER 1778: 435).

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- АСПЕБ [Архив Српске православне епархије будимске], Будим, 1821–1838, кутија VII.
- BELTING, Hans. *Slika i kult: istorija slike do epohe umetnosti*. Novi Sad: Akademaska knjiga, 2014.
- BENEDICT, Barbara M. "Reading Faces: Physiognomy and Epistemology in Late Eighteenth-Century Sentimental Novels." *Studies in Philology* 92/3 (1995): 311–328.
- БОРОЗАН, Игор. „Икона Нерукописаног образа и представљање вишеслојног идентитета Божидача Вуковића.” *Зограф: часопис за средњовековну уметност* (BOROZAN, Igor. „Ikona Nerukopisanog obraza i predstavljanje višeslojnog identiteta Božidara Vukovića.” *Zograf: časopis za srednjovekovnu umetnost*) 39 (2015): 151–159.
- БОРОЗАН, Игор. „Од историјске потврде до симболистичке визије: представе Вероникиног убруса (vera icon) у сликарству XIX века.” *Саопштења* (BOROZAN, Igor. „Od istorijske potvrde do simbolističke vizije: predstave Veronikinog ubrusa (vera icon) u slikarstvu XIX veka.” *Saopštenja*) 48 (2016): 173–186.
- WEIGELT, Horst. *Johann Kaspar Lavater: Leben, Werk und Wirkung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1991.
- WEINE, Richard. "Gesicht und Maske: Lavaters Charaktermessung." In: *Anthropometrie: zur Vorgeschichte des Menschen nach Maß*. Hrsg. von Gert Theile. München: Wilhelm Fink Verlag, 2005, 35–63.
- WOLF, Gerhard, Georg Traska. "Povero pastore: Die Unerreichbarkeit der Physiognomie Christi." In: *Das Kunstkabinett des Johann Kaspar Lavater*. Hrsg. von Gerda Mraz und Uwe Schlögl. Wien: Böhlau, 1999, 120–137.
- ВУКОСАВЉЕВ, Зоран. *Архитектура српских православних цркава у Мађарској: историјски развој и типологија*. Будимпешта: „Terc” – Srpski institut (VUKOSAVLJEV, Zoran. *Arhitektura srpskih pravoslavnih crkava u Mađarskoj: istorijski razvoj i tipologija*. Budimpešta: „Terc” – Srpski institut), 2013.
- ДАВИДОВ, Динко. *Споменици будимске епархије*. Београд: Просвета; Нови Сад: Матица српска (DAVIDOV, Dinko. *Spomenici budimske eparhije*. Beograd: Prosveta; Novi Sad: Matica srpska), 1990.
- ERLE, Sibylle. "The Myth of the Lost Original: Blake's and Lavater's Search for Divine Likeness." In: *In the Embrace of the Swan: Anglo-German Mythologies in Literature, the Visual Arts and Cultural Theory*. Eds. Rüdiger Görner and Angus Nicholls. Berlin – New York, 2010, 211–230.
- KIRCHNER, Thomas. "Chodowiecki, Lavater und die Physiognomiedebatte in Berlin." In: *Kupferstecher, Illustrator, Kaufmann*. Hrsg. von Ernst Hinrichs und Klaus Zernack. Tübingen, 1997, 101–142.
- LAVATER, Johann C. *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*. Bd. IV. Leipzig–Winterhüt, 1778.
- LE BRUN, Charles. *Handwörterbuch der Seelenmahlerei: zum gemeinnützigen Gebrauch, besonders für Zeichner, Mahler und Liebhaber charakteristischer und allegorischer Darstellungen*. Leipzig, 1802.
- LYON, John B. "The Science of Sciences: Replication and Reproduction in Lavater's Physiognomics." *Eighteenth-Century Studies* 40/2 (2007): 257–277.
- МЕДАКОВИЋ, Дејан. „Vera icona код Срба.” У: *Зборник Светозара Радојчића*. Ур. Војислав Ј. Ђурић. Београд (МЕДАКОВИЋ, Dejan. „Vera icona kod Srba.” У: *Zbornik Svetozara Radojčića*. Ур. Vojislav J. Đurić. Beograd), 1969, 173–178.
- МЕДАКОВИЋ, Дејан, Динко Давидов. *Сенћандреја*. Београд: Југословенска ревија (МЕДАКОВИЋ, Dejan, Dinko Davidov. *Sentandreja*. Beograd: Jugoslovenska revija), 1982.
- МИЛЕТИЋ, Лазар. *Господа нашего спаситеља слово о Вечном блаженству*. Беч (МИЛЕТИЋ, Lazar. *Gospoda našego spasitelja slovo o Večnom blaženstvu*. Beč), 1821.

- ПАВЛОВИЋ, Вера. „Један непознати цртеж Арсе Теодоровића.” *Зборник Матице српске за друштвене науке* (PAVLOVIĆ, Vera. „Jedan nepoznati crtež Arse Teodorovića.” *Zbornik Matice srpske za društvene nauke*) 11 (1955): 143–146.
- ΠΑΡΑΔΑΚΙ-ΟΕΚΛΑΝΔ, Stella. “The Holy Mandylion as the new symbol in an ancient iconographic schema.” *Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* 14 (1989): 283–296.
- ПЕЈИЋ, Светлана. „Тројички иконостас Николе Марковића.” *Гласник ДКС* (PELIĆ, Svetlana. „Trojički ikonostas Nikole Markovića.” *Glasnik DKS*) 18 (1994): 157–158.
- ПЕЈИЋ, Светлана. „Мандилион у послевизантијској уметности.” *Зборник Матице српске за ликовне уметности* (PELIĆ, Svetlana. „Mandilion u poslevizantijskoj umetnosti.” *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti*) 34/35 (2003): 73–94.
- PERCIVAL, Melissa. *The appearance of character: physiognomy and facial expression in eighteenth-century France*. Maney: Leeds 1999.
- PORTER, Martin. *Windows of the soul: the art of physiognomy in European culture 1470–1780*. Oxford: Clarendon Press, 2005.
- SALTZWEDDEL, Johannes. *Das Gesicht der Welt: physiognomisches Denken in der Goethezeit*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1993.
- СИМИЋ, Владимир. „Сликаство Арсенија Теодоровића и обнова ентеријера почетком 19. века.” У: *Арсеније Теодоровић и српска црква у Будиму*. Ур. Данијела Королија Црквењак и Владимир Симић. Нови Сад: Галерија Матице српске (SIMIĆ, Vladimir. „Slikarstvo Arsenija Teodorovića i obnova enterijera početkom 19. veka.” У: *Arsenije Teodorović i srpska crkva u Budimu*. Ур. Danijela Korolija Crkvenjakov i Vladimir Simić. Novi Sad: Galerija Matice srpske), 2017a, 69–137.
- СИМИЋ, Владимир. „Утицај Лаватерове Физиогномике на Аврамовићеве студије главе.” У: *Димитрије Аврамовић: уметник европских оквира и српског контекста*. Ур. Игор Борозан. Нови Сад: Матица српска – Галерија Матице српске (SIMIĆ, Vladimir. „Uticaj Lavaterove Fiziognomike na Avramovićeve studije glave.” У: *Dimitrije Avramović: umetnik evropskih okvira i srpskog konteksta*. Ур. Igor Borozan. Novi Sad: Matica srpska – Galerija Matice srpske), 2017, 103–144.
- STEMMLER, Joan K. “The Physiognomical Portraits of Johann Caspar Lavater.” *The Art Bulletin* 75-1 (1993): 151–168.
- SCHROEDER, Henry J. *The Canons and Decrees of the Council of Trent*. Illinois, 1978.
- ТАРАНУШЕНКО, Стефан. „О украјинском иконостасу XVII и XVIII века.” *Зборник за ликовне уметности* (TARANUŠENKO, Stefan. „O ukrajinskom ikonostasu XVII i XVIII veka.” *Zbornik za likovne umetnosti*) 11 (1975): 113–145.
- ТИМОТИЈЕВИЋ, Мирослав. *Теодор Илић Чељар*. Нови Сад: Галерија Матице српске (TIMOTIJEVIĆ, Miroslav. *Teodor Ilić Češljar*. Novi Sad: Galerija Matice srpske), 1989.
- ТИМОТИЈЕВИЋ, Мирослав. *Српско барокно сликарство*. Нови Сад: Матица српска (TIMOTIJEVIĆ, Miroslav. *Srpsko barokno slikarstvo*. Novi Sad: Matica srpska), 1996a.
- ТИМОТИЈЕВИЋ, Мирослав. *Црква Светог Георгија у Темишвару*. Нови Сад: Матица српска (TIMOTIJEVIĆ, Miroslav. *Crkva Svetog Georgija u Temišvaru*. Novi Sad: Matica srpska), 1996b.
- ТИМОТИЈЕВИЋ, Мирослав. „О симболичним фигурама композиција Јевреји на водама вавилонским Едуарда Бендемана и Живка Петровића.” *Саопштења* (TIMOTIJEVIĆ, Miroslav. „O simboličnim figurama kompozicija Jevreji na vodama vavilonskim Eduarda Bendemana i Živka Petrovića.” *Saopštenja*) 32–33 (2000–2001): 81–98.
- THIMANN, Michael. *Friedrich Overbeck und die Bildkonzepte des 19. Jahrhunderts*. Regensburg: Schnell & Steiner, 2014.
- HECHT, Christian. *Katholische Bildertheologie der frühen Neuzeit: Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*. Berlin: Gebr. Mann, 2012.
- ЧУРЧИЋ, Лазар. „Три белешке о Vera iconi код Срба.” *Зборник за ликовне уметности Матице српске* (ČURČIĆ, Lazar. „Tri beleške o Vera iconi kod Srba.” *Zbornik za likovne umetnosti Matice srpske*) 7 (1971): 323–331.
- ШЕЛМИЋ, Лепосава, Олга Микић. *Дело Арсенија Теодоровића (1767–1826)*. Нови Сад: Галерија Матице српске (ŠELMIĆ, Leposava, Olga Mikić. *Delo Arsenija Teodorovića (1767–1826)*. Novi Sad: Galerija Matice srpske), 1978.

Vladimir M. Simić

THE RECEPTION OF THE MANDYLION IN THE AGE OF THE ENLIGHTENMENT:
AN ICON BY ARSENIJE TEODOROVIĆ IN THE SERBIAN CHURCH IN BUDA

Summary

As part of his work on painting the iconostasis of the Serbian church dedicated to the Holy Trinity in Buda, in 1822, Arsenije Teodorović painted an icon with the image of Christ not made by hands – Mandylion. Following the designed program, the icon was given a place at the top of the iconostasis, beneath the Crucifix. Although this theme has been known in Serbian iconography since the Middle Ages, it rarely appeared in Teodorović's oeuvre. The theological reasons decisive in shaping the image of Christ in earlier times were not prevalent in the latter. This paper considers the "portrait" of Christ in the context of religious and aesthetic views of the 1800s and points to the links with the new Enlightenment doctrine interested in the relationship between human emotions and their facial representations. The new perceptions were mostly reflected in the popular physiognomy of Johann Caspar Lavater, as well as the "passions of the soul" theoretically shaped and interpreted by the famous painter Charles Le Brun in his handbook. Given the versatility and intellectual curiosity of Arsenije Teodorović, both Lavater's and Le Brun's books must have been familiar to him. He was interested in the question of the faithful and true image of Christ because he made a drawing on the subject as early as 1809. The drawing was probably based on the graphic sheets that were in large numbers circulating in Europe at that time, of which the most famous and the most authentic was the famed woodcut by Hans Burgmaier from 1512, which was at that time in the court library in Vienna. The basic dilemmas in this regard have already been raised by Lavater in his book *Physiognomische Fragmente* (1775–1778), devoting an entire chapter to the consideration of the actual appearance of Jesus Christ. Teodorović merely had to provide a personal answer to the questions and dilemmas that Lavater clearly asked, and to follow, in a technical sense, the artistic suggestions given to Le Brun's drawings. Lavater believed that older images were unreliable and that the image of Christ should be based on what is known about him from the Scripture, while the artist should find the appropriate forms for this: lines, shadows, and drawings. His conclusions were repeated and elaborated on visual examples from Le Brun's handbook for painters, where Teodorović could find information about every specific facial movement and its meaning. Creating the image of Christ, Teodorović aspired to present several key aspects that he portrayed through the individual elements of the face.

Keywords: Arsenije Teodorović, Mandylion, Buda, icon of Jesus Christ, religious painting, Johann Caspar Lavater, Charles Le Brun.

* Уредништво је примило рад 10. XII 2019. и одобрило га за штампу 3. IV 2020.

КАТАРИНА Р. ЈОВИЋ

Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

Портрети из заоставштине породице Радимир из Доброте**

САЖЕТАК: У раду су представљени портрети чланова капетанског братства Радимир, из Доброте, настали током XIX и XX вијека а који су, захваљујући породичном легату и копијама оригинала, сачувани од заборава. Тежи се указивању на различите типове ових портрета: како оне који истичу грађански идентитет породице, тако и на оне који упућују на баштињење традиционалних вриједности. Неки од портрета представљају превасходно индивидуална достигнућа чланова ове породице, њихов учинак у интелектуалном, економском или духовном животу заједнице, те настају у складу са друштвеним признањима, привилегијама и одликовањима. Циљ истраживања био је да се испитају различити начини репрезентације и манифестације вриједности које су заступали чланови породице Радимир, а који су били у складу са начелима репрезентације бокељских капетанских породица.

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: породица Радимир, Бока которска, портрет, репрезентација, модерност, традиција.

Према илустрованом *Генеалошском сџаблу* које се чува у породичној заоставштини, историју братства Радимир у Боки которској пратимо од прве половине XVI вијека. Неки други извори упућују на старије коријене. Биографија Драгутина Радимира из Историјског архива Црне Горе у Котору баштини податке професора др Антуна Дабиновића (1882–1964), који истиче да се ово добротско братство може пратити од средине XV стољећа, док, према предању, потиче од Габријела Радимира, сина цара Самуила.¹ Премда још увијек није јасно тачно вријеме њиховог доласка на ове просторе, братство Радимир засигурно је припадало старијем племству Боке которске – за заслуге и указану лојалност, 20. октобра 1688. године породицу је племством и привилегијама

* katarina_jovic@outlook.com

** Рад је настао у оквиру пројекта *Представе идентитетa у уметности и вербално-визуелној култури новој доба* (177001), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

¹ Биографија Драгутина Радимира, документ није нумерисан а чува се у Историјском архиву Црне Горе у Котору (даље: ИАК): ИАК, ПОР I, Ф1 (I–III), фонд 167.

наградила Млетачка република и тиме је породица уврштена у редове поморске аристократије.²

Породица Радимир припадала је добротским капетанским породицама које су знатно доприносиле формирању бокељског идентитета. До краја XVII вијека добротска флота се осјетно развила те је, након успјешних борби против морнарице Османског царства, донијела Доброти статус поморског насеља 1717. године, са свим административно-економским погодностима и правом на избор капетана (Милошевић 1991–1992: 171). Уз културни и економски процват, подстицан континуираном размјеном добара, углед поморских звања је непрекидно растао. Престиж поморске традиције памтио се и у кризним годинама, подстичући препород бокељске флоте кад год би економске и политичке прилике то дозволиле. Током XIX вијека било је неколико таквих успона. Великој обнови добротске морнарице у времену отварања наутичких школа и одласка француске војске знатно су доприносили капетани из куће Радимир, који су о њој, у потоњим временима, и писали. Капетан Ђуро Радимир у једном од ових записа истиче утицај наутичких послова на формирање друштвене климе његовог завичаја: породичног, јавног, привредног и културног живота (RADIMIR 1957: 115).³

Радимири су се могли похвалити бројним дипломама, знамењима и похвалама. Још од XVII вијека страна одликовања присутна су на територији Црне Горе, па тако и Боке которске, гдје их је углавном уручивала Млетачка република, или француске и аустријске власти које су примјењивале методе апсолутистичких владара, настојећи одликовањем похвалити лојалност истакнутих грађана (PRISTER 1984: 8–9; Jovićević 1998).⁴ Међу најстаријим награђеним члановима породице истиче се Мато Ников, прослављен борбом против Османлија приликом које је ослобођен Херцег Нови 1687. године. Генерални провидур Данијел (Daniel) Долфин IV, наградио је капетана Антона Трипова Радимира (1710–1772) за побједу гусара под Атином, 28. октобра 1696. године. Овај догађај, као и борбе Божа Антонова (1738–1766) са триполитанским пиратима, због којих га је Млетачка република одликовала Кавалијератом Св. Марка, опјеван је у *Разговору угодном* Андрије Качића Миошића.⁵ На истом мјесту помиње се и Петар Јозов (1727–1756), који је живот изгубио борећи се на страни браће Ивановића против гусара Хаџи Ибрахима, у луци Пиреј 1756. године. Породична заоставштина баштини и диплому коју је млетачки провидур Далмације и Албаније, Алвизо Мочениго (Alvizo Mocenigo), уручио командиру Тому (Tomaso) Радимиру и заставнику Вицку Каменаровићу (Vincenzo Camenarovich), за заслуге општине Доброте у борби код Улциња, 22. августа 1718. године. Начелнику општине Доброте, Стјепу (Steffano) Радимиру, за надзор Кастел Нуова и Будве 1783. године, издата је терминација ванредног млетачког провидура Далмације и

² Старијим братством сматрају се породице које су стекле племићки статус прије XIX стољећа, које је донијело успон нове аристократије у Боки которској. Књига привилегија се чува у: ИАК, ПОР I, Ф1 (I–III), фонд 167, бр. 1–130.

³ Поред чланка „Спасавање Дубровачког бригантина у луци Траште 1839. године”, Ђуро Радимир је о овоме говорио и у чланку „Бокељска пловидба”, који је објавило Паробродарско друштво Котор, а чији се рукопис са припремним листовима чува у Историјском архиву Црне Горе. Документи нису нумерисани: ИАК, ПОР I, Ф5 (IV–VI), фонд 167.

⁴ О одликовањима у Боки которској: Јанићевић 2004: 279–313.

⁵ „Писма гласовних јунака Анта Радимира и његова сина кавалира Божа из Доброте од Боке Которске” чувају се у склопу породичних докумената у Историјском архиву Црне Горе: ИАК, ПОР I, Ф1 (I–III), фонд 167.

Албаније, Данијела Барбара (Daniel Barbaro). Провидур Далмације и Албаније, Анђело (Angelo) Мемо IV, похвалиће га 1788. године за посредовање у преговорима између Боке и Црне Горе. Капетана Крста (Christophe) Радимира (1766–1833), од оца Рада, одликовао је Наполеон Бонапарта орденом витеза Легије части, 1817. године, за подршку француском конвоју у борби са енглеским корсарима код мјеста Ловишта на Пељешцу, 22. маја 1812. године. Посебну част у свом крају стекао је капетан Филип Трипов Радимир, који је одликован руском златном медаљом на Владимирској ленти „за усрдност” са посебном дипломом (грамотом), која се чува у Цркви Св. Еустахија у Доброти, за чин храбрости приликом спасавања официрских жена и дјеце својим бродом Људимиром, током Кримског рата.⁶ Породична одликовања служила су као указатељи статуса и подсјетници на догађаје које су власти (свјетовне или духовне) препознале као значајне, да би били награђени као примјери пожељног понашања међу припадницима више класе. Поред тога што су носиоци историјских података, истраживачима визуелне културе оваква признања служе и као важни извори за тумачење манира грађанске репрезентације, о чему ће, на конкретним примјерима, бити ријечи у наставку.

Капетанске породице омогућавале су развој специфичних токова у архитектури и умјетности. Капетани су често и сами били градитељи сопствених палата, налазећи инспирацију у изградњи Дубровника, Задра и Венеције (ABRAMOVIĆ, KARADŽIĆ 2017: 3). Први обриси грађанске културе која је усмјеравала интелектуалне, духовне и умјетничке вриједности овог краја формирали су се у њиховим домовима (Живановић 2000: 85–86).⁷ Од времена Велике трешње, разорног земљотреса из 1667. године, граде се палате посебног типа – *бокељске љалаије* на обали мора, које се сматрају врхунцем гадитељске дјелатности бокељске властеле (GLIGORIĆ, KAPETANOVIĆ i dr. 2008: 12). Сједињујући барокну пластику са ренесансном концепцијом простора и, понегдје, романичко-готичким мотивима, ова здања славила су континуитет живота у Боки которској. Захваљујући њима, принципи реминисценције прошлих времена и поштовања традиције остаће трајна карактеристика бокељске умјетности.

Премда се братство Радимир првобитно населило на територији Љуте, која припадањем Доброти 1717. године такође добија статус поморског насеља (Николић 2014: 32–33), посједи су се ширили и увећавали, те су до средине XVII вијека обухватили и нове локалитете ближе Котору, као што је мјесто Радимири. Топоним Радимири први пут се помиње на Коронелијевој мапи из 1688. године (RADIMIR 1991–1992: 179).⁸ У вријеме успона, у првој половини XIX вијека, братство је посједовало највише кућа у Доброти – 24 репрезентативне палате и мања капетанска здања, а најзначајније су се налазиле на локалитетима Љуте, Радимири и у Пиеровићима (Томић 1976: 335).⁹ О унутрашњој опреми ових простора не зна се много. Познато је да је салон палате Радимир-Дабиновић у Доброти, такозваног *Кривоџ љалаца*,¹⁰ све до земљотреса 1979. године баштинио раскошну

⁶ Фотографија брода Људимир, као и многе слике породичних бродова које су сликали маринисти на овим просторима, чува се у породичној заоставштини и музејима Боке которске. Дипломе се чувају у породичном архиву, а многе копије се могу наћи и у: ИАК, ПОР I, Ф1 (I–III), фонд 167.

⁷ Описи дубровачких палата: Живановић 2000: 85–176.

⁸ *Коронелијева графичка карта* Боке которске из 1688. године објављена је у: MILOVIĆ 1990: 18.

⁹ О најзначајнијим резиденцијама: RADIMIR 1991–1992: 181.

¹⁰ Палата је у XIX вијеку припала породици Дабиновић по женској линији, удајом Марије-Олге Радимир за капетана Стијепу Дабиновића. О томе у: BRAJKOVIĆ, TOMIĆ i dr. 1987–1988: 121.



Сл. 1. О. Мора, *Портрет Зорке Радимић рођ. Каменаровић*, Сплит, 1912.
(фото: Катарина Јовић, Котор, 2019)

изворно сачувану декорацију: барокне украсе и зидно сликарство у фреско и штуко техници, са породичним грбом истакнутим на таваници. Ентеријери капетанских резиденција били су значајни облици манифестације породичног живота у ужем кругу рођака и пријатеља, али и пред гостима из различитих крајева, који су уживали у *дочекљивости* Бокеља.¹¹ Бокељске палате су још од XVI вијека опремане као „спољашње рухо достојно учености и племенитости властелина” (Живковић 2005: 553), мјеста интелектуалне и духовне размјене, сусрета и свечаних аудијенција, значајних за развој политичког живота.¹² Неки бокељски ентеријери посједовали су изузетно умјетничко благо, а драгоцени предмети доношени су са разних страна свијета.¹³ Међу њима, посебно су се истицали породични портрети.

Према оцјенама сликарског умијећа и ликовне продукције, XIX вијек се сматра најсиромашнијим раздобљем у бокељском сликарству. Ипак, ово стољеће окупљало је сликаре из различитих центара Европе, који су, уз смјену власти и култура у Боки которској, доприносили формирању локалног умјетничког израза: „док француска владавина није оставила неке значајније трагове, прва и друга аустријска управа, у којој Бока Которска постаје најперифернији дио царске покрајине Далмације, показује неке дискретне, свјетлије тачке једног чедног континуитета сликарских збивања” (PRIJATELJ 1986: 38). Упознавањем са манирима репрезентације из аустријских културних кругова, сликарство Боке которске открива и нове потенцијале грађанског портрета. Два портрета из заоставштине породице Радимир, Вјекослава и Зорке Радимир (сл. 1),¹⁴ изведена су према начелима такве грађанске репрезентације XIX вијека. Потписао их је сликар О. Мора 1912. године у Сплиту, пригодном њиховог сребрног пира – традиционалне прославе годишњице брака на овим просторима. Премда су супружници представљени индивидуално, ови портрети чине цјелину: како по особеностима колорита и цртежа, тако и по истовјетности композиције.

Вјекослав Радимир је у свом крају упамћен као учитељ и начелник општине Добро-те. Представљен је у допојасној фигури трочетвртинског профила, благо окренуте главе са замишљеним, неодређеним погледом у даљину. Руке су опуштено положене уз тијело, губећи се у тамној, нејасној позадини. Свијетли инкарнат лица истакнут је услед недостатка прецизне анатомске обраде, што упућује на одклон од реалистичног представљања. Кратке уредне косе, правилно раздијељене по страни и круто стилизоване у увојке, као и оштрим дугим брковима, портрет истиче савремени буржујски лик који су, у складу са европским модним токовима, његовали и Бокељи. Обучен је у црно грађанско одијело испод ког се назире бијела кошуља. Од крагне чврсто стегнуте око врата спушта се жута кравата, завршена златним дугметом, уједно и јединим декоративним

¹¹ О гостопримству код Бокеља: МАТАВУЉ, СТЕФАНОВИЋ-КАРАЦИЋ 2016: 50.

¹² О духовности: БРАЈОВИЋ 2005: 581–616. Подаци о боравку саксонског краља Фридриха Августа у палати Змајевић-Буровић-Злоковић у Бијелој: БРАЈОВИЋ 2017: 54. О боравку црногорског књаза Николе са породицом у истој палати: АБРАМОВИЋ, KARADŽIĆ 2017: 56.

¹³ О благу Вицка Бујовића из Пераста: GRGUREVIĆ 2004: 222. О благу конта Ивановића: МАТАВУЉ, СТЕФАНОВИЋ-КАРАЦИЋ 2016: 42. О импортованим драгоценостима у дому Ивелића: ДОКЛЕСТИЋ 2004: 426.

¹⁴ Портрети који су приложени били су представљени на изложби „Сачувано благо добротских палата”, те тако доступни јавности. Изложба, чије су ауторке Драгана Лалошевић и Данијела Ђукић, отворена је у Галерији солидарности 8. августа у организацији ОЈУ Музеји – Котор, и могла се посјетити све до 8. септембра 2019. године.

детаљем на слици. Још један портрет Вјекослава Радимира, у техници уље на платну, чува се у породичној заоставштини. Потписао га је бечки сликар Реинер (Rainer) 1890. године, током боравка у Доброту, након што је насликао грб братства уљем на свили, три године раније. На овом портрету представљен је младић свјетлије косе и порцуланског тена. Премда је боја позадине свјетлија и ведрија, други план је и на овом портрету неодређен, а младић је одјевен у исто грађанско одијело, са бијелом кошуљом и крагном причвршћеном једноставним златним дугметом. Цепна марамица у реверу једини је детаљ који се издваја на ранијем портрету – посебан одраз мушке моде оног времена. Композицијом и позом, портрет је готово идентичан оном који настаје почетком друге деценије XX стољећа. Кад се двије представе упореде, уочава се прелаз из младог у зрело животно доба. Ипак, не може се говорити о старосној разлици од двадесет и двије године, што упућује на идеализацију и подмлађивање лика, те изведбу према предлошку – по угледу на ранији портрет са краја претходног стољећа. О таквом приступу свједочи и један фотографски портрет Вјекослава Радимира у идентичној пози, али и многе фотографије из легата Радимира, које су красиле ентеријер породичног дома.

Портрет Зорке Радимир, рођене Каменаровић, према ликовним карактеристикама али и у складу са грађанским моделима комплементарности супружника,¹⁵ може се сматрати панданом портрету њеног супруга. Представљена је фронтално, *en face*, а одјевена је у женску грађанску ношњу. Испод једноставне, тамне хаљине тешких материјала, назире се бијела добротска чипка, чувена у овом крају. Горњи слој хаљине прекривен је прслуклом једноставне монохромне израде, са златном копчом у предјелу врата и црном чипком на рубовима. Чипка и копча су уједно и једини декоративни мотиви портрета који упућује на једноставно одијевање грађанског сталеза, а затим и отменост, достојанственост и добар укус. Једноставне фризури, косе уплетене у пунђу, указује на одмјереност и озбиљност која се очекивала од господарице куће.

У складу са грађанском модом уздржаности преузете из бидермајера, једноставне и озбиљне допојасне фигуре у неодређеном простору без колористичких акцената, јасне перспективе или реалистичног освјетљења, једна су од карактеристика грађанских портрета XIX вијека. Они настају као симболи класичних грађанских идеала – мјере као одраза доброг укуса и скромности која до краја стољећа постаје „буржоаско оружје” (BERRY 1994: 101–125; MUTHESIUS 2009: 22–24). Управо такав тип портрета, који карактеришу класична уздржаност, шематичност и једноставност грађанске репрезентације, углавном су наручивале грађанске породице Боке которске концем XIX вијека.

Не може се са сигурношћу тврдити у ком типу простора су се налазили ови портрети, али се може претпоставити да су били намијењени ентеријерима породичног дома – мјестима приватног живота.¹⁶ Грађански портрет жене у Боки которској – поморској средини која је памтила дуга одсуства мушкараца на мору, настаје са намјером да истакне значај жене у породичном животу, као „чуварке” дома – улоге коју су и саме Бокелке показивале „свечаним” односом према кућним драгоценостима (МАТАВУЉ, СТЕФАНОВИЋ-КАРАЦИЋ 2016: 50). У складу са концептом приватности који се развија у бидерма-

¹⁵ Концепт објашњен у: Столић 2006: 89–93.

¹⁶ О формирању приватне сфере и институционализацији приватности: Макуљевић 2006: 29–30; Тимо-тијевић 2006: 165; НАВЕРМАС 2012: 67–227. О архитектури као одразу приватног живота: Кадијевић 2006: 245.

јерском духу, портрети жене су спадали у драгоцјености породичних салона и у другим европским центрима оног времена, Беча или Берлина. Зато се, како за портрет Вјекослава тако и за портрет Зорке Радимир, може рећи да су прије намијењени презентацији приватног него друштвеног лика.

Ипак, поред модерних, грађанских идеала, бокелске породице његовале су традицију свог краја у оквиру сопствене репрезентације. Још један портрет изведен техником уље на платну, и то највјероватније Драгутина Радимира (1889–1983), сина Вјекослава и Зорке, чува се у породичној заоставштини. Портрет овог угледног југословенског научника, који је звање шумарског инжењера и вишег државног савјетника добио након школовања у Бечу и Прагу, настао је, према натпису, 1928. године.¹⁷ Ипак, за разлику од претходних грађанских, овај портрет истиче народни бокелски идентитет, првенствено ношњом, која се понавља и на репрезентативној фотографији Пава Радимира (1842–1908) (сл. 2). Премда су представљене различитим медијем, обје фигуре одјевене су у црну доламицу са златним орнаментним везом, јечерму са кићанкама и златним гајтанима, са ременом за оружје обмотаним око паса. Умјесто ћемера причвршћеног појасом, фотографија истиче парадни мач персијског типа као дио народне униформе. Како представља пуну фигуру, фотографија Пава Радимира приказује и црне свилене чакшире са дугим чарапама и копчама, те бијеле рукавице као симболе адмиралске ношње које на портрету у уљу – који указује на старо одијело Бокелја прије него на млађу, иако сличну, одору Бокелске морнарице – изостају. Старо бокелско одијело није губило вриједност, те га је током XIX стољећа, као елемент препознавања, истицала свака угледнија кућа, а према свједочењима Вука Караџића често се могло видјети на улицама Боке которске (Матавуљ, Стефановић-Караџић 2016: 50).¹⁸

Фотографија у XIX вијеку није само замијенила цртеже као предлошке, већ је и сама представљала медиј који се користио у служби репрезентације а који је особиту популарност стекао у поетичном уређењу грађанских кућа. Нудећи историју која је „смањена и премештена у формат прилагођен уређеној поетици ентеријера грађанског дома”



Сл. 2. Фотографија Пава Радимира, крај XIX или почетак XX вијека (фото: Катарина Јовић, Котор, 2019)

¹⁷ На то упућују и сличности са једном фотографијом Драгутина Радимира насталом тридесетих година прошлог стољећа. Његова биографија чува се у Историјском архиву Црне Горе: ИАК, ПОР I, Ф1 (I–III), фонд 167.

¹⁸ О традиционалним елементима ношње Бокелја и у: Радоличић 2006: 137–203.

(БОРОЗАН 2017: 231), као „револуционарни моменат технологије” и „укупне визуелне свесности” (БРАЈОВИЋ 2017: 154), унаприједила је могућности памћења „реалног” лика, те се убрзо сматрала и дијелом породичне биографије али и „профаним реликтом” (ТОДИЋ 2006: 543).¹⁹ За разлику од потрета у уљу који представља допојасну фигуру са нејасном позадином у другом плану, фотографски портрет истиче пуну фигуру Пава Радимира у свечаном стојећем ставу, док позира у отвореном простору. Уз барокну балустраду са природним пејзажем у позадини, ова представа упућује на промишљање позе и сценографије које је претходило фотографском чину, а која је по својој композицији чак ре-



Сл. 3. Драгутин Радимир, *Портрет Ђура Радимира*, XX вијек (фото: Катарина Јовић, Котор, 2019)

презентативнија од портрета у уљу. У амбијенту који подсјећа на завичај, са усправним ставом и мачем у руци, репрезентативном одјећом и гестуалним говором, фотографски портрет Пава Радимира асоцира на херојске подухвате бокелјских морнара и буди посебна патриотска осјећања. Традиционална композиција представљена језиком новог медија који је погодовао манифестацији породичних вриједности али и модерног грађанског духа, приватном лику Пава Радимира дала је свечан и јавни карактер. Паво (Paolo) Радимир био је управитељ Поморске школе у Котору, у чију службу је ступио као професор енглеског језика, бродоградње и поморства. У родном мјесту упамћен је као свестрани интелектуалац. Писао је поезију и прозу на српскохрватском и италијанском језику, али и научне расправе о стијенама и рудама свог завичаја које је проучавао. До своје смрти, 1908. године, поносио се титулом вицеадмирала Бокелјске морнарице (RADIMIR 1991–1992: 189). У оквиру породичне заоставштине чува се диплома која му је уручена у Бечу 5. септембра 1866. године, а коју је заслужио као поморски аустријски капетан дуге пловидбе.

Један од најрепрезентативнијих портрета који упућује на одликовања чланова породице је портрет Ђура Радимира (1892–1977) (сл. 3), историчара и сарадника часописа *Наше море*, *Поморсјиво* и *Годишњак Поморског музеја*. Дуго година радио је као водитељ Поморске путничке агенције у Сплиту и Подру-

¹⁹ О симболичким системима фотографије: ĐURIĆ 2013–2017: 341.

жнице Бокелјске морнарице Сплит, те и као мајор Братовштине Бокелјске морнарице. Портрет настаје тек у другој половини XX вијека, из кичице Драгутина Радимира, али према традиционалним обрасцима, те свједочи о старијим узорима. Изведен је у техници уље на платну, са циљем да представи Ђура Радимира у униформи витеза Светог Гргура Великог – одликовањем којим га је папа Павле VI наградио 17. априла 1969. године. О овом догађају свједочи повеља која се чува у породичној заоставштини, а у којој се истиче име Ђура (Gregorium) Радимира који се, заједно са цијелом Которском дијацијом, одликује почасним знамењем. Према натпису, Ђуро је одабран из редова грађанства, те му се овим орденом уручује привилегија као знак достојанства за заслуге и оданост католичкој цркви. Портрет представља стојећу фигуру у двотрећинском профилу, са погледом усмјереним у даљину. У првом плану истиче се униформа Светог Гргура Великог, кројена од тешких материјала тамнозелене боје. На лијевој страни груди, према традицији, истакнут је Орден Св. Гргура Великог – командерски крст за цивилне заслуге једног од пет Витешких одреда Свете столице. На портрету, према канону, представљена је орденска звијезда окачена о свилену ленту, троугласту траку са црвеним и златним пољима. Знамење чини крст једнаких кракова, са осам шпигеца порубљених златом. Орден на слици није вјерно представљен, већ је сведен и шематизован. Мотиви који се по правилу налазе у средишту ордена: представа Гргура Великог у емајлу, са натписом: ST GREGORIUS MAGNUS или PRO DEO ET PRINCIPE на реверсу, на портрету изостају. Није представљен ни натпис са именом папе Гргура XVI, који је 1. септембра 1831. године успоставио овај орден: GREGORIUS XVI P.M. ANNO I. Искључени су и мотиви лавовског листа или породичног грба, који су се представљали изнад крста као симболи цивилних или војних заслуга. Тај недостатак надомјештен је папским грбом и натписом у доњем десном углу слике који, према тексту из повеље, указује на заслуге: „PAVLVS VI PONT. MAX pateris gratae nostrae voluntatis testimonium promeamus te GREGORIVM RADIMIR e Dioecesi Catharensi EQVITEM ORDINIS SANCTI GREGORII MAGNI”. Поред ордена, на портрету се истиче и парадни мач који, у знак витешке лојалности, Ђуро Радимир носи у десној руци, док лијевој придржава тророги барокни шешир – симбол помораца у дипломатији. Позадина је загасита и неодређена, а једини мотив у другом плану је барокна балустрада – репрезентативни детаљ архитектуре.

Сличне композиције је и портрет капетана Антуна Божова Радимира, који је крајем XIX вијека највјероватније извео сликар Реинер. Он нам је данас познат захваљујући копији оригинала коју је начинио Драго Радимир 2004. године. Овај портрет свједочи о континуитету сликања репрезентативних капетанских портрета у Боки которској, чији се канони преносе на млађе нараштаје. Премда током XVII и XVIII вијека нема неког строгог правила у облачењу помораца, о чему свједочи разноликост детаља њихових одора (Миналићек 1991–1992: 57), ношња Антуна Радимира упућује на капетански статус. На слици се истиче тамни капут опшивен златним гајтанима, са мотивима породичног грба у горњем лијевој углу. Антун Радимир (1760–1833) сматра се једним од највећих поморских привредника читаве Боке тог времена. Током кризе добротског поморства, у његовом посједству налазило се неколико великих једрењака који су превозили сир, жито, вино, маслиново уље, суво месо и рибу, поморским трасама које су повезивале Грчку, Албанију и Црног море са Боком, Венецијом, Трстом и јужном Италијом. Помагао



Сл. 4. Непознати аутор, *Портрет Ивана Радимира*, XX вијек (фото: Катарина Јовић, Котор, 2019)

је генералу Мармону (Marmon) приликом набавке соли и новчано је улагао у изградњу моста преко ријеке Шкурде (RADIMIR 1991–1992: 193). У родно мјесто доносио је скупоцјене реликвијаре, као што је сребрно-позлаћена монстранца из Венеције, настала током XVI вијека. Изградио је звоник и капелу Св. Антона при Цркви Св. Матеја у Доброти. За вријеме његовог живота је барокни *Криви ђалац* добио свој коначни облик.²⁰

Најзад, када је ријеч о портретима одликованих чланова породице, не може се занемарити представа свештеника Ивана (Joanne) Радимира (сл. 4), ког је папа Пије X наградио посебним привилегијама и титулом апостолског протонотара (Protonotari Apostolici ad instar Participantium) 4. марта 1914. године за, како се наводи у повељи, бројна дјела, заслуге и одрицања. Аутор његовог портрета, који је изведен у XX вијеку, није познат. Премда ликовни квалитети на то не указују (изостаје досљедност перспективе и пропорција, умјесто којих се истичу груби тонски прелази), портрет је указао на тежњу ка документарној вриједност и репрезентативности која се истицала мотивима – представом свештеника са инсигнијама око врата – напрсним крстом и орденом окаченим о груди. Свештеничка столица, на којој сједи, пресвучена је пурпуром, док се на одежди истиче мантија са греком, оковратником и позлаћеним појасом. У десној руци држи књигу, Библију, док лијева налијеже на рукохват. Премда је фигура представљена у трочетвртинском ставу, поглед је усмјерен ка посматрачу. Портрет свештеника посебно је значајан за породицу Радимир која је од најранијих нараштаја улагала у институције духовности у Боки которској. Уз доприносе каменоресца и зидача Луке Кандиота (1673–1737) изградњи куполе Цркве Госпе од Шкрпјела и Цркве Св. Матеја (RADIMIR 1991–1992: 180), Лука Марков Радимир (1730–1806) поклатио је мраморни олтар Цркви Св. Петра у Љутој, а потом је, заједно са другим братствима, Цркви Св. Еустахија у Доброти поклатио олтар Госпе од Розарија, као и знатна имовина која се другим храмовима остављала тестаментима и легатима.²¹

Ликовна изведба ових слика, са сведеним колористичким акцентима у којима изостају мек потез и лако наношење тонских прелаза, не указује на досљедно подражавање традиционалног сликања какво су успоставили барокни портрети. Маниру барокног сликарства измиче и сведеност симболичког апаратуса – изостанак репрезентативне сценографије у другом плану: ентеријера са комадима стилског намјештаја и драперијама, дипломама, сточићима на којима се налазе прибори за писање или наутички предмети (шестари као атрибути капетанског звања, географске мапе, атласи и компаси), као и природног или морског пејзажа, употпуњеним једрењацима или архитектонским елементима који би доприносили репрезентативном корпусу и динамици сликарске композиције. Ипак, на портретима Ђура и Антона Радимира истичу се партије сликане архитектуре у виду барокне балустраде која је представљала неизоставни детаљ бокелских палата и симбол бокелске традиције. Премда изостаје детаљна обрада костима (накит, раскошни украси или истицање материјалних својстава тканина), присутни су основни мотиви традиционалног репрезентативног портрета: оружје и признања (ордење или медаље), те натписи у складу са повељама и похвалама који, заједно са породичним

²⁰ О доказима да је изградња започета за вријеме живота родоначелника ове породице Трипа Никова (1675–1737), као и опис палате, у: RADIMIR 1991–1992: 180–183.

²¹ Тестаменти се чувају у Историјском музеју Црне Горе у Котору, а објављени су у: Исто.

грбовима, постају обавезни мотиви барокног репрезентативног симболичног језика. Сходно томе, ови портрети ипак налазе узоре у барокним бокелјским композицијама, које су, у односу на остварења у оновременој Италији, ипак биле скромне и са мјером у детаљима.²²

Било би неправедно рећи да „стилско заостајање и хронолошка испреплетаност веома карактеристична у нашем портретном сликарству” (ЈАНИЋЕВИЋ 2002: 146), током XIX вијека, настаје искључиво као последица недовољне умјешности и знања бокелјских сликара.²³ Цитирање традиционалних стилова служило је евокацији славне прошлости, док је истовремено прихватање нових идеала упућивало на отвореност и напредак заједнице која, без обзира на модерне токове, није губила свијест о себи. Тежња ка истицању репрезентативне одјеће, инсигнија и поносне позе, која се уводи у вријеме барока, његоваће се током читавог XIX стољећа у Боки которској портретима намјењеним истицању достојанственог држања, статуса и достигнућа представљене личности. Ти „парадни портрети” (МИНАЛИЋЕК 1991–1992: 56; ВУЛИЋИЋ 1991–1992: 21–22), уз нови језик модерног грађанства, током XIX стољећа утврдиће се као саставни дио репрезентативног вокабулара Боке которске који је слао поруку о хармоничном споју старог и новог, који се градио у домовима бокелјске властеле. Тај склад указивао је на вјештину у помирењу традиције и модерности, друштвеног и личног интереса, те јавног и приватног живота. Кресећи просторе приватности једнако колико и јавне позорнице – вијећнице или читаонице, изведени у складу са локалним визуелним језиком и вриједностима, ови портрети нису представљали само једну личност или род већ укупан сталеж – властелу која је управљала Боком тога времена. Активним утицајем на колективно памћење, изградњу свијести о себи и репрезентацију Боке которске у ширим политичким оквирима, портрети породице Радимир нису били само *ego document* већ и репрезенти једне средине.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ABRAMOVIĆ, Radojka, Jelena Karadžić. *Palate grada Kotora i grada Perasta – nekada i sada*. Kotor: Pomorski muzej Crne Gore, 2017.
- BERRY, Christopher J. *The Idea of Luxury, a Conceptual and Historical Investigation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- БОРОЗАН, Игор. „Анастас Јовановић и уметност у доба медијског бума средином 19. века.” У: БОРОЗАН, Игор, Данијела Ванушић, Татјана Корићанац (ур.). *Идентитети и медији. Уметност Анастаса Јовановића и његово доба*. Београд: Музеј града Београда – Матица српска (BOROZAN, Igor. „Anastas Jovanović i umetnost u doba medijskog buma sredinom 19. veka.” У: BOROZAN, Igor, Danijela Vanušić, Tatjana Korićanac (ur.). *Identiteti i mediji. Umetnost Anastasa Jovanovića i njegovo doba*. Београд: Музеј града Београда – Матица српска), 2017, 217–275.
- BRAJKOVIĆ, Gracija, Antun Tomić, Miloš Milošević, Zoran Radimir. „Neki manje proučavani primjeri građanske i crkvene arhitekture spomeničkog karaktera u Kotorској општини.” *Godišnjak Pomorskog muzeja u Kotoru* br. 35–36 (1987–1988): 91–124.
- BRAJOVIĆ, Saša. „Boka, deo Serenissime.” *Godišnjak Pomorskog muzeja u Kotoru* br. 52 (2004): 327–340.

²² О барокном стилу у Боки которској и утицајима Млетачке републике на културу Боке которске: МИЛОШЕВИЋ 1991–1992: 25; BRAJOVIĆ 2004: 327.

²³ Бокелји су током XIX вијека чували богато сликарско наслеђе, помагали локалне сликаре који су учили занат у иностранству и гостили оне који су из европских центара долазили да сликају у Боки которској. О некима од њих: PRIJATELJ 1986: 38–40.

- БРАЈОВИЋ, Саша. „Палата Андрије Змајевића у Перасту – надбискупски двор и *locus amoenus*.” У: ФОТИЋ, Александар (ур.). *Приватни живот у српским земљама у освић модерној доба*. Београд: Clio (BRAJOVIĆ, Saša. „Palata Andrije Zmajevića u Perastu – nadbiskupski dvor i *locus amoenus*.” У: ФОТИЋ, Aleksandar (ur.). *Privatni život u srpskim zemljama u osvit modernog doba*. Београд: Clio), 2005, 581–616.
- БРАЈОВИЋ, Саша. „Портрети Петра II Петровића Његоша Анастаса Јовановића.” У: БОРОЗАН, Игор, Данијела Ванушић, Татјана Корићанац (ур.). *Идентитет и медију. Уметност Анастаса Јовановића и његово доба*. Београд: Музеј града Београда – Матица српска (BRAJOVIĆ, Saša. „Portreti Petra II Petrovića Njegoša Anastasa Jovanovića.” У: BOROZAN, Igor, Danijela Vanušić, Tatjana Korićanac (ur.). *Identiteti i mediji. Umetnost Anastasa Jovanovića i njegovo doba*. Београд: Музеј града Београда – Matica srpska), 2017, 141–161.
- БРАЈОВИЋ, Сања. *Његошево велико путовање. Медитације о визуелној култури Италије*. Нови Сад: Mediterran Publishing, 2017.
- ВУЈЧИЋ, Рајко. „О неким карактеристикама барока у likovnim umjetnostima Boke Kotorske.” *Годишњак Поморског музеја у Коштору* бр. 39–40 (*Godišnjak Pomorskog muzeja u Kotoru* бр. 39–40) (1991–1992): 19–25.
- ГЛИГОРИЋ, Биљана, Александра Капетановић, Татјана Рајић. *Palate Boke Kotorske*. Kotor: EXPEDITIO – Centar za održivi prostorni razvoj, 2008.
- ГРГУРЕВИЋ, Јасминка. „Обрада ентијера у сакралној и стамбеној архитектури Пераста.” *Бока – зборник радова из науке, културе и уметности* бр. 24 (*Boka – zbornik radova iz nauke, kulture i umjetnosti* бр. 24) (2004): 213–236.
- ДОКЛЕСТИЋ, Оливера. „Последњи Ивелић, кроз поморство и поезију.” *Бока – зборник радова из науке, културе и уметности* бр. 24 (DOKLESTIĆ, Olivera. „Poslednji Ivelić, kroz pomorstvo i poeziju.” *Boka – zbornik radova iz nauke, kulture i umjetnosti* бр. 24) (2004): 425–451.
- ЂУРИЋ, Мaja. „Друштвена функција фотографије и утицај породичне фотографије на формирање личног и културног идентитета Црне Горе – Феномен традиције у односу на национални и културни идентитет породице.” *Годишњак Поморског музеја у Коштору* бр. 59–60 (2013–2017): 335–348.
- ЖИВАНОВИЋ, Душко. *Дубровачке куће и полаче*. Београд: САНУ (ŽIVANOVIĆ, Duško. *Dubrovačke kuće i polače*. Београд: SANU) 2000.
- ЖИВКОВИЋ, Валентина. „Градски живот у Боки Которској.” У: ФОТИЋ, Александар (ур.). *Приватни живот у српским земљама у освић модерној доба*. Београд: Clio (ŽIVKOVIĆ, Valentina. „Gradski život u Boki Kotorskoj.” У: ФОТИЋ, Aleksandar (ur.). *Privatni život u srpskim zemljama u osvit modernog doba*. Београд: Clio), 2005, 547–580.
- ЈАНИЋЕВИЋ, Радојка. „Портрети из фонда Поморског музеја Црне Горе – Котор.” *Годишњак Поморског музеја* бр. 50 (2002): 129–166.
- ЈАНИЋЕВИЋ, Радојка. „Одликовања славних Бокелја у прошлости као доказ њихових постигнућа у поморском ратовању, навигацији, привреди и дипломатији.” *Годишњак Поморског музеја у Коштору* бр. 52 (2004): 279–313.
- ЈОВИЋЕВИЋ, Милан. *Црногорска одликовања и plakete*. Цетинје: Издавачки центар, 1998.
- КАДИЈЕВИЋ, Александар. „Архитектура – оквир приватног живота у српским земљама од почетка 19. века до Првог светског рата.” У: МАКУЉЕВИЋ, Ненад, Ана Столић (ур.). *Приватни живот код Срба у деведнаестом веку – од краја осамнаестог до почетка Првог светског рата*. Београд: Clio (KADILJEVIĆ, Aleksandar. „Arhitektura – okvir privatnog života u srpskim zemljama od početka 19. veka do Prvog svetskog rata.” У: MAKULJEVIĆ, Nenad, Ana Stolić (ur.). *Privatni život kod Srba u devetnaestom veku – od kraja osamnaestog do početka Prvog svetskog rata*. Београд: Clio), 2006, 245–258.
- МАКУЉЕВИЋ, Ненад. „Плурализам приватности. Културни модели и приватни живот код Срба у 19. веку.” У: МАКУЉЕВИЋ, Ненад, Ана Столић (ур.). *Приватни живот код Срба у деведнаестом веку – од краја осамнаестог до почетка Првог светског рата*. Београд: Clio (MAKULJEVIĆ, Nenad. „Pluralizam privatnosti. Kulturni modeli i privatni život kod Srba u 19. veku.” У: MAKULJEVIĆ, Nenad, Ana Stolić (ur.). *Privatni život kod Srba u devetnaestom veku – od kraja osamnaestog do početka Prvog svetskog rata*. Београд: Clio), 2006, 17–53.
- МАТАВУЉ, Симо, Вук Стефановић Караџић. *Бока Кошторска и Црна Гора*. Ур. Никола Маловић. Херцег Нови – Београд: Књиžара Со – Магелан Прес (MATAVULJ, Simo, Vuk Stefanović Karadžić. *Boka Kotorska i Crna Gora*. Ур. Nikola Malović. Herceg Novi – Београд: Knjižara So – Magelan Pres), 2016.
- МИЛОВИЋ, Јефто. *Istorijsko geografski atlas Crne Gore XVI–XX vijek*. Nikšić: Univerzitetska riječ, 1990.

- MILOŠEVIĆ, Zorana. „Doprinos savremenog privrednika Boža Dabinovića restauraciji dviju kapetanskih palata u Dobroti kao primjer kontinuiteta pomorstva i graditeljstva.” *Годишњак Поморског музеја у Кошору* бр. 39–40 (*Godišnjak Pomorskog muzeja u Kotoru* br. 39–40) (1991–1992): 171–178.
- MILOŠEVIĆ, Miloš. „Barok kao način življenja.” *Годишњак Поморског музеја у Кошору* бр. 39–40 (*Godišnjak Pomorskog muzeja u Kotoru* br. 39–40) (1991–1992): 13–28.
- МИХАЛИЧЕК, Marija. „Barokni portreti iz Perasta.” *Годишњак Поморског музеја у Кошору* бр. 39–40 (*Godišnjak Pomorskog muzeja u Kotoru* br. 39–40) (1991–1992): 47–59.
- MUTHESIUS, Stefan. *The Poetic Home – Designing the 19th-Century Domestic Interior*. London: Thames & Hudson, 2009.
- НИКОЛИЋ Катарина. „Палата Радимири-Љута.” *Бока – зборник радова из науке, културе и умјетности* бр. 34 (НИКОЛИЋ, Katarina. „Palata Radimiri-Ljuta.” *Boka – zbornik radova iz nauke, kulture i umjetnosti* br. 34) (2014): 31–64.
- ПРИТЕЉ, Kruno. „Slikarstvo zapadnoevropskih stilova u Boki Kotorskoj od početka 15. do potkraj 19. stoljeća.” *Бока – зборник радова из науке, културе и умјетности* бр. 18 (*Boka – zbornik radova iz nauke, kulture i umjetnosti* br. 18) (1986): 27–41.
- PRISTER, Boris. *Odlikovanja*. Zagreb: Povijesni muzej Hrvatske, 1984.
- RADIMIR, Đuro. „Spasavanje Dubrovačkog brigantina u luci Trašte 1839. godine.” *Naše more: znanstveni časopis za more i pomorstvo* br. 4, sv. 2 (1957): 115–116.
- RADIMIR, Zoran. „Pomorci bratstva Radimir iz Dobrote u XVII i XVIII stoljeću.” *Годишњак Поморског музеја у Кошору* бр. 39–40 (*Godišnjak Pomorskog muzeja u Kotoru* br. 39–40) (1991–1992): 179–194.
- РАДОЈЧИЋ, Драгана. *Између култура Истока и Запада, Северозападна Бока Кошорска*. Београд: САНУ (РАДОЈЧИЋ, Dragana. *Između kultura Istoka i Zapada, Severozapadna Boka Kotorska*. Beograd: SANU), 2006.
- СТОЛИЋ, Ана. „Родни односи у 'царству подељених сфера'.” У: МАКУЉЕВИЋ, Ненад, Ана Столић (ур.). *Приватни живот код Срба у деведнаестом веку – од краја осамнаестог до почетка Првог светског рата*. Београд: Clio (STOLIĆ, Ana. „Rodni odnosi u 'carstvu podeljenih sfera'.” U: MAKULJEVIĆ, Nenad, Ana Stolić (ur.). *Privatni život kod Srba u devetnaestom veku – od kraja osamnaestog do početka Prvog svetskog rata*. Beograd: Clio), 2006, 89–111.
- ТИМОТИЈЕВИЋ, Мирослав. „Приватни простори и места приватности.” У: МАКУЉЕВИЋ, Ненад, Ана Столић (ур.). *Приватни живот код Срба у деведнаестом веку – од краја осамнаестог до почетка Првог светског рата*. Београд: Clio (TIMOTIJEVIĆ, Miroslav. „Privatni prostori i mesta privatnosti.” U: MAKULJEVIĆ, Nenad, Ana Stolić (ur.). *Privatni život kod Srba u devetnaestom veku – od kraja osamnaestog do početka Prvog svetskog rata*. Beograd: Clio), 2006, 165–244.
- ТОДИЋ, Миланка. „Конструкција идентитета у породичном фото-албуму.” У: МАКУЉЕВИЋ, Ненад, Ана Столић (ур.). *Приватни живот код Срба у деведнаестом веку – од краја осамнаестог до почетка Првог светског рата*. Београд: Clio (TODIĆ, Milanka. „Konstrukcija identiteta u porodičnom foto-albumu.” U: MAKULJEVIĆ, Nenad, Ana Stolić (ur.). *Privatni život kod Srba u devetnaestom veku – od kraja osamnaestog do početka Prvog svetskog rata*. Beograd: Clio), 2006, 526–566.
- ТОМИЋ, Antun. „Popis kuća Dobrote uz 1808. godine.” *Бока – зборник радова из науке, културе и умјетности* бр. 8 (*Boka – zbornik radova iz nauke, kulture i umjetnosti* br. 8) (1976): 329–337.
- НАВЕРМАС, Jirgen. *Javno mnjenje: Istraživanje u oblasti jedne kategorije građanskog društva*. Novi Sad: Mediterran Publishing, 2012.

Извори:

- ИАК, ПОР I, Ф1 (I–III), фонд 167.
 ИАК, ПОР I, Ф5 (IV–VI), фонд 167.

Katarina R. Jović

PORTRAITS FROM THE LEGACY OF THE RADIMIR FAMILY FROM DOBROTA

Summary

Since the designation of their noble status at the end of the 17th century, the Radimir family has been renowned for the contribution to the maritime business, economic prosperity, and cultural interchange in the Bay of Kotor. With its palaces and residences, the family influenced the development of the urban structure of Dobrota – the small settlement near Kotor. Throughout centuries, along with other aristocratic families, members of the Radimir family influenced artistic production and shaped cultural values in their homeland as patrons, contributors, and artists themselves. In their legacy, many portraits were kept and preserved for future generations. The value of these portraits is exceptional from the historical perspective, due to their documentary potentials. Moreover, the aforementioned portraits manifest crucial characteristics of the portraiture from the Bay of Kotor in general. Therefore, not only the biographies of the family members were remembered, but their values, ideology, and codes of representation which were maintained and respected in the whole bourgeoisie community as well. Thus, in the context of visual identity research, these portraits are interesting sources for art historians as well. The Radimir family cultivated their representational self-image through the manifestation of the main roles of family members: captains, contributors, patrons, and priests. However, due to the continual intercultural exchange, the simple bourgeoisie image of the man with a “good taste”, which became a part of the self-representational vocabulary in the main European centers till the end of the 19th century, was soon appropriated in the portraiture of citizens from the Bay of Kotor. Thus, the combination of the traditional and modern manners of painting became a crucial part of the local visual identity. In the legacy of the Radimir family, some portraits emphasize the modern bourgeoisie codes (those of Vjekoslav and Zorka Radimir), while others have explicit references to the tradition (such as the painting of Dragutin and photography of Pavo Radimir). Portraiture, where the traditional language is mixed with a new media, is also present (photography of Pavo Radimir). Moreover, individual representation is always connected with the social merits (portraits of Đuro, Antun, and Ivan Radimir). Thus, portraits represent captains, priests, and noble citizens who were awarded for their deeds. This combination of modern and old, individual and social, local and imported was an important part of bourgeoisie self-representation and entire visual identity in the Bay of Kotor.

Keywords: the Radimir family, Bay of Kotor, portrait, representation, modernity, tradition.

* Уредништво је примило рад 11. I 2020. и одобрило га за штампу 3. IV 2020.

ZLATA M. VUKSANOVIĆ-MACURA

Geographical Institute "Jovan Cvijić" of the Serbian Academy of Sciences and Arts*

KATARINA Ž. JEVTIĆ-NOVAKOVIĆ

College of Applied Studies of Civil Engineering and Geodesy, Belgrade*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

Surveying of Belgrade: Technical Background of Emilijan Josimović Plan from 1867**

ABSTRACT: Plan for the reconstruction of Belgrade, formulated by Emilijan Josimović in 1867 is one of the most researched urban plans in Serbia. Anyhow, one aspect of the plan, the survey of Belgrade, has remained outside the focus of scholars. This paper analyzes and presents the surveying of Belgrade, made by Josimović, as part of the activities on making the well-known plan of the city. The research question we have set out is: how, when, with which instruments, means, and the material did Josimović produce a geodetic map of the city? Archival materials, various maps, literary sources, as well as two Josimović's publications from 1862 and 1867, were used in the description and analysis of the production of the first accurate geodetic map of Belgrade urban tissue from the mid-19th century.

KEYWORDS: history of surveying, geodetic map, plane table, Emilijan Josimović, urban plan, Belgrade 1867.

INTRODUCTION

This paper analyzes and presents surveying of Belgrade, made by Emilijan Josimović (1823–1897) in the 1860s, as part of the activities on making the well-known urban plan of the city, published in 1867. A Serb from the Austro-Hungarian Empire, born in Old Moldova (present-day Romania), educated in Hungary and Austria, resident of Serbia since 1845, Josimović was a civil engineer, professor of mathematics, geodesy, architecture and road construction at Lyceum, later at the Great School, and Military Academy, and a member of several eminent scientific societies, as well as a honorary member in the Serbian Royal Academy. He spent his

* z.macura@gi.sanu.ac.rs; katarina.jn@gmail.com

** The paper is a part of the research done within the project "Geography of Serbia" (III 47007) supported by the Ministry of Education and Science of the Republic of Serbia.

lifetime teaching students for both civil and military engineering and geodetic services, which was based on the Austrian and Hungarian models (ЂУРИЋ-ЗАМОЈО 1976). In the period from 1864 to 1867, Josimović drafted a proposal for the regulation of the Belgrade's Town within the Moat (*Varoš u šancu*). Today, it is the area of the historic core of Belgrade.

At the time Josimović made the plan, Belgrade was the capital of the Principality of Serbia, which was gradually liberated from the centuries-old Ottoman rule. Josimović's plan was the basis for the reconstruction of the city which lasted until the late 1930s (VUKSANOVIĆ-MACURA 2018). After having made the plan in 1867, Josimović no longer took part in larger activities related to the reconstruction of Belgrade. However, he took part in other important state affairs that required the person of his knowledge and experience. In 1878, after he had retired, he left Belgrade and lived in a village near town of Lazarevac. In the late 1880s he moved to Sokobanja where he died in 1897 (ЂУРИЋ-ЗАМОЈО 1976).

An interest for Josimović's plan for the regulation of the Belgrade was re-initiated by the architect Branko Maksimović (1938/1962, 1957, 1967), who presented and elaborated a series of data on his work and plan. Josimović's work, from various aspects and in varying degrees, was dealt by many other authors (ШКАЛАМЕРА 1967; МАЦУРА 1968; 1983; ЈАНИЋ 1975; ЂУРИЋ-ЗАМОЈО 1976; ПЕРОВИЋ 1985; МЕДАКОВИЋ 1997; БОЈОВИЋ 1997; 2018; КРАСОЈЕВИЋ 2004; БОГУНОВИЋ 2005; МАКУЉЕВИЋ 2015; ЈЕВТИЋ-НОВАКОВИЋ, ЂАЛОВИЋ, МИЋОВИЋ 2015; ДИМИТРИЈЕВИЋ-МАРКОВИЋ 2017; ЋОРОВИЋ 2018; ЈЕВТИЋ-НОВАКОВИЋ, ДИВАЦ 2018; ВУКСАНОВИЋ-МАЦУРА 2018). Based on this, certainly a partial list of references, it could be said that Josimović's plan is one of the most fundamentally studied urban plans in Serbia.

In spite of the multiple research work on Josimović's plan, one area, geometric survey of the Belgrade, has remained outside the focus of scholars. Josimović seems to have been forgotten in the works of geodetic researchers too. In the article "Library Funds and Old and Rare Books from the Field of Geodesy", Okanović (2014) quotes, as the oldest book from the geodetic profession in the Serbian language from 1868, *Height Measurement with a Special View to Leveling*, by Mihailo Petković, the book that was created six years after Josimović's *Practical Geometry*. Some texts dealing with the history of geodesy in Serbia contain only general and well-known information about the work that Josimović did on the plan for the Belgrade (САВИЋ 1987; ЧКРЕБИЋ 1989; МИЛАДИНОВИЋ, ДУГОЊИЋ 2012). Filling this gap in knowledge of the process of making one of the most important plans in the history of urban planning in Serbia as well as the knowledge about the activity of one of the most important Serbian engineers, are the reasons for the creation of this article.

Josimović made the plan of Belgrade in two steps. The first step was to make a map of the existing state of the city, in order to know what needs to be reconstructed. The second step was to formulate and draft proposals for reconstruction. The initial step required detailed and precise survey of the existing city structures. Therefore, the research question we have set out in the paper is: how, when, with which instruments, means and material did Josimović produce a geodetic map of the Belgrade's Town within the Moat, which he later used as a basis for the formulation of a regulatory plan for reconstruction?

In the research, as primary sources, we used Emilijan Josimović's publications, two of which were crucial. The first, 1867 publication, with the title *Explanation of the Proposal for Regulation of the Part of the Belgrade that lies in the Moat with a Single Lithograph Plan in*

the Scale 1:3000 (further *Objasnenje*) (Јосимовић 1867) was often used to analyze Josimović's work. The second, entitled *Practical Geometry* and published in 1862, is very rarely used in the analysis of Josimović's work on the plan for the Belgrade (Јосимовић 1862). *Objasnenje* is a book in which the concept and technical report on the proposal for regulation and reconstruction of the Belgrade were given. The book of 51 pages is divided into five chapters with attached the plan in the scale of 1:3,000, on which the drawings of the existing situation and the proposed regulation of the Belgrade were overlapped (Fig. 1). *Practical Geometry* was a



Fig. 1. Regulation Plan for Belgrade, 1867, by Emilijan Josimović
(University Library "Svetozar Marković", Belgrade)

textbook intended for Lyceum students (ЈЕВТИЋ-НОВАКОВИЋ, ДИВАЦ 2018). The term practical geometry in the 19th century marked the discipline whose central object was land survey (HUNAUS 1864), and it is outdated today and replaced by the term surveying. Josimović's textbook has a total of 116 pages and is divided into two chapters. The first one is "Surveying", in which land survey of smaller surface areas is described on 60 pages. By today's words, this part of the textbook deals with the land survey for the needs of making geodetic, topographic or cadastral maps. This chapter also includes the "most common measurement devices", different theoretical explanations, as well as tasks for surveying flat and hilly ground, in an accessible area and inaccessible terrain, due to rivers, marshland, ravines and the like. The second chapter of the textbook "Vertical Measurement and Leveling" on 48 pages is dedicated to survey for the needs of making a leveling plan, i.e. the future profile of the streets.

PROFESSIONAL AND SOCIAL CONTEXT OF JOSIMOVIĆ'S WORK

Historical events directly influenced the development of geodetic practice in the Principality of Serbia in the 19th century. The regulations made by the Principality were neither numerous nor comprehensive but they were an attempt to independently regulate relations in many domains of social life, even in the organization of settlements (КРСТИЋ 2016). Development of geodetic practice must also be followed through the development of Serbian cartography. Serbian cartography of the 19th century began with a map from 1805, when Sava Popović Tekelija printed the first map of Serbian countries, as a form of helping the Serbian uprising (КРАСОЈЕВИЋ 2004). In the second half of the 19th century, with the development of geographical sciences at the Great and Artillery School, cartography was systematically studied.

As the beginning of modern geodetic practice in Serbia geodesists take 1837, citing data relating the Ascension Day Assembly held in Kragujevac, when Prince Miloš Obrenović raised "the issue of land survey and classification" (МИЛАДИНОВИЋ, ДУГОЊИЋ 2012: 9), in relation to a fairly determined tax amount. The same year is related to urban planning legislation and the Decree of Prince Miloš of Žabari on March 8, 1837, known as the *Decree on Laying out Orthogonal Grid in Villages* (МАКСИМОВИЋ 1962; КРСТИЋ 2016). Rational organization of the rural area, which the Prince tried to apply primarily by the example of the Austro-Hungarian villages (Кojiћ 1961) led to resistance and disapproval of the population, as well as to the appropriate penal policy of the authorities. On the other hand, "Prince Miloš and his followers realized that Serbia could become a European state only if it built cities and established state and city institutions in them" (КРСТИЋ 2016: 16). Along with laying out orthogonal grids in villages, many places that are still parts of Serbia's urban network were formed.

Urban planning in Serbia can be linked with the first regulatory interventions from 1827, conducted in Požarevac, which was one of the places of residence of Prince Miloš. This was followed by the other interventions: founding of Poreč in 1831, the regulation of the market in Čačak and the establishment of Požega, both from 1832, the regulation of the Kruševac bazaar and the founding of Lešnica in 1836, Trstenik in 1837, and Brusnica in 1839 (MACURA 1983). In the second half of the 19th century, a new chapter in the reconstruction of towns in Serbia was opened and surveying of urban space gained in importance as an indispensable basis for the preparation of regulatory plans (МАКСИМОВИЋ 1962). Some of the most important regulatory

plans, which were made after the departure of the Ottoman garrisons and the Muslim population from Serbia, were the 1868 Plan of Novi Negotin by Dragutin Milutinović, then the plans of Niš, from 1878, by Feliks Daljković and Emanuel Vinter, as well as the plans of Aleksinac in 1878–1884, Zaječar and Žabari in 1887, Kuršumlja 1888, Užice 1889, Surdulica 1893, Kruševac 1899, and Kraljevo in 1901 (MACURA 1983).

The initial surveying of Belgrade, before it became the capital of Serbia, was carried out in 1839 in the part of the city along the Sava River named Savamala. It was made by Anton Šulc, but it was rather superficial, so that the new survey was entrusted to Atanasije Nikolić. From his letter sent to the Ministry of the Internal Affairs, we find out that the survey is based on “geometric truth” and although the plan has not been preserved, it is assumed that this was the first large-scale plan in Belgrade, because Nikolić was asked to survey the land, assess structures and check ownership (КРАСОЈЕВИЋ 2004). By 1867, when it completely went to the Serbian administration, Belgrade was divided into three urban, social and administrative units. On the rock above the confluence of the Sava River into the Danube, the Belgrade fortress, which was the seat of the Ottoman garrison, rose. Around the Fortress, a Muslim-Christian civic city was spread, surrounded by a moat and palisades, which was run by both the Ottoman and Serbian authorities. The third ring, on the outside of the moat, was a new suburb that the Serbian authorities began to form about the middle of the 19th century.

SURVEYING OF BELGRADE

What was Belgrade’s Town within the Moat that Josimović was supposed to survey, like? Historian Vidosava Nikolić conducted an analysis of the state of Belgrade’s physical structures based on lists and property valuations of Muslim estates in 1862 and 1863. Nikolić says that the value of houses, shops and other buildings was very low because they were ruined and prone to decline due to age and poor material, which was related to more than 90% of the building stock. She also points out that many parts of the narrow streets were underwater, especially those near the Danube. Her conclusion is that the list of Muslim property speaks of the general economic neglect and decay of the Turkish part of the city (НИКОЛИЋ 1962–1963). Although according to the terms of the Kanlidja Protocol of 1862, the political-ownership position of Belgrade for the Serbian side was in many ways well-formulated, however, the survey of the Town within the Moat had to be difficult because it was still partly owned by the Ottomans. Namely, negotiations about the purchase of Muslim property, “Muslim Mahalla”, led by the President of the Ministerial Council, Ilija Garašanin, from the Serbian side, were completed only in 1865 (МИЛJKOVIĆ-KATIĆ 2018). Ninety hectares of the city land were a built structures, infrastructure and streets. In the Muslim part, near the Danube, it was largely ruined, while on the Serbian side, toward the Sava River, it was in relatively good condition. Within the city there were 688 plots with 1,449 residential buildings and 951 shops (ПЕРУНИЧИЋ 1967), of which only 137 buildings made of hard materials (ЈОСИМОВИЋ 1867) including the church, Jewish places of worship, mosques and half-destroyed so called Eugene of Savoy’s palace. The city consisted of 230 curved and irregular streets (ВУКСАНОВИЋ-МАЦУРА 2018), of which 40 were dead ends (ЈОСИМОВИЋ 1867). The street network formed 119 blocks. Such was the state of the urban tissue that needed to be surveyed (Fig. 2).

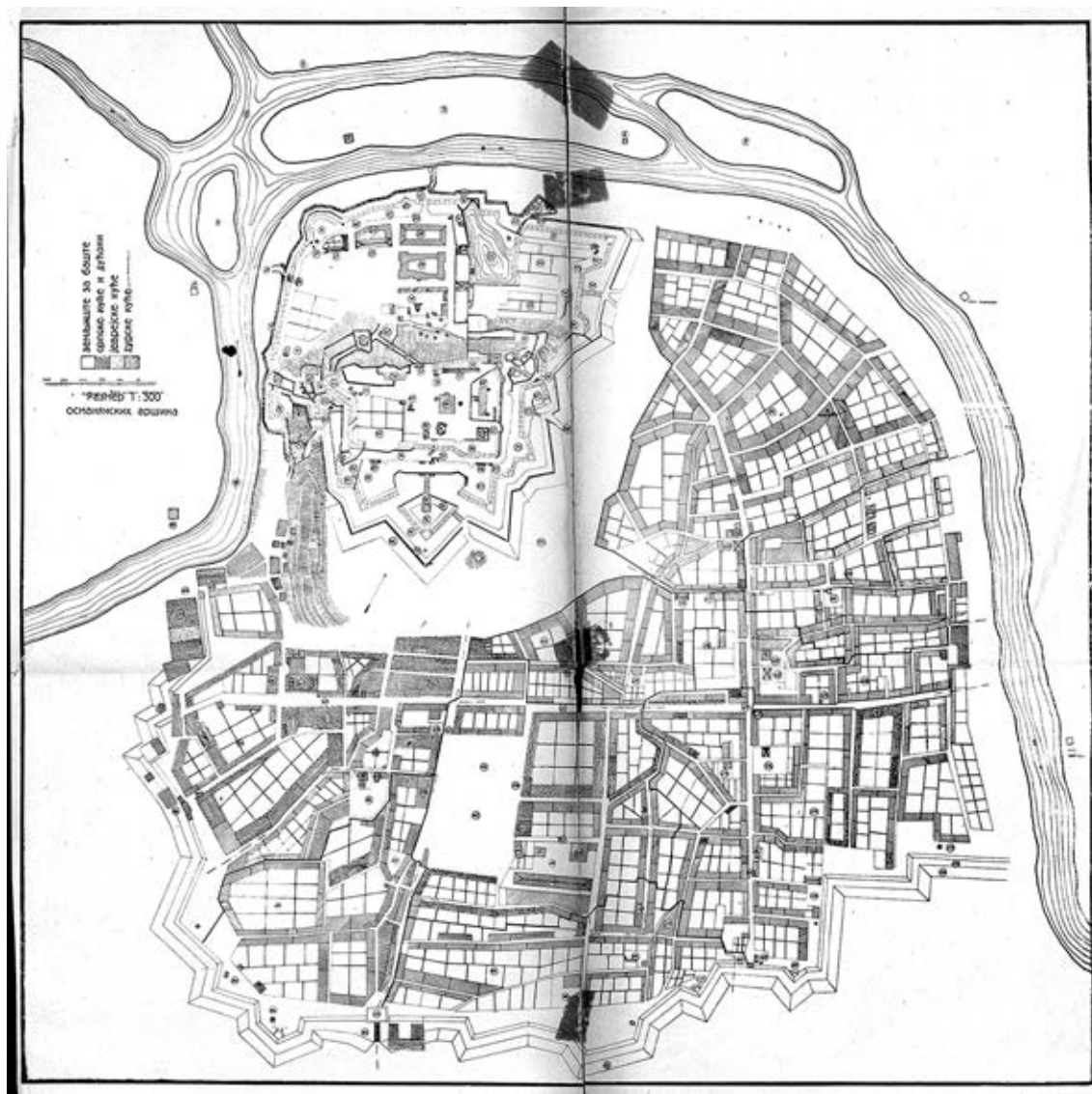


Fig. 2. Turkish plan of Belgrade from 1863, redrawn in 1937 by G. Elezović and P. Popović
(Београдске ојштинске новине)

What instruments could Josimović use during his surveying of Belgrade? Engineer Jovan Obradović, in his text from 1927, described Josimović's work saying that "plan was made on the basis of translation by a plane table" (according to КРАСОЈЕВИЋ 2004: 542–543). Surveyors used the plain table in field survey and drawing maps according to the graphical method. Graphical method is based on the translation of selected earth points into paper, with the formation of a map in the desired scale. This method has no calculations, but it means drawing

a plan directly in the field, of what the surveyor sees. In *Practical Geometry*, Josimović presented the complete tools for surveying and drawing a map. Plane table was in use for a long time, from the 17th to the second half of the 20th century, while in the 19th century it was a very popular instrument (Fig. 3). Austrian and Hungarian cadastral maps of that time were made using a plane table (Живковић 1987) and Josimović refers to this practice in *Practical Geometry*.

Plane table consists of a tripod, a leveling head, a “cross” and a board (Јосимовић 1862: 4–5). The leveling head is a part of the tripod and it is movable, which allows the “cross” and the board, which are placed on it, to be brought into a horizontal position. It is only in this position that a plan can be drawn up. The board of a plane table, usually dimension 62.0 x 46.5 cm, was made of linden plates and the paper on which the plan was drawn, was attached to it. As a drawing tool, Josimović used the ruler on which either a telescopic alidade (another term was *kipregel*) or a simpler type called plain or simple alidade, was placed. The plane table and the alidade were equipped with a spirit level, a plumb bob and a trough compass that were used



Fig. 3. Plane table with telescopic alidade or *kipregel* (Military Geographical Institute, Belgrade; photo: Z. Vuksanović-Macura)

for various adjustments. Without these tools, plane table could not be used as an instrument for measuring and drawing a plan (ЂОРЂЕВИЋ 1937).

Where did Josimović begin to survey the city, since he needed a fixed and reliable surveying point from which he would start? The answer to this is found in the *Plan of the Demarcation of the Fortress and Muslim Mahalla according to the Kanlidja Protocol of 1862* that referred to Kalemegdan surroundings and which was made at the beginning of 1863 (ШКАЛАМЕРА 1967). The adoption of the Kanlidja Protocol in 1862, was followed by the demarcation of the Fortress esplanade, Kalemegdan, from the Town within the Moat. For the needs of the international commission that worked on the demarcation, the aforementioned plan was made in the scale of 1:2,000, which we presume that must have been known to Josimović. It is important that the geodetic elements, necessary for the geodetic setting of the border, were included in this plan, which Josimović could use as the starting point for his survey of the city that began a year later, in 1864. According to the writings of Jovan Obradović, documentation of the 1863 survey was used for the 1864 Josimović's survey (КРАСОЈЕВИЋ 2004). On the basis of this, we can assume that Josimović took over the field data from this plan and survey, particularly having in mind that they were internationally verified. Once established, the starting point gave the possibility to move to further survey of the Belgrade.

A plan that is drafted on a plane table, depending on the scale and size of the area, can be drawn on one or more sheets of paper. The territory of the Belgrade that Josimović surveyed was around 90 hectares and covered the area of approximately 1,800 x 1,600 meters. In a drawing of a scale of 1:1,000, this area could be entered into a rectangle measuring approximately 180 cm per Y axis and about 160 cm per X axis. The paper surface of the plan could be 28,800 cm². The usual dimension of the board of plane table, that is, the surface on which the entire plan was drawn, was, as we have said 62.0 x 46.5 cm, that is, 2,883 cm², which was the size of one section. With these assumptions, Josimović needed 10 or 11 sheets of paper or canvas for drafting the city plan, it depends on what the sections were drawn on.

Problem with the material on which sections will be plotted during the survey always occupied the attention of surveyors, when graphical method was concerned. Namely, in this method there are no calculations and the accuracy of the plan depends on the physical inertia of the material. Regarding papers, changes do not occur when changing temperatures but they happen when changing humidity, where the deformations along the X axis are less than along the Y axis (ЖИВКОВИЋ 1987). Josip Ђorđević (1937) describes the procedure of increasing the inertia of paper by pasting it on the board of the plane table or by pasting it on canvas first and then together with it, fixing it on the table board. These sections, drawn in the field, had to be preserved undamaged and undeformed because later, in the office, on the basis of them, the overall plan of the area was drawn. In *Practical Geometry*, Josimović (1862: 50) says that the table is coated with a "clean strong paper". He most likely used paper for drawing the sections of the plan during the field survey, which he also used later, for drafting the final geodetic map.

When the field survey by the plane table was completed, at the same time 10 or 11 sections of the city geodetic map, on which the existing state was drafted, were completed. Josimović continued further work on the finalization of the geodetic map in the office that was in the house in Block 46. Today it is in the area of the intersection of the streets Gospodar Jevremova and Kneginje Ljubice. There, the content of sections drawn in the field was transferred to new,

clean paper that would become the geodetic map of the Town within the Moat, in the scale of 1:1,000. On such a geodetic map, on which the existing situation was shown by a thinner line, Josimović could make a proposal for the regulation of the entire Town within the Moat (Fig. 4). It is possible that some of these plans were made in color (КРАСОЈЕВИЋ 2004). A plan-attachment for *Objasnenje*, in the scale of 1:3,000, was also made in the office (ЈОСИМОВИЋ 1867).

Furthermore, on the cover of *Objasnenje*, it was written that the book was printed in the State Printing Press and that the text was accompanied “by a lithograph plan in the scale of 1:3,000”. In the title on the plan it was written: “Lithographed in the State Stonecutter’s in Belgrade”. The State Printing Company was founded in 1831 in Belgrade (ПИЈУКОВИЋ 1957).

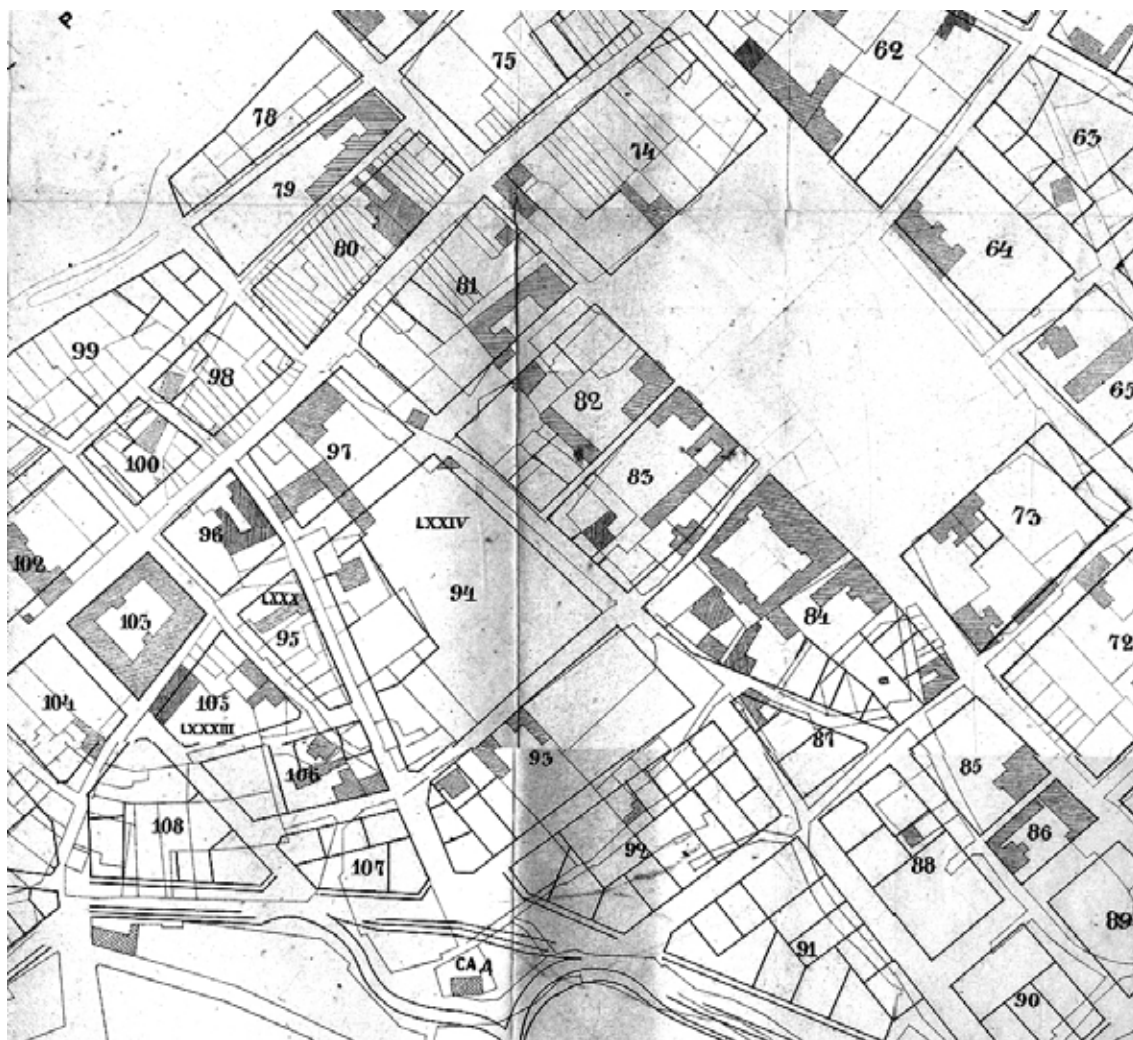


Fig. 4. Overlapped existing city tissue and new blocks, detail of Regulation Plan for Belgrade, 1867.
(Source: University Library “Svetozar Marković”, Belgrade)

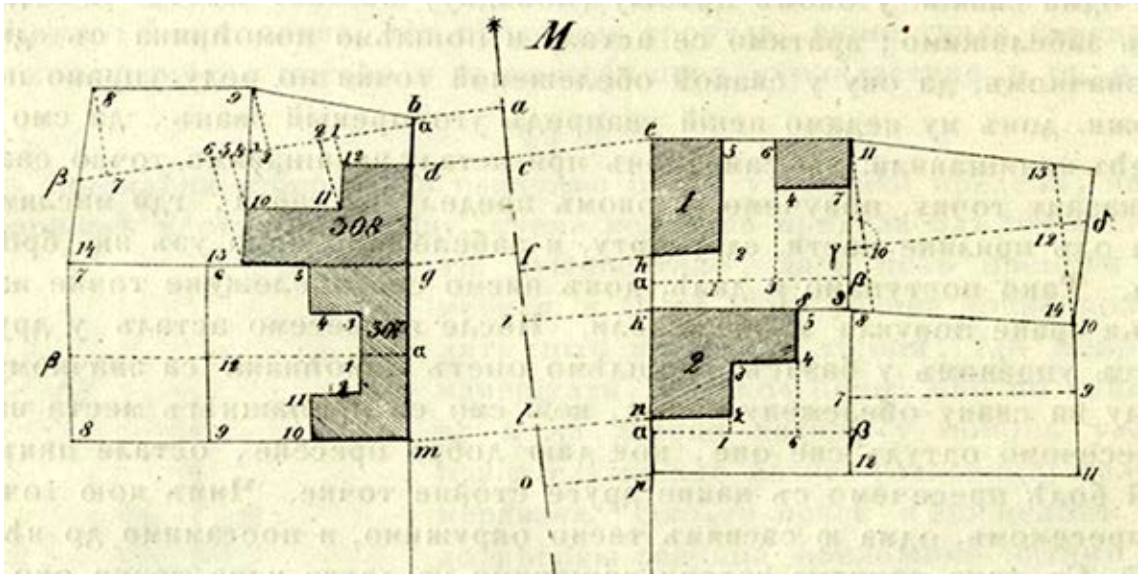


Fig. 5. Instructions for surveying and drawing houses and plots (JOSIMOVIĆ 1862: 52; Matica Srpska Digital Library)

At the beginning of work, in 1832, the Printing Press had “two iron medium-sized manual presses of a completely old construction” (НИКИЋ 1956: 401), a letter-foundry and a bookbinder and in 1851 the first printing press was purchased (ПИЈУКОВИЋ 1957). Lithography arrived in the State Printing Press a few years earlier, in 1848, and sheets were most likely drawn on manual presses. That drive was installed for fine printing, which was related to lithography, invented in 1798. Before Josimović’s plan, in 1863, the above mentioned plan for the demarcation of civilian city and the Belgrade Fortress esplanade, was printed in two sections, each dimension 60.5 x 83.3 cm (ШКАЛАМЕРА 1967). Josimović’s geodetic map, which was made in the scale of 1:1,000, had to be drawn and printed on several sheets. If the size of a lithographic sheet was similar to those of 1863, then one big plan required six sheets, that is six lithographic stones. None of the original lithographic plans has been preserved.

The scale 1:1,000 enabled Josimović a high level of mathematical accuracy in calculating land areas at two decimal places (Fig. 5). For example, in Block 20 for a church, 3,023.68 m² of land is planned, for a market at the Dorćol intersection 7,796.88 m² etc. It is wrong to believe that this meticulous approach came from his work-obsessed spirit. It was completely different: none of the interested parties, neither individuals nor the state were allowed to be harmed (JANIĆ 1975). When he rounded numbers for some surfaces, he explicitly emphasized it, as in the case of parks along the circular boulevard (ЈОСИМОВИЋ 1867). The obligation to make the plan as accurate as possible stood as the supreme requirement before Josimović all three years of his work. Dragana Ćorović (2018) brings an assessment of Belgrade doctor Milan Jovanović Morski from 1867 about Josimović’s work, who said that Josimović solved the task of reconciling interests with “rare smartness”. Furthermore, Josimović made four books with detailed data



Fig. 6. New divisions of plots after Josimović's plan in Dorćol, detail of photo 1876–1878 (Belgrade City Museum, Ur_3752; photo: Ivan V. Groman)

for each plot. The books were manual used for financial calculations: “Amount of surface for payment or compensation is detailed in these four books with the calculated all plots in the present state and after regulation” (ЈОСИМОВИЋ 1867: 30). Thus, it can be said that the geodetic map of the existing situation and the regulation plan based on it was not only an urban document; it also was a financial and technical plan for the reconstruction of Town within the Moat (Fig. 6).

CONCLUSION

In the second half of 19th century the method of geodetic work in Serbia and Belgrade was the same as in Austro-Hungary or other parts of Europe. Namely, since the mid-19th century, Serbia has begun to develop civilian and military personnel capacities for the modern land survey both in open area and in villages, towns and cities. Besides bringing engineers from abroad, future engineers were educated at Lyceum, to become skilled in geodetic jobs and in the use of geodetic equipment of that time. The main geodetic instrument, used by Josimović, too, was the plane table with alidade that was used by surveyors throughout central Europe. The geodetic map of the existing state of the Belgrade Town within the Moat served Josimović to make a proposal for the regulation of that area. Through the technical elements of his work, Josimović demonstrated modernity and orientation towards progress.

Josimović was not the only one involved in making a regulatory plan for the reconstruction of the Belgrade. There were various other persons who saw the future of the city in the same way as he did – as part of the European understanding of urbanity. Prince Mihailo was at the head,

then there were the Ministers of Construction, Monden and Blaznavac, the state apparatus, the Belgrade administration, various commissions and citizenship (ВУКСАНОВИЋ-МАЦУРА 2018). The successful reconstruction of the Belgrade's Town within the Moat was certainly a reflection of the collective feeling and the desire of the state elite, Belgrade and its citizens, to modernize and make progress. Success could not have been achieved if Josimović had not built his engineering geodetic knowledge and the desire to improve urban planning techniques in Serbia, into an assigned task.

Drafting a regulatory plan, which was the requirement for the reconstruction of the city, was based on the geodetic map of the existing situation, as the first step in urban work. Josimović's geodetic map of the Belgrade was the most comprehensive and highest quality product of Serbian geodetic science and practice of the 19th century. Before him, from the middle of this century, there were several plans of different quality and purpose, including detailed plans of Franc Janke made in 1840–1842, Kenig's topographic plan from 1854, as well as the mentioned plan of demarcation of the Fortress and the Town within the Moat from 1863 (ШКАЛАМЕРА 1967; ВУКСАНОВИЋ-МАЦУРА, БАНКОВИЋ 2017). After Josimović's plan, Belgrade kept on surveying and publishing detailed and general geodetic and topographic plans. The most famous among them was the plan of Stevan Zarić from 1878, then the unfinished plans of the Halači brothers from 1884 and General Regulatory plan of Belgrade within the administrative boundaries by the engineer Jovan Smederevac from 1890 (НЕДИЋ 1976; ВУКСАНОВИЋ-МАЦУРА 2014). Unlike plans made until 1867, which had many shortcomings (the exception were the plans of Franc Janke), later plans were geodetically correct, that is, precise and reliable. It was one of the merits of Josimović's work after which all subsequent plans were expected to have the same geodetic quality.

Certainly, the greatest merit of Josimović's work is his success to offer the Serbian authorities and Belgrade a plan that will open the option for the reconstruction of the city on a financially clear basis. In 1865, the state bought Muslim Mahalla in the Town within the Moat and Josimović was able to propose a new land division, so as to minimize damage to the boundaries of the plot, thereby reducing the cost of compensation for harmed property. Thus, he enabled the state to recover the capital invested and to make profits for further reconstruction. In the new land division, the geodetic moment was crucial: the land was divided so that it could provide economic profit both to potential buyers and to the city cashier. This mechanism proved sustainable over seven decades of reconstruction of the city and led to the results that are recognized today in the area of the city center.

CITED REFERENCES

- BOGUNOVIĆ, Slobodan Giša. *Arhitektonska enciklopedija Beograda XIX i XX vek*. Knj. 2. Beograd: Beogradska knjiga, 2005.
- БОЈОВИЋ, Бранко. „Емилијан Јосимовић у свом времену и данас.” У: *О Емилијану Јосимовићу: избор текстова*. Београд: Друштво урбаниста Београда (Војовић, Бранко. „Emilijan Josimović u svom vremenu i danas.” У: *О Emilijanu Josimoviću: izbor tekstova*. Beograd: Društvo urbanista Beograda), 1997, 87–99.
- БОЈОВИЋ, Бранко. „Београд између Емилијана Јосимовића и Стевана Зарића.” *Изградња* (Војовић, Бранко. „Beograd između Emilijana Josimovića i Stevana Zarića.” *Izgradnja*) 4–6 (2018): 183–199.
- ТОРОВИЋ, Драгана. „План Емилијана Јосимовића у контексту трансформације урбаног пејзажа Београда у деветнаестом веку.” *Изградња* (ЋОРОВИЋ, Dragana. „Plan Emilijana Josimovića u kontekstu transformacije urbanog pejzaža Beograda u devetnaestom veku.” *Izgradnja*) 4–6 (2018): 151–163.

- ЧКРЕБИЋ, Анка (ур.). *150 година Геодетске службе Београда 1389–1989*. Београд: Градски геодетски завод Београда (СКРЕВИЋ, Анка (ур.). *150 godina Geodetske službe Beograda 1389–1989*. Beograd: Gradski geodetski zavod Beograda), 1989.
- ДИМИТРИЈЕВИЋ-МАРКОВИЋ, Светлана. „Форма града и урбанистичка регулација: Османов Париз и Јосимовићев Београд.” *Наслеђе* (DIMITRIJEVIĆ-MARKOVIĆ, Svetlana. „Forma grada i urbanistička regulacija: Osmanov Pariz i Josimovićev Beograd.” *Nasleđe*) XVIII (2017): 129–147.
- ЂОРЂЕВИЋ, Јосиф З. *Нижа геодезија – Топографија за Војну академију*. Београд: Геца Кон (ЂОРЂЕВИЋ, Josif Z. *Niža geodezija – Topografija za Vojnu akademiju*. Beograd: Geca Kon), 1937.
- ЂУРИЋ-ЗАМОЛО, Дивна. „Прилог биографији Емилијана Јосимовића.” *Годишњак града Београда* (ЂУРИЋ-ЗАМОЛО, Divna. „Prilog biografiji Emilijana Josimovića.” *Godišnjak grada Beograda*) XXIII (1976): 143–161.
- HUNAU, Georg C. *Die geometrischen Instrumente der gesammten praktischen Geometrie deren Theorie, Beschreibung und Gebrauch von G. Chr. Hunaus*. Hannover: Carl Rümpler, 1864.
- ЈАНИЋ, Milica. „Emilijan Josimović.” *Urbanizam Beograda* 28 (1975): 18.
- ЈЕВТИЋ-НОВАКОВИЋ, Катарина, Сара Ђаловић, Марија Мићовић. „Огледнице професора Емилијана.” *Изградња* (ЈЕВТИЋ-НОВАКОВИЋ, Katarina, Sara Đalović, Marija Mićović. „Oglednice profesora Emilijana.” *Izgradnja*) 9–10 (2015): 357–368.
- ЈЕВТИЋ-НОВАКОВИЋ, Катарина, Марија Дивац. „Емилијанова рукописна баштина.” *Изградња* (ЈЕВТИЋ-НОВАКОВИЋ, Katarina, Marija Divac. „Emilijanова rukopisna baština.” *Izgradnja*) 4–6 (2018): 121–131.
- ЈОСИМОВИЋ, Емилијан. *Практична Геометрија*. Београд: Књажеско-Сербска Књигопечатња (ЈОСИМОВИЋ, Emilijan. *Praktična Geometrija*. Beograd: Knjažesko-Serbska Knjigopечатња), 1862.
- ЈОСИМОВИЋ, Емилијан. *Објаснење предлога за регулисање оног дела вароши Београда који лежи у шанцу са једним литографисаним планом у размери 1/3000*. Београд: Државна штампарија (ЈОСИМОВИЋ, Emilijan. *Objasnenje predloga za regulisanje onog dela varoši Beograda što leži u šancu sa jednim litografisanim planom u razmeri 1/3000*. Beograd: Državna štamparija), 1867.
- КОЛИЋ, Бранислав. „Насеља у Војводини. Генеза, садржина и урбанистичка структура према архивским техничким подацима.” *Глас САНУ, CCL, Одељење друштвених наука* (КОЛИЋ, Branislav. „Naselja u Vojvodini. Geneza, sadržina i urbanistička struktura prema arhivskim tehničkim podacima.” *Glas SANU CCL, Odeljenje društvenih nauka*) 10 (1961): 63–82.
- КРАСОЈЕВИЋ, Милорад. *Каталограф планова и карата Београда*. Београд: Геокарта (КРАСОЈЕВИЋ, Milorad. *Katalog planova i karata Beograda*. Beograd: Geokarta), 2004.
- КРСТИЋ, Бранислав. *Модернизација Србије грађинским законима од 1837 до 1903*. Београд: САНУ (КРСТИЋ, Branislav. *Modernizacija Srbije graditeljskim zakonima od 1837 do 1903*. Beograd: SANU), 2016.
- МАСУРА, Milorad. „Stogodišnjica prvog urbanističkog plana Beograda 1867–1967.” *Arhitektura urbanizam* 49–50 (1968): 112–113.
- МАСУРА, Vladimir. *Urbano planiranje u Srbiji 19. i 20. veka*. Београд: Београд пројект – Центар за планирање urbanog razvoja, 1983.
- МАКСИМОВИЋ, Бранко. „Јосимовићева реконструкција Београда у шанцу.” *Годишњак града Београда* (МАКСИМОВИЋ, Branko. „Josimovićeva rekonstrukcija Beograda u šancu.” *Godišnjak Muzeja grada Beograda*) IV (1957): 207–235.
- МАКСИМОВИЋ, Branko. *Urbanizam u Srbiji*. 2. izd. Београд: Грађевинска књига, 1962.
- МАКСИМОВИЋ, Branko. *Emilijan Josimović: prvi srpski urbanista*. Београд: Institut za arhitekturu i urbanizam Srbije, 1967.
- МАКУЉЕВИЋ, Ненад. *Османско-српски Београд: визуелност и креирање градског идентитета (1815–1878)*. Београд: Топу (МАКУЉЕВИЋ, Nenađ. *Osmansko-srpski Beograd: vizuelnost i kreiranje gradskog identiteta (1815–1878)*. Beograd: Topu), 2015.
- МЕДАКОВИЋ, Дејан. „О Емилијану Јосимовићу.” У: *О Емилијану Јосимовићу: избор текстова*. Београд: Друштво урбаниста Београда (МЕДАКОВИЋ, Dejan. „O Emilijanu Josimoviću.” У: *O Emilijanu Josimoviću: izbor tekstova*. Beograd: Društvo urbanista Beograda), 1997, 5–8.
- МИЛАДИНОВИЋ, Манојло, Младен Дугоњић. „Историјски развој.” У: ТЕСЛА, Ненад (ур.). *Геодетска делатност у Србији 1837–2012*. Београд: Републички геодетски завод (МИЛАДИНОВИЋ, Manojlo, Mladen Dugonjić. „Istorijski razvoj.” У: TESLA, Nenad (ur.). *Geodetska delatnost u Srbiji 1837–2012*. Beograd: Republički geodetski zavod), 2012, 8–20.

- MILJKOVIĆ-KATIĆ, Bojana. "About Contradictory policy of purchases of Muslim estates in Belgrade and the Principality of Serbia." In: RUDUĆ, Srđan, Selim Aslantaş, Dragana Amedoski (eds.). *Belgrade 1521–1867*. Belgrade: The Institute of History – Yunus Emre Enstitüsü, Turkish Cultural Centre, 2018, 347–362.
- НЕДИЋ, Светлана. „Урбанистичко уређење Београда од 1886. до 1914. године.” *Годишњак града Београда* (NEDIĆ, Svetlana. „Urbanističko uređenje Beograda od 1886. do 1914. godine.” *Godišnjak grada Beograda*) XXIII (1976): 175–218.
- НИКИЋ, Љубомир. „Аутобиографија Анастаса Јовановића.” *Годишњак Музеја града Београда* (Nikić, Ljubomir. „Autobiografija Anastasa Jovanovića.” *Godišnjak Muzeja grada Beograda*) III (1956): 385–416.
- НИКОЛИЋ, Видосава. „Турска добра и становништво у Београду у време бомбардовања 1862. године.” *Годишњак града Београда* (Nikolić, Vidosava. „Turska dobra i stanovništvo u Beogradu u vreme bombardovanja 1862. godine.” *Godišnjak grada Beograda*) IX–X (1962–1963): 269–289.
- ОКАНОВИЋ, Живорад. „Библиотечки фондови и старе и ретке књиге из геодетске делатности.” *Геодетска служба, часопис за геодезију, картографију и каталогизацију непокретности* (OKANOVIĆ, Živorad. „Bibliotečki fondovi i stare i retke knjige iz geodetske delatnosti.” *Geodetska služba, časopis za geodeziju, kartografiju i katastar nepokretnosti*) 117 (2014): 30–39.
- РЕРОВИЋ, Милош R. *Iskustva prošlosti*. Beograd: Zavod za planiranje razvoja grada Beograda, 1985.
- ПЕРУНИЧИЋ, Бранко. „Београдско насеље и прво наименовање улица.” *Годишњак града Београда* (PERUNIČIĆ, Branko. „Beogradsko naselje i prvo naimenovanje ulica.” *Godišnjak grada Beograda*) XIV (1967): 99–126.
- ПИЈУКОВИЋ, Никола. „Сто двадесет пет година од оснивања Државне штампарије у Београду.” *Годишњак Музеја града Београда* (PIJUKOVIĆ, Nikola. „Sto dvadeset pet godina od osnivanja Državne štamparije u Beogradu.” *Godišnjak Muzeja grada Beograda*) IV (1957): 381–414.
- САВИЋ, Радинка (ур.). *Геодетска делатност у Србији 1837–1947–1987*. Београд: Републичка геодетска управа у Србији (SAVIĆ, Radinka (ur.). *Geodetska delatnost u Srbiji 1837–1947–1987*. Beograd: Republička geodetska uprava u Srbiji), 1987.
- ШКАЛАМЕРА, Жељко. „Прилог проучавању картографских извора за историју Београда XIX века.” *Годишњак града Београда* (ŠKALAMERA, Željko. „Prilog proučavanju kartografskih izvora za istoriju Beograda XIX veka.” *Godišnjak grada Beograda*) XIV (1967): 169–201.
- ВУКСАНОВИЋ-МАЦУРА, Злата. *Генерални план Београда 1923: компарација планираног и оствареног*. (Докторска дисертација). Архитектонски факултет Универзитета у Београду (VUKSANOVIĆ-MACURA, Zlata. *Generalni plan Beograda 1923: komparacija planiranog i ostvarenog*. (Doktorska disertacija). Arhitektonski fakultet Univerziteta u Beogradu), 2014.
- ВУКСАНОВИЋ-МАЦУРА, Злата. „Инжењер и кнез: модернизација и европеизација Београда.” *Изградња* (VUKSANOVIĆ-MACURA, Zlata. „Inženjer i knez: modernizacija i evropeizacija Beograda.” *Izgradnja*) 4–6 (2018): 140–150.
- ВУКСАНОВИЋ-МАЦУРА, Злата, Ангелина Банковић. „Планирани и грађени Београд: збирка планова Музеја града Београда.” *Зборник Матиче српске за ликовне уметности* (VUKSANOVIĆ-MACURA, Zlata, Angelina Banković. „Planirani i građeni Beograd: zbirka planova Muzeja grada Beograda.” *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti*) 45 (2017): 267–279.
- ЖИВКОВИЋ, Илија. *Топографски планови*. Београд: Научна књига (ŽIVKOVIĆ, Ilija. *Topografski planovi*. Beograd: Naučna knjiga), 1987.

Злата М. Вуксановић-Мацура
Катарина Ж. Јевтић-Новаквић

ГЕОДЕТСКО СНИМАЊЕ БЕОГРАДА: ТЕХНИЧКИ АСПЕКТИ ИЗРАДЕ ПЛАНА ЕМИЛИЈАНА ЈОСИМОВИЋА ИЗ 1867.

Резиме

План реконструкције и регулације Београда који је 1867. године израдио Емилијан Јосимовић, један је од најчешће изучаваних урбанистичких планова градова у Србији. Упркос томе, технички аспект израде плана и геометарско мерење београдске Вароши у шанцу остали су изван фокуса

истраживача. У чланку је анализирано и приказано геодетско снимање које је Јосимовић спровео као део активности на изради познатог плана Београда. Стога је истраживачко питање које смо поставили било: како, када, којим инструментима, средствима и материјалом је Јосимовић израдио геодетски план града. Архивска грађа, урбанистички и геодетски планови, писани извори и две Јосимовићеве публикације, из 1862. и 1867. године, коришћени су за опис и анализу израде првог прецизног геодетског плана београдског градског ткива средине XIX века.

Кључне речи: историја геодетског снимања, геодетски план, геодетски сто, Емилијан Јосимовић, урбанистички план, Београд 1867.

* Уредништво је примило рад 16. XII 2019. и одобрило га за штампу 3. IV 2020.

БОРЈАН Р. МИТРОВИЋ

Универзитет у Источном Сарајеву, Филозофски факултет*

Прегледни научни рад / Subject review article

Архитектура православних цркава неовизантијског слога у Босни и Херцеговини 1878–1914.

САЖЕТАК: У овом раду настоји се приказати опсег и специфичност неовизантијског стилског израза на српкоправославним сакралним објектима у Босни и Херцеговини у периоду 1878–1914. године. Осим уводних теоријских поставки, друштвено-политичког контекста и ситуације на терену у годинама пред аустроугарску окупацију, у раду ће бити приказани сви познати примјери и покушаће се издиференцирати основни типови храмова неовизантијског слога који се у Босни и Херцеговини јављају у овом раздобљу, као и указати на даљу судбину ових образаца након Првог свјетског рата.

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: неовизантизам, историзам, Босна и Херцеговина, аустроугарска окупација, архитектура.

1.

У контексту развоја неовизантизма у оквиру деветнаестовјековног историзма (BULLEN 2006), његових различитих исходишта (TURNER 1998: 339, 340), еклектичности, различитости његове функције у неправославним и православним срединама (КАДИЈЕВИЋ 2007: 72), специфичности српског средњовјековног наслеђа као евентуалног узора (ВОЈВОДИЋ 2016), те врло замагљених оновремених представа о томе шта би тачно биле византијске стилске одлике (ЈОВАНОВИЋ 2007), доста је сложено одредити опсег неовизантизма у српко-православној сакралној архитектури у БиХ у периоду између 1878. и 1914. године. Премда се балканска неовизантијска обнова јавља као својеврстан претходник оваквим стилским појавама у раздобљу 1878–1914, а бечка ханзенатика као повремени подстрек за вријеме аустроугарске окупације, видљиво је да у сакралној архитектури православних Срба у БиХ није било планске усмјерености, нити одређеног стилског узора (школе, покрета) као парадигме. Неовизантијски елементи јављали су се углавном спонтано, без системских

* borjan.mitrovic@ffuis.edu.ba

идеолошких смјерница, као начин визуелног оспољавања вјерске и националне специфичности. У погледу структуре, то се очитује кроз повремено симболичко визуелно диференцирање у односу на тада доминантан тип европске црквене грађевине лонгитудиналног типа са звоником на западној страни и декоративним одликама европског нововјековног наслеђа.

Приликом одређивања неовизантијских одлика православне сакралне архитектуре у БиХ у назначеном периоду, треба имати у виду да категорије по којима је из данашње позиције могуће разлучити чисте одлике неког стилског израза (у овом случају, византијског) од примјеса других стилских израза, не одговарају категоријама XIX вијека. У то вријеме још увијек не постоји потпуно развијена свијест (ни код стваралаца, ни код наручилаца (Дамјановић 2016: 113)) о томе шта су то чисто византијски стилски елементи у архитектури, већ се сусрећемо са мјешавином византијских елемената са романичким, ранохришћанским и оријенталним наслеђем (Јовановић 2007: 96). Када је ријеч о српскоправославним објектима у БиХ, ситуацију додатно усложњава врло флуидан и вишезначан однос између стилских опсега византијског (у ужем смислу) и српског средњовјековног наслеђа (које подразумева и одређене западне, романичке и готичке стилске одлике, које се притом, управо у византијском културном контексту, сматрају српском визуелном посебношћу). Сходно томе, методологија захтијева кратак осврт на основне маркере неовизантизма као стилског израза. На основу историје развоја византијске архитектуре, као и на основу тековина неовизантизма, купола и централни план показују се у датом босанскохерцеговачком контексту кључним параметрима по којима се неко православно сакрално здање настало у поменутом периоду може (наравно, не нужно) окарактерисати неовизантијским. Осим тога, статус неовизантијских у овом раздобљу могу носити и различити, условно речено, декоративни елементи, о којима ће, с обзиром на опсег рада, тек узгредно бити ријечи.

У периоду након аустријско-турског рата крајем XVII вијека, црквено градитељство на подручју Босне и Херцеговине готово потпуно замире, све до средине XIX стољећа, када, у годинама након Омер-пашине мисије, долази до интензификовања градње цркава од тврдог материјала, а тако и до обнове националне и конфесионалне визуелне културе. Као један од првих вјесника неовизантизма јављају се, на двосливним крововима цркава лонгитудиналне оријентације, мале, испрва конструктивно пасивне куполе. Овом типу припада Црква Светог Ђорђа у Бијељини (1867–1870. (Качавенда 1977: 152)), потом, у нешто развијенијој форми, и Црква Рођења Пресвете Богородице у Обудовцу (1864–1882. (Качавенда 1977: 172)), као и Саборна црква Успења Пресвете Богородице у Тузли (1874–1882. (Качавенда 1977: 218)), гдје се већ може говорити о доминацији куполе, сажетом облику уписаног крста, као и о петокуполном визуелном утиску. Поред тога, у годинама пред долазак аустроугарске власти јавља се и други, још израженији ток реферисања на византијску и српску средњовјековну традицију, онај тајфе Дамјанова, чији су најзначајнији примјери саборне цркве у Сарајеву (1863–1874. (Пузовић 2004: 217)) и Мостару (1863–1873. (Кадилевић 2007: 49)). Ријеч је о објектима гдје је у тлоцрт базилике уписан крст формиран од подужних и попречних бачвастих сводова над чијим се пресеком уздиже купола.

Аустроугарском окупацијом БиХ 1878. године градња православних цркава доживљава још већи замах (Шево 2016б). Гледано у ширем контексту, вријеме доласка аустро-

угарске управе у БиХ поклапа се са појавом различитих еклектичних неовизантијских рјешења православних сакралних објеката на подручју данашње Хрватске (Дамјановић 2016), док у тадашњој Србији програмски суверено доминира неовизантијска ханзенатика, а крајем XIX вијека јавио се и српско-византијски стил, као израз тежње за домаћим, чисто српским средњовјековним наслеђем (Кадијевић 2007: 111, 133). Међутим, и поред интензивне градње православних цркава у БиХ између 1878. и 1914, неовизантизам није доминантан стилски израз ових објеката. Страна власт, сиромашно становништво и потреба за великим бројем храмова у земљи у којој је доскора, на разне начине, била онемогућавана и отежавана градња цркава, не отварају могућности за учесталије и програмско стилско профилисање новоподигнутих објеката. Стога међу новоизграђеним православним црквама доминирају типски пројекти православних цркава који се израђују у Грађевинском одјељењу Земаљске владе у Сарајеву. Ријеч је о једноставним једнобродним грађевинама са олтарском апсидом, полуобличастим сводом и звоником са западне стране (Божич 2017). Ријетки примјери куполних неовизантијских сакралних објеката изграђених у БиХ у периоду 1878–1914, који би се у датом контексту могли сматрати најизразитијим примјерима неовизантизма, засигурно су условљени и чињеницом да су таква рјешења била доста скупља, те се углавном сусрећу у појединим богатијим српскоправославним срединама у БиХ (Шево 2016а: 46). Ипак, мало је вјероватно да је то био једини узрок, о чему свједоче и скромне типске цркве ханзеновског типа које су грађене у Србији у том периоду. Основна разлика у односу на сусједну Србију јесте одсуство државне политике која би афирмисала дистинговирајући етно-конфесионални израз, док би се скромнији резултати у односу на српскоправославне црквене општине на подручју данашње Хрватске могли објаснити бољим економским стањем тамошњих заједница у односу на ове у БиХ.

2.

Осим горепоменутих објеката чија је градња започета под османском, а окончана у првим годинама аустроугарске управе, прве нове активности у вези са православним сакралним градитељством везане су за 1883. годину, када почиње градња Цркве Рођења Пресвете Богородице у Зеници (1883–1885. (Пузовић 2004: 250)) (сл. 1 и 2). Овај објекат, све су прилике, одржава спону са православним сакралним градитељством претходних деценија. Ријеч је о тробродној базилици са равним стропом, док је мала дрвена купола, која се издиже над средишњим дијелом наоса, симболичког карактера. Такав њен изглед посвједочен је и на пројекту из 1889. године (АБХ, ЗВС, ГД, К 64ц), који, вјероватно само као верификацију постојећег стања, потписују Франц Блажек и (можда) Милош Комадина (Шево 2019: 5). У црквеном летопису¹ се помиње да је зеничка црква испрва била монументалније замишљена, по угледу на сарајевску саборну цркву (чак су и локални неимари с тим циљем и одлазили у Сарајево), али да је недостатак финансијских средстава одредио скромније рјешење без предвиђених купола.

¹ *Љейойис Срјске ѡ православне ѡрохије у Зеници*, непубликована грађа (уступљен љубазношћу свештеника Марка Малеша, старјешине храма у Зеници). Ријеч је о казивањима усменог карактера, без прецизнијих извора, потврда изнесеног и сл.



1. Црква Рођења Пресвете Богородице у Зеници (https://lh6.googleusercontent.com/proxy/2uQH3t_RX_aCZiw7CiEK1q_h8dPVE-RAupvkoYFmGOSiBSu3Ogip1-KX0chLgQs6-Xj5s7ALTePPdik-NricTCDwOMuzo871APFkmB-4gBrKpK8Kk3cnXz_v2KTkxA)



2. Црква Рођења Пресвете Богородице у Зеници, пројекат (Архив БиХ, аутор фотографије: Б. М.)

Општи утисак недовршености и несклада који објекат оставља иде у прилог томе да је црква требало да буде монументалнија, а стубови у средишту наоса указују на то да је вјероватно посриједи била идеја о уписивању крста у правоугаони тлоцрт објекта, по истом принципу по којем је то урађено на саборним црквама у Сарајеву и Мостару. С друге стране, изражени истаци на угловима фасада не одговарају сарајевском стању и више подсећају на тузланско рјешење. Посебно занимљиво питање представља звоник, чији октогонални облик као да проистиче из форме тамбура, те би се могао тумачити као неовизантијски маркер, чак доминантнији у односу на малу дрвену октогоналну куполу над наосом. Звоник својим изгледом подсећа на рјешења која се сусрећу на југу Србије, док кровиште звоника, у начину покривања, своју аналогију има и у куполама локалних манастира (Моштаница, Возућа и сл.). Додатно изненађује чињеница да се звоник оваквог типа не јавља ни на црквама у деценијама пред долазак Аустроугарске (тим више што се сарајевска помиње као узор), нити на црквама које се граде за вријеме аустроугарске владавине. На основу свега изнесеног, чини се доста извјесним да ова црква још држи нит домаћег, балканског неовизантизма, с тим да се историја градње јасно одразила на њен коначни изглед. Посебну недоумицу оставља у литератури присутан податак (KURTO 1998: 371) да је црква у Зеници пројекат Јосипа Ванцаша. С обзиром на Ванцашев опус у цјелини, његову активност у градњи/обнови православних вјерских објеката, али и сам финални изглед цркве, ова тврдња не чини се нарочито увјерљивом, а не помиње се ни у монографији о овом архитекти (Božić 2006: 200).

Поред зеничке цркве, која је, све су прилике, недовршена варијанта цркава са уписаним крстом и куполом/куполама, у годинама након доласка аустроугарске власти

гради се и неколико цркава подужног типа на којима ће се јављати купола симболичког карактера, као што је то претходно био случај у Бијељини. Тако се исте, 1883. (КАЧАВЕНДА 1977: 216) гради тробродна Црква Рођења Пресвете Богородице у Прибоју крај Лопара, са малом куполом која се уздиже над наосом, тј. пред олтарским дверима, и која је симболичког а не конструктивног значаја. Градитељ прибојске цркве био је неимар Јован Митровић, поријеклом из братуначког краја (ШЕВО 2016б: 154). Стога је индикативно што касније слична рјешења сусрећемо на Цркви Светих апостола Петра и Павла у Кравици (1904–1909. (КАЧАВЕНДА 1977: 203)) и Цркви Успења Пресвете Богородице у Братунцу (1908–1911. (КАЧАВЕНДА 1977: 199)), гдје имамо једнобродне цркве са четири ступца, постављена тако да су два у наосу, док се друга два налазе иза иконостаса, у олтарском простору. Над та четири лучно спојена ступца уздиже се мања купола.

Симболичка апликација куполе као византијске детерминанте не мора увијек бити нужно везана за простор наоса, тј. за простор пред улазом у олтар, како је то био случај у претходним примјерима. Године 1913. гради се Црква Рођења Пресвете Богородице у Мачковцу код Тузле (освећена 1916. (КАЧАВЕНДА 1977: 212)), уз потпис Нике Митровића (АБХ, ЗВС, ГД, К 64ц/95), који је, чини се, био извођач радова, према копији пројекта који је првобитно израдио инжењер Перо Перић (ШЕВО 2019б: 157–160). Оно што је у овом случају, са аспекта широко схваћеног неовизантизма битно, јесте да се овдје јављају двије куполе на бочним истацима на истоку објекта. Треба поменути да је овој цркви истовјетна и Црква Успења Пресвете Богородице у Шпионици код Сребреника (1914. (КАЧАВЕНДА 1977: 174)).

3.

Уколико се као један од кључних маркера неовизантизма у датом контексту намеће купола, други битан показатељ јесте напуштање линеаризма у погледу тлоцрта. Ако су се куполе повремено и јављале на храмовима изграђеним у неколике деценије пред аустроугарску окупацију, објекти са крстообразним тлоцртом нису се сусретали. Почетком XX вијека гради се неколико храмова крстообразне основе. То су Црква Светог пророка Илије у Маглају (1906–1908. (КАЧАВЕНДА 1977: 193)), Црква Успења Пресвете Богородице у Палама (1909. (ПУЗОВИЋ 2004: 234)) и Црква Св. пророка Илије у Горњем Забрђу (1912. (КАЧАВЕНДА 1977: 159)), као и Црква Светог арханђела Гаврила у Драгаљевцу (сл. 3). Код ових цркава забатно завршене пијевнице, у висини наоса, проширују лонгитудинални простор и формирају тлоцрт у форми неједнаког слободног крста. И док је наос маглајске и драгаљевачке цркве засведен попречним бачвастим сводом (чиме се, такође, релативизује лонгитудиналност), у цркви у Палама даје се додатни импулс централизацији објекта тако што се над наосом формира крстасти свод. Када је ријеч о овим црквама, за паљански храм се помиње да је изграђен по пројекту Лазара Дрљаче (ДАМЈАНОВИЋ 1990: 42, 50; БОЖИЋ 1998: 99), а изразита сличност између свих ових рјешења упућује на то да је ријеч о понављању (с мањим измјенама) истог пројекта.

За разлику од осталих овдје поменутих цркава, Црква Светог арханђела Гаврила у Драгаљевцу (1908. (КАЧАВЕНДА 1977: 157)) већих је димензија, а њен средишњи дио надвишује купола. Као пројектант цркве наводи се грађевински техничар Милош Миладиновић



3. Црква Светог арханђела Гаврила у Драгаљевцу
 (httpscontent.fbeg4-1.fna.fbcdn.netvt31.0-8s960x96010348740_774684072577020_3812091774983065128_o.jpg_nc_cat=102&_nc_oc=AQm3uaJghclTabxgJ0ZyqbonIU7gIt8v1f)

из Сарајева, а неупитна сличност са црквама у Палама (чију је изградњу Миладиновић такође реализовао (Божић 2019: 171)), Забрђу и Маглају (за коју се помиње да ју је радио исти архитекта као Драгаљевац (Шево 2016б: 160)) отвара могућност да је Миладиновић само прилагодио ранији Дрљачин нацрт димензијама драгаљевачке цркве, уз апликацију куполе. Притом, у контексту поимања куполе као византијског и српског средњовековног стилског маркера, треба напоменути да се тзв. кришке тамбура драгаљевачке куполе завршавају таласастим вијенцем, што је нешто што се препознаје (Кадилевић 2007: 82) као изразито домаћа византијска одлика, барем у опозицији према цилиндричним тамбурима и полигоналним тамбурима са хоризонталним вијенцем. Уосталом, такву, византијску/српску црту носе и звоници свих поменутих цркава овог типа, изузев оне у Горњем Забрђу.

4.

Претходно помињана црква у Драгаљевцу својим вањским изгледом приближила се типу цркве са тлоцртом у форми слободног крста и куполом над средиштем кракова, али такав спољашњи изглед не одговара њеној унутрашњој организацији, јер купола не израста из крижишта подужне и попречне осе, већ је само аплицирана на средиште



4. Црква Рођења Пресвете Богородице у Вишеграду
(https://visegradturizam.com/wp-content/uploads/2017/07/visegrad_crkva_megdan_izdvojena.jpg)

попречног бачвастог свода који надвисује наос. Ипак, православна сакрална архитектура у Босни и Херцеговини дала је у овом периоду и неколико објеката централног типа са куполом/куполама.

Централном типу слободног крста са куполом припада Црква Рођења Пресвете Богородице у Вишеграду (1884–1886. (Пузовић 2004: 280)) (сл. 4). Ово је најранији тип цркве централног типа, са тлоцртом у облику слободног крста и куполом која се преко пандантифа надвисује над пресеком кракова. Нарочит спецификум ове цркве, у визуелном смислу, чини купола „руског типа”, тј. луковичастог облика, што је, све су прилике, једини тип такве централне куполе међу православним црквама изграђеним у БиХ током аустроугарске окупације² (ријетко се јавља и у сусједним областима³). Ипак, треба додати и то да се на непотписаном цртежу из 1882. године (АБХ, ЗВС, ТО, К 18) не налази такво куполно рјешење. И Црква Светог пророка Илије у Јањи код Бијељине (1885–1887. (КАЧАВЕНДА 1977: 158)) представља грађевину централног типа, са тлоцртом

² Овдје треба поменути да је украјинска гркокатоличка Црква Преображења Господњег у Прњавору, освешћена 1912. године, имала луковичасту куполу (SANČANIN 2012: 125). Традиција луковичастих купола наставиће се и на украјинским гркокатоличким храмовима који се граде између два свјетска рата (OKILJ, PRERADOVIĆ i dr. 2018).

³ Што се тиче евентуалних аналогја, премда се као рефлекс руског градитељства јавља у Србији саборна црква у Крагујевцу (1866–1884), дјело руског ученика Андрије Андрејевића (КАДИЈЕВИЋ 2007: 63), она нема овакав, препознатљив тип куполе. Стил у вишеградске куполе донекле су ближа рјешења која Јанко Хољац примјењује при реконструкцији саборне цркве у Плашком у Хрватској (ДАМЈАНОВИЋ 2016: 114).



5. Црква Светог Саве у Блажују код Сарајева
(httpsslika.nezavisne.rs202001750x45020200113121553_578116.jpg)

у виду слободног крста и забатно завршеним крацима, док се купола преко пандантифа издиже над пресејком кракова. Купола се завршава лантерном, док звоник са западне стране има луковичасти завршетак.

Последњи примјер цркве са тлоцртом у форми слободног крста и куполом на пресејку кракова јесте Црква Светог Саве у Блажују код Сарајева (1897. (Пузовић 2004: 226)) (сл. 5), архитекте Августа Буче (August Butscha). Централни тип са куполом, као препознатљива византијска одлика, те ломбардијски фриз као српска диференција специфика ову цркву јасно профилишу, барем у тренутку када настаје, као препознатљив репер национално-конфесионалне визуелизације, што, када је ријеч о локалитету градње ове цркве, није случајно. Наиме, свијест о националној и вјерској идентификацији са византијским стилем овдје је повезана са потребом да се вјерско-национални идентитет јасно диференцира у односу на другог, јер постоје подаци о томе да је блажујска црква грађена као реакција на подизање римокатоличке цркве у оближњем сарајевском насељу Ступ (ШЕВО 2016а: 42). Иако Ибрахим Крзовић наводи да је црква изграђена „у традицији српске средњевјековне архитектуре” (1987: 32), може се примијетити да је доминантна купола са цилиндричним тамбуром и израженом калотом ипак ближа ханзеновској

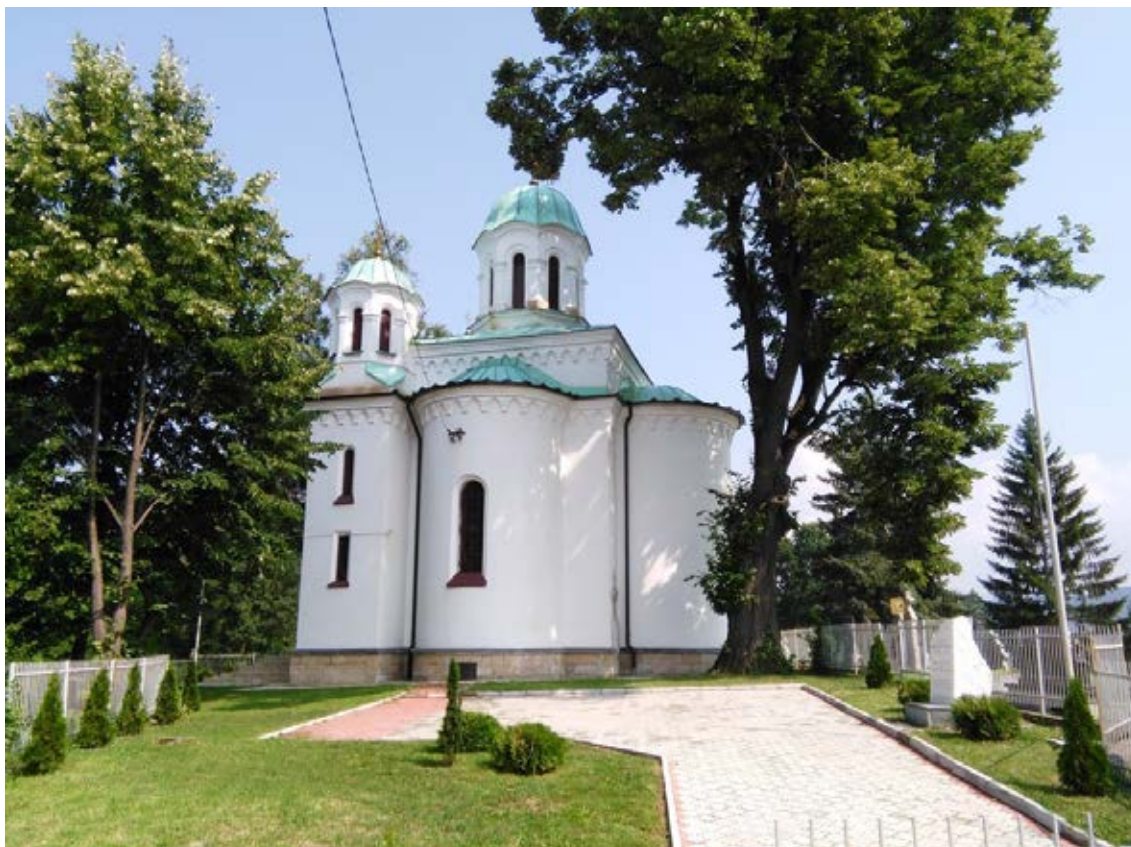


6. Црква Свете Тројице у Бихаћу (<httpsstav.bawp-contentuploads201810Medresa-i-pravoslavna-Crkva-jedna-do-druge-obje-poru%C5%A1ene-Copy.jpg>)

традицији⁴, него што је израз српсковизантијског наслеђа. Ова црква свој „средњовековни српски” израз има више у времену и околностима у којима је изграђена, неголи што би се о њој објективно могло говорити као о неком примјеру националног стила.

Свијест о вјерско-националној специфичности у контексту сакралне градње очитује се и на Цркви Свете Тројице у Бихаћу (1894–1898. (Јокановић 1903: 112)), срушеној 1941. (СРПСКА ПРАВОСЛАВНА ЕПАРХИЈА БИХАЋКО-ПЕТРОВАЧКА 2011: 229) (сл. 6). Црква Успења Пресвете Богородице у Маглајанима код Лакташа (1901. (Јокановић 1912: 60)), очито је понављани образац бихаћке цркве, с тим да је ријеч о умањеним димензијама (Бихаћ – 16,5 x 25 м, Маглајани – 14 x 16 м, приближно). Стога се о бихаћкој цркви може говорити само на основу стања у Маглајанима, те на основу неколико сачуваних фотографија екстеријера. Овдје је ријеч о цркви квадратног тлоцрта, са куполом на пандантифима која се са западне стране ослања на два ступа, а са источне на пиластре уз зид објекта. У погледу неовизантијског визуелног утиска, доминира купола са октогоналним тамбуром, те двије мање куполе које, у функцији звоника, надвисују испусте који фланкирају западну фасаду. О визуелном доживљају објекта у вријеме његове градње говори и текст проте Косте Ковачевића у шематизму за 1901. годину, гдје он примјећује

⁴ С обзиром на то да је завршио Академију ликовних умјетности у Бечу (Шево 2019: 6), Буча је морао бити упознат са ханзеновским неовизантизмом.



7. Црква Светог Ђорђа у Трновцу код Тузле
(<https://0.wp.com/tuzlanski.bawp-content/uploads/2018/10/crkva-na-trnovcu-u-tuzli-4.jpg>ssl=1)

како је стил цркве „византско-романски са једним прекрасним кубетом и два звоника” (Јокановић 1903: 286), а свијест о диференцирању православног градитељства ишчитава се и из његове опаске о пројектанту објекта⁵.

Бихаћка црква показује одређене сродности са тадашњим рјешењима у Далмацији. Наиме, на подручју сусједне Далмације јавља се у другој половини XIX вијека низ православних цркава централног типа са куполом (Скрадин, Билишане, Книн), с тим да бихаћка црква са одређеним далматинским црквама (Жагровић, Жегар) више слично-сти показује у аплицирању одређених романичких одлика (западни портал, бифоре), а уочавају се и поједини ренесансни елементи, који се такође могу третирати као утицај са Приморја (ШЕВО 2016а: 42)). Када је ријеч о куполи, она показује више, условно ре-

⁵ „Осим тога, била је ова општина сретна и у том, што је управа градње повјерена Србину Босанцу, младом инжениру г. С. Мирковићу, који је много што-шта у плану особито у унутрашњости цркве измијенио и по православном типу дотјерао; јер ваља знати, да је план ове цркве правио иновјерац, и ако добар стручњак, опет не онај, који се у градњу православне цркве потпуно разумије.” (Јокановић 1903: 286–287).



8. Црква Светог Ђорђа у Трновцу код Тузле, пројекат (Архив БиХ, аутор фотографије: Б. М.)

чено, националне диференцираности и византизма, у односу на далматинске примјере, јер је ријеч о типу полигоналне куполе са таласастим вијенцем, коју, како смо већ и спомињали, литература каткад препознаје као домаћу особеност у оквиру европске ханзенатике (КАДИЈЕВИЋ 2007: 82).

Најдоследнији примјер српсковизантијског историцистичког израза у Босни и Херцеговини до 1914. године јесте Црква Светог Ђорђа у Трновцу код Тузле (сл. 7 и 8), грађена између 1899. и 1900. (КАЧАВЕНДА 1977: 218), по пројекту Франца Блажека (Franz Blazek)⁶. Ријеч је о објекту централног типа, триконхосне основе (АБХ, ЗВС, ГД, К 64ц/88)⁷, кроз коју се читавају општевизантијске, а нарочито националне стилске тенденције базиране на српском градитељству XIV и XV вијека (моравски стил), које ће крајем XIX и почетком

⁶ „Франц Блажек (Franz Blazek, Залеш, Чешка, 1863. – Хорице, 1944) завршио је Архитектонски одејек Умјетничке школе у Брну 1882. године и Специјалну школу за архитектуру код професора Фридриха Шмита (Friedrich Schmidt) на Академији ликовних умјетности у Бечу 1888. године.” (ШЕВО 2019: 8).

⁷ Појава апсида на бочним странама забиљежена је у овом периоду у БиХ још само у цркви у мјесту Вођеница, чији пројекат из 1911. (АБХ, ЗВС, ГД, К 64ц/114) потписује Мил. Миладиновић.

XX вијека постајати све израженије и у националном стилу који се развија у Краљевини Србији. Као основни репери могу се истаћи форма триконхоса, појава розете над улазним порталом, полигоналне куполе са таласастим вијенцем, док слијепе аркадице, ако се сусрећу и на моравским споменицима (Манасија), представљају општесрпску градителску ноту романичког стилског поријекла. Ипак, треба истаћи и то да на овој цркви присутни преломљени лукови аркадица (иако имају своју аналогију у српском средњовјековљу – нпр. манастир Градац), нису одлика националног стила с краја XIX и почетка XX стољећа. Исто тако, увиђа се да је првобитни пројекат (АБХ, ЗВС, ГД, К 64ц), са хоризонталним профилисањем фасада, вијенцем који дијели фасаде по средишту, те обрадом розете, за нијансу ближи националном стилу неголи реализовано (или данашње) стање објекта. Оно што је нарочито важно у вези са овом црквом, јесте чињеница да је заправо посриједи гробна црква породице Јовановић из Тузле, чиме и имућни српски трговци из Босне иду раме уз раме са својим сународницима из других крајева, будући да се на подручју Србије и Хрватске, у другој половини XIX и почетком XX вијека, сусрећу примјери гробних цркава као објеката који су најпогоднији за реализацију централног рјешења.⁸ И поред настојања, недавна истраживања (ШЕВО 2019) нису дала коначни одговор на питање да ли је овакво архитектонско рјешење зрелог националног израза, синхроно стању у Србији, иницирао сам архитекта или су пресудне биле обавијештеност и изражена национална свијест наручилаца.

5.

У уводном дијелу поменути декоративни аспекти неовизантизма тичу се одређених апликација на објектима лонгитудиналног типа, који, с обзиром на еклектичност деветнаестовјековног неовизантизма, парадоксално, и не морају увијек бити византијски. Ту може бити ријечи о куполичастим завршецима звоника (Машићи код Градишке, али и Илијаш, Рудо, Чапљина и др.), полихромном третману фасада (нереализовани пројекат Цркве Рођења Пресвете Богородице у Жепчу, из 1899. године (АБХ, ЗВС, ГД, К 64ц/120)), апликацији романичко-готичких елемената као реликата еклектичне ханзенатике (Црква Светог Саве у Билећи, нереализовани пројекат за православну цркву у Прњавору (АБХ, ЗВС, ГД, К 64ц/101), саборна црква у Требињу), као и неким другим стилским интервенцијама које се могу препознати као неовизантијске (Ванцашев пројекат обнове манастирске цркве у Добруну (Воџић 2016) и њена аналогија према оном типу ханзеновске традиције који сусрећемо у једноставним, лонгитудиналним црквама по Србији (КАДИЛЕВИЋ 2007: 100)).

⁸ Светозар Ивачковић у духу ханзенатике пројектује капелу за породицу Хариш у Земуну (1875) (вид. КАДИЛЕВИЋ 2007: 79; 2016: 31); Владимир Николић Капелу Св. Катарине на гробљу у Карловцима (1891–1904), те, на прелазу из XIX у XX вијек, Капелу Кљајић у Меленцима (КАДИЛЕВИЋ 2007: 94). У Загребу Херман Боле пројектује Капелу Кукул на Мирогоју (1891–1893), која нам је нарочито значајна због своје триконхосне основе, док Јулијус Херман у Осијеку ради капелу породице Костић (1892), такође централног типа (ДАМЈАНОВИЋ 2016: 117). Гробна црква у Трновцу показује чак одређене структуралне и декоративне сличности са осјечком капелом (ШЕВО 2019: 8). Ова чињеница занимљива је и стога што су још рановизантијској архитектури управо објекти маузолејске функције били један од пресудних покретача преласка од доминантно лонгитудиналног ка централном типу богослужбеног објекта.

6.

Неовизантизам, као израз европске умјетности XIX вијека, везан је заправо за другу половину XIX и почетак XX стољећа (код нас до средине XX вијека), те се стога и треба посматрати у контексту надређене му категорије историзма, који се обично дијели на три фазе: рани (романтичарски), зрели (строги) и позни (Јовановић 1988/1989: 278). Међутим, док би на примјеру Србије напуштање ханзенатике и инсистирање на националном неовизантијском стилу било оно што би подразумијевало коначни прелазак на зрели историзам, стање српскоправославних сакралних објеката у БиХ је посве специфично, јер није постојала доминантна планска, државна стилска поетика, те стога нема говора о неком систематском, хронолошком развоју неовизантизма од еклектицистичког романтичарског историзма ка чистом историзму (као што је то био случај у Србији). Спорадични, готово инцидентни примјери неовизантизма, без јасног програма, без специфичне, засебне поетике, довели су до синхроне појаве елемената који долазе из центра Империје (ханзенатика), трагова домаће традиције, као и разноликих утицаја из сусједних области.

На основу свега тога може се закључити да већина неовизантијских сакралних објеката изграђених у БиХ у овом периоду припада романтичарском историзму. Међу различитим еклектичним рјешењима која обично изводе домаћи неимари, тек се каткад може издвојити примјер који би припадао јасније конципираном европском неовизантизму ханзеновске традиције (Блажуј). Када је ријеч о зромом историзму, чини се да се једино гробна црква у Трновцу код Тузле, изграђена на самом прагу XX вијека, својим одликама највише (мада не у потпуности) приближила тенденцијама које се крајем XIX и почетком XX вијека јављају у Србији.⁹ Њен стилски израз најближи је рјешењима која представљају тадашњи национални, српсковизантијски стил, као пандан еклектизму и флуидности романтичарског историзма. Међутим, одсуство било какве планске, хронолошке смјене парадигми огледа се и у чињеници да ова црква ни на који начин не утиче на стил градње цркава у периоду од њеног завршетка 1900. до 1914. године.

Непостојање пројектне документације за многе објекте, као и чињеница да доста пројеката није ни потписано, или су пак потписане скице које представљају већ затечено стање, не отвара много могућности ни за извођење крајњих закључака на основу самих градитеља. Једино што се може са сигурношћу закључити јесте да су најуспјелији израз и ханзенатике и зромог историзма дала двојица архитеката-страница, образованих у Бечу: Август Буча (Блажуј) и Франц Блажек (Трновац). Када је ријеч о познатим именима локалних неимара/аутора/потписника пројеката/извођача, могуће је донијети свега неколико претпоставки. Куполна рјешења Јована Митровића у Прибоју могла би упућивати, с обзиром на његово поријекло, на каснију појаву сличних рјешења у Братунцу и Кравици, док би се као изданак те локалне традиције можда могао препознати и Никола (Нико) Митровић (могуће Јованов потомак). Када је ријеч о другој линији примијећеној

⁹ Штавише, уколико се пројекти цркава у Бадњеви (1898–1903) и Трстенику (1900), које је радио Душан Живановић, узму као први примјери неоморавског стила (Кадилевић 2007: 134–135), Блажеков пројекат у Трновцу јавља се, дакле, у исто вријеме, у самом зачетку обнове моравске традиције.

у овом раду, техничар Милош Миладиновић реализује ђачки пројекат Лазара Дрљаче и примјењује га, са одређеним варијацијама, у неколико случајева. У оба случаја (и Митровић и Миладиновић) нема говора о високом образовању у иностранству, а отвореним остаје питање Дрљачиних узора при изради свог младалачког пројекта за паљански храм.

О могућим назнакама одређених планских идеја о програмској градњи цркава у *националном/византијском/православном стилу* на простору БиХ за вријеме аустроугарске владавине понешто казује један документ који се јавља пред крај периода о којем говоримо. Наиме, у поднеску из 1913, који се налази у протоколу Српско-православног епархијског управног и просвјетног савјета у Тузли, обавјештава се Епархијски савјет у Тузли да је Велики савјет дао начинити „планове за градњу нових цркава, које ће планове општине моћи добити уз ниску цијену, да се цркве граде у православном духу”¹⁰. Иако немамо податке о томе шта би се тачно подразумевало под „православним духом”, готово смо сигурни да би се ту подразумијевао неовизантијски стилски израз.

Први свјетски рат онемогућио је евентуално спровођење ове идеје, за коју је питање да ли би имала програмски успјех. Након рата простор Босне и Херцеговине ушао је у састав Краљевине СХС, тј. Краљевине Југославије, гдје је развијени неовизантизам у виду српсковизантијског израза био програмски уређен. Међутим, занимљиво је да ће се разнолики и хаотични модуси аплицирања и креирања византијских елемената и рјешења које смо имали у периоду 1878–1914. јављати на тлу БиХ и после Првог свјетског рата. Тако се и између два свјетска рата спорадично сусрећу цркве чији ће куполичасти звоници сугерисати одређени византијски израз (Пелагићево, Скугрић, Босанска Бијела), храмови лонгитудиналног типа са аплицираним куполицама (Кисељак, Хаџићи), па и усамљена рјешења централног типа са куполом, попут цркве у Грачаници (могућа аналогија према рјешењима из Бихаћа и Маглајана).

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

АБХ. Архив Босне и Херцеговине, Сарајево.

Божић, Јелена. „Српске православне цркве у Сарајеву (1878–1918).” *Наше старине* (Božić, Jelena. „Srpske pravoslavne crkve u Sarajevu (1878–1918).” *Naše starine*) I (1998): 93–100.

Божић, Јелена. „Типски пројекти српскоправославних цркава у вријеме аустроугарске управе у Босни и Херцеговини.” *Гласник Удружења архивских радника Републике Српске* год. 9, бр. 9 (Božić, Jelena. „Tipski projekti srpskopравoslavних crkava u vrijeme austrougarske uprave u Bosni i Hercegovini.” *Glasnik Udruženja arhivskih radnika Republike Srpske* год. 9, бр. 9) (2017): 97–112.

Божић, Јелена. „Српска православна црква у Вођеници (1911–1913).” *Гласник Удружења архивских радника Републике Српске* год. 11, бр. 11 (Božić, Jelena. „Srpska pravoslavna crkva u Vođenici (1911–1913).” *Glasnik Udruženja arhivskih radnika Republike Srpske* год. 11, бр. 11) (2019): 167–190.

Волводић, Драган. „На размеђи светова и култура – биће и простори српске средњовековне уметности.” *У: Византијско наслеђе и српска уметност II: Сакрална уметност српских земаља у средњем веку*. Београд: Српски комитет за византологију, ЈП Службени гласник, Византолошки институт САНУ (Vojvodić, Dragan. „Na razmeđi svetova i kultura – biće i prostori srpske srednjovekovne umetnosti.” *U: Vizantijsko nasleđe i srpska umetnost II: Sakralna umetnost srpskih zemalja u srednjem veku*. Београд: Српски комитет за византологију, ЈП Службени гласник, Византолошки институт САНУ), 2016, 13–40.

¹⁰ Српско-православни епархијски управни и просвјетни савјет Тузла, Екхибит од 1. јануара 1912. до 31. децембра 1916, редни број под којим је документ уведен: 630, датум пристизања поднеска: 15. 9. 1913.

- ДАМЈАНОВИЋ, Дивна. „Биографија – Лазар Дрљача.” У: *Лазар Дрљача – рејтроспектива 1990*. Сарајево: Умјетничка галерија Босне и Херцеговине (DAMJANOVIĆ, Divna. „Biografija – Lazar Drljača.” У: *Lazar Drljača – retrospektiva 1990*. Сарајево: Умјетничка галерија Босне и Херцеговине), 1990, 39–50.
- ДАМЈАНОВИЋ, Драган. „Неовизантијска архитектура храмова Српске православне цркве у Хрватској у XIX веку.” У: *Византијско наслеђе и српска умјетност III: Замисаљање прошлости и рецејција средњег века у српској умјетности XVIII–XXI века*. Београд: Српски комитет за византологију, ЈП Службени гласник, Византолошки институт САНУ (DAMJANOVIĆ, Dragan. „Neovizantijska arhitektura hramova Srpske pravoslavne crkve u Hrvatskoj u XIX veku.” У: *Vizantijsko nasleđe i srpska umetnost III: Zamišljanje prošlosti i recepcija srednjeg века u srpskoj umetnosti XVIII–XXI века*. Београд: Српски комитет за византологију, ЈП Службени гласник, Византолошки институт САНУ), 2016, 107–117.
- ЈОВАНОВИЋ, Миодраг. „Историзам у уметности XIX века.” *Саопштења* (JOVANOVIĆ, Miodrag. „Istorizam u umetnosti XIX века.” *Saopštenja*) XX–XXI (1988–1989): 275–284.
- ЈОВАНОВИЋ, Миодраг. *Српско црквено грађитељство и сликарство новијег доба*. Београд: ЗУНС (JOVANOVIĆ, Miodrag. *Srpsko crkveno graditeljstvo i slikarstvo novijeg доба*. Београд: ZUNS), 2007.
- ЈОКАНОВИЋ, Алекса (ур.). *Први шематизам Православне српске митрополије бихаћко-петровачке*. Бања Лука: Књиžара С. Угреновића (JOKANOVIĆ, Aleksa (ur.). *Prvi šematizam Pravoslavne srpske mitropolije bihaćko-petrovačke*. Banja Luka: Knjižara S. Ugrenovića), 1903.
- ЈОКАНОВИЋ, Алекса (ур.). *Други шематизам Православне српске митрополије бањалучко и бихаћке*. Бања Лука: Штампарија С. Угреновић и синови (JOKANOVIĆ, Aleksa (ur.). *Drugi šematizam Pravoslavne srpske mitropolije banjalučko i bihaćke*. Banja Luka: Štamparija S. Ugrenović i sinovi), 1912.
- КАДИЈЕВИЋ, Александар. *Један век изражења националног стила у српској архитектури (средина XIX – средина XX века)*. Београд: Грађевинска књига (KADIJEVIĆ, Aleksandar. *Jedan vek traženja nacionalnog stila u srpskoj arhitekturi (sredina XIX – sredina XX века)*. Београд: Грађевинска књига), 2007.
- КАДИЈЕВИЋ, Александар. *Византијско грађитељство као инспирација српских неимара новијег доба*. Београд: САНУ, Српски комитет за византологију (KADIJEVIĆ, Aleksandar. *Vizantijsko graditeljstvo kao inspiracija srpskih neimara novijeg доба*. Београд: SANU, Српски комитет за византологију), 2016.
- КАЧАВЕНДА, Василије (ур.). *Српска православна епархија зворничко-тузланска – шематизам*. Тузла: Епархијски управни одбор Српске православне епархије зворничко-тузланске (KAČAVENDA, Vasilije (ur.). *Srpska pravoslavna eparhija zborničko-tuzlanska – šematizam*. Tuzla: Eparhijski upravni odbor Srpske pravoslavne eparhije zborničko-tuzlanske), 1977.
- ПУЗОВИЋ, Предраг. *Српска православна Епархија добро-босанска – шематизам*. Фоча: Духовна академија Св. Василија Острошког (PUZOVIĆ, Predrag. *Srpska pravoslavna Eparhija dobro-bosanska – šematizam*. Foča: Duhovna akademija Sv. Vasilija Ostroškog), 2004.
- СРПСКА ПРАВОСЛАВНА ЕПАРХИЈА БИХАЋКО-ПЕТРОВАЧКА. *Епархија бихаћко-петровачка: први шематизам*. Босански Петровац: Епархијски управни одбор Епархије бихаћко-петровачке (SRPSKA PRAVOSLAVNA EPARHIJA BIHAĆKO-PETROVAČKA. *Eparhija bihaćko-petrovačka: prvi šematizam*. Bosanski Petrovac: Eparhijski upravni odbor Eparhije bihaćko-petrovačke), 2011.
- ШЕВО, Љиљана. „Осврт на архитектуру православних цркава у Босни и Херцеговини од 1878. до 1918. године.” У: *Савремене рецејције културног наслеђа Аустро-Угарске у Босни и Херцеговини*. Сарајево: Национални комитет ICOMOS у БиХ (ŠEVO, Ljiljana. „Osvrt na arhitekturu pravoslavniх crkava u Bosni i Hercegovini od 1878. do 1918. godine.” У: *Savremene recepcije kulturnog naslijeđa Austro-Ugarske u Bosni i Hercegovini*. Сарајево: Nacionalni komitet ICOMOS у БиХ), 2016, 39–46.
- ШЕВО, Љиљана. „О грађитељима православних цркава у Босни и Херцеговини у вријеме аустро-угарске управе.” *Радови* (ŠEVO, Ljiljana. „O graditeljima pravoslavniх crkava u Bosni i Hercegovini u vrijeme austro-ugarske управе.” *Radovi*) 4 (2016): 147–164.
- ШЕВО, Љиљана. „Поручиоци и пројектанти – нацрти за православне цркве у Вишеграду, Зеници, Блажују, Трновцу и Вођеници.” *АГГ+* бр. 7 (ŠEVO, Ljiljana. „Poručioци i projektanti – nacrti za pravoslavne crkve u Višegradu, Zenici, Blažuju, Trnovcu i Vođenici.” *AGG+* бр. 7) (2019): 2–20.
- ШЕВО, Љиљана. „Од неоготичког ка неорашком – неколико потписаних пројеката за градњу српских православних цркава у доба аустроугарске управе.” *Гласник Удружења архивских радника Републике Српске* год. 11, бр. 11 (ŠEVO, Ljiljana. „Od neogotičkog ka neoraškom – nekoliko potpisaniх projekata za gradnju srpskiх pravoslavniх crkava u доба austrougarske управе.” *Glasnik Udruženja arhivskih radnika Republike Srpske* год. 11, бр. 11) (2019): 145–166.

- BOŽIĆ, Jelena. *Arhitekt Josip Vancaš: značaj i doprinos arhitekturi Sarajeva*. Istočno Sarajevo: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2006.
- BOŽIĆ, Jelena. „Obnova manastirske crkve u Dobrunu (1886).” *Glasnik Udruženja arhivskih radnika Republike Srpske* god. 8, br. 8 (2016): 65–81.
- BULLEN, Barrie. *Byzantium Rediscovered*. London: Phaidon, 2006.
- KRZOVIĆ, Ibrahim. *Arhitektura Bosne i Hercegovine 1878–1918*. Sarajevo: Umjetnička galerija Bosne i Hercegovine, 1987.
- KURTO, Nedžad. *Arhitektura Bosna i Hercegovine. Razvoj bosanskog stila*. Sarajevo: Sarajevo Publishing, Međunarodni centar za mir, 1998.
- OKILJ, Milijana, Ljubiša Preradović, Miroslav Malinović. “The architecture of the Ukrainian national minority in the Republic of Srpska.” *AIT+ 6p*. 6 (2018): 6–14.
- SANČANIN, Nedeljko. *Ljepota zajedništva i različitosti*. Prnjavor, Laktaši: Udruženje pisaca Srbije – centar za Republiku Srpsku, Grafomark.
- TURNER, Jane (ed.). *Dictionary of Art, Oxford*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

Borjan R. Mitrović

THE ARCHITECTURE OF ORTHODOX CHURCHES OF NEO-BYZANTINE STYLE IN BOSNIA AND HERZEGOVINA 1878–1914

Summary

This paper presents the scope and specificity of neo-Byzantine stylistic expression in Serbian Orthodox sacral objects in Bosnia and Herzegovina in the period 1878–1914. In the introductory part, a theoretical framework is formulated as a methodological guide in the paper structuring. In addition, the sociopolitical context and construction activities in the years preceding the Austro-Hungarian occupation are presented. This paper is primarily focused on all known examples of neo-Byzantinism in the territory of Bosnia and Herzegovina created during the Austro-Hungarian occupation, systematically grouped into several recognized types, based on a different degree of reliance on the Byzantine tradition. In the final part, the presented results are summarized in the wider context of neo-Byzantinism and historicism, and the further fate of these architectural patterns after the First World War is indicated.

Keywords: Neo-Byzantinism, historicism, Bosnia and Herzegovina, Austro-Hungarian occupation, architecture.

* Уредништво је примило рад 10. I 2020. и одобрило га за штампу 3. IV 2020.

MARIJA D. RISTIĆ

University of Belgrade, Faculty of Philosophy – Art History Department*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

A contribution to the study of the emergence of illustration as an independent art discipline in Serbia

ABSTRACT: This paper aims to track and examine the inception of Serbian illustration as an independent artistic discipline. The roots of Serbian illustration are twofold: on one side it originated from baroque graphic art, as well as from other art disciplines, in the broadest sense of the term; on the other side it developed hand in hand with the spread of publishing activity and emergence of civic culture in Serbia at the dawn of the 20th century. This paper views Serbian illustration as a cultural phenomenon par excellence, considering the fact that, all the way up to the end of the Great War, illustration in Serbia had been primarily practised by painters as a sort of side activity. Only in the inter-war period, we can discuss emersion of illustration as a truly independent artistic profession. With establishing of several prestigious institutions and illustration-related events such as School for Applied Arts in Belgrade (1938), Academy of Applied Arts (1948), Museum of Applied Arts and Golden Pen of Belgrade exhibition, the affirmation of this, in our historiography somewhat neglected discipline, had officially started and the profession of illustrator had finally received its long-awaited support.

KEYWORDS: Illustration, professionalism in illustration, applied arts in twentieth-century Serbia, the beginnings of illustration, illustrator

THE EMERGENCE OF PRINTING AND FIRST RELIGIOUS ILLUSTRATIONS

An exceedingly long period of cultural and socio-political turbulence was necessary to finally emancipate illustration from established artistic currents and make it an independent artistic discipline. The modest beginnings of illustration in our region could be found in religious books, notably among the woodcuts made for “the first Serbian book that came out from the printing shop of Đurađ Crnojević” in 1494 (ДАВИДОВ 1978). These preserved etchings could be taken as precursors of Serbian illustration.

* marija.ilustracija@gmail.com



Fig. 1. Woodcut from the Octoechos of the Fifth Tone (<https://www.montenegro-canada.com/articles/article/4428701/86706.htm>)

According to literature, hieromonk Makarije¹ had probably adapted his proficiency in the filigreeing craft which he acquired during his stay in Venice to the newly-arose needs for the refined book decorations (КРАУТ 1985: 25–26). The later conjectures suggest that Makarije, thanks to cultural connections with Italy² and the Mediterranean world, hired foreign artists to decorate religious books with wood engravings, making them far more efficient in communicating the sacred message thanks to the printing process which sped up their distribution (СИМИЋ 2016). (Fig. 1) Although *Oktoih Petoglasnik* was printed in 1494. in at least a thousand copies, we were able to acquaint ourselves with it as late as the middle of the 20th century, and even then only partially. By comparing iconographic and allegorical strata of the illustrations from *Petoglasnik* with other artworks of that age, the latest research confirmed that Makarije wasn't the author of the first Serbian book illustrations. Be that as it may, thanks to the fact that he founded the very first printing house and that the hired artists for the book artwork, Makarije, unbeknownst to himself, had laid foundations to craft destined, from the middle of the 20th century onwards, to become an independent artistic discipline.

The further development of illustration, given the socio-political context and expansion of printing and literature in Serbia, went tediously slowly and with considerable interruptions. The changes in geopolitical climate and technical development of the printing process which occurred in the second half of the 18th century created favourable conditions for the emergence of new illustration methods – etching and engraving. This, in turn, brought a marked demand for artists skilled in the reproduction of various graphical sources, primarily with the goal to disseminate and propagate ideas of enlightenment and patriotism more effectively. The special place among these first practitioners belongs to Hristifor Žefarović whose *Stematografija* can be considered as a turning point in the history and popularization of Serbian illustration. The wealth of content and quality of his illustrations will throughout the whole of the 18th century remain a fundamental iconographic model for all artists engaged in this artistic branch. From that point, the printed books and magazines will steadily rise in numbers, which will call for

¹ For bibliography about Makarije see: МАРИНКОВИЋ 1988.

² Mainly Venice.

an even greater number of skilled illustrators. *Srbjak*, the collection of prayer regulations, published in Rimini in 1741, will be lavishly illustrated with images of saints placed at the heading of each liturgical text (Тимолијевић 1996: 375–377).

THE BREAK FROM THE RELIGIOUS ART

In time, new kinds of books started appearing, books whose content required special types of illustrations. In 1768, Zaharija Orfelin, a respectable printer and one of the champions of Serbian culture, inspired by strong patriotic sentiments, had published the very first South Slavic magazine³. At that time, the illustrations served as a visual vehicle of the ideas which went side by side with patriotism and the awakening of national consciousness⁴. They were mainly commissioned by high church dignitaries and represent the early examples of art employed in the service of religious and political propaganda. Iconographic repertoire had mimicked some of the elements of western baroque art, glorifying, among other things, historical personages which were decisive for the development of the national identity (Симић 2012).

Because of its dual nature – at the same time artistic and utilitarian – the appearance of illustration had left an ambiguous impression on educated people of that time. On one side its artistic expressiveness had appealed to consumers of the high art which couldn't deny it certain artistic qualities – on the other, its purpose to serve as a means of mass-communication had represented the radical novelty for the society which had just recently formed its cultural identity, rapidly entering into the sequence of fundamental changes. Let us be reminded that, in the middle of the 19th century, arose the need for trained professionals in virtually all spheres of visual arts. After the first printing house was founded in Belgrade in 1831, followed by educational and cultural institutions such as *Škola načertanija pri Liceju u Kragujevcu* in 1832, National Theatre 1842 and National Museum 1844, there was the initiative to create an art school in Belgrade. Although at that time Serbian people had strived to create a modern civic society, the suggestion made by Dimitrije Avramović in 1845. who wanted to open *Painting School in Belgrade (Živopisno učilište u Beogradu)* was refused. The reason behind this refusal may lie in his social and political activity which on occasion clashed with the governing ideas. During the revolution of 1848 he produced the first political caricatures (illustrations of comical content) in the technique of lithography, thus initiating the development of this genre of illustration and, to a certain point, also comics. They were published in magazines *Šaljivac*, *Sedmica*, *Šumadinka* (Васић 1970). About ten years later, Stevan Todorović⁵ had opened a private school which operated continually from 1857 to 1863. During the Serbian-Turkish wars (1876–77, 1877–78) he did several series of war drawings which could be regarded as precursors of documentary illustration⁶ – especially in those cases when they were accompanied by text or they were specifically published to go with one. He was also commissioned to do a drawing

³ About Zaharije Orfelin see: Остојић 2002.

⁴ More about patriotism in Serbian culture in: Симић 2012.

⁵ In 1861, Steva Todorović did a pencil illustration for cover of the very first Serbian pedagogic magazine called *Škola*. At the bottom of the page, he wrote: "A sketch for Škola magazine edited by Milan Miličević". The illustration is kept at the National Muzeum in Belgrade. Inv. 266/41.C

⁶ Term documentary illustration was coined in 2000. by Boban Savić in his master thesis on Faculty of Applied Arts. More in: Савић 2000.



Fig. 2. Neven. Извор: https://www.rastko.rs/strip/1/zupan-draginicic_1/neven_1.html

published and edited by Jovan Jovanović Zmaj. (picture 2) This is the time when illustration had started to take on the familiar forms. In his ruminations, Jovan Jovanović Zmaj had considered many illustration-related matters, especially those concerning the parallelisms between illustrations and text. Zmaj himself, moved by certain artworks from which he drew inspiration for his poems, made and extremely careful and deliberate selection of illustrations for his magazine (ZORIĆ 1983).

of Pantokrator monastery⁷ in Constantinople, which was published in the *Iskra* magazine (МАКУЉЕВИЋ 2006: 89). At that time, with the founding of *Radovan* magazine in Novi Sad in 1876, edited and published by Stevan Popović, Milivoj Mauković – hailed in literature as the first Serbian professional illustrator which signed himself with his real name – steps into the historic scene of Serbian illustration.

In the eighth decade of the 19th century, first illustrations of Serbian folk songs had started circulating in print, inspired by paintings of famous scenes which over time played an important part in the shaping of the national mythology⁸. They were primarily of socially engaged character, making a strong visual impact on the observer⁹, developing a national identity and prompting one to idolize the heroes of the past. One of the prominent artists of this tendency was Uroš Predić, who collaborated with gazette *Srpske ilustrovane novine*. His interest as an illustrator was also focused on the poetry of his contemporary Jovan Jovanović Zmaj.

The end of the eighties saw the rapid emergence of various newspapers which hired artists, most often painters and printmakers, to take care of the visual side of their identity¹⁰. In addition to Uroš Predić, the works of A. Bocarić, I. Šobajić, V. Titelbah, N. Marković will also find themselves on the pages of *Neven*, magazine

⁷ In this monastery, Stefan Dečanski and his children took refuge during their exile from Serbia.

⁸ For national question in Serbian art XIX century see: МАКУЉЕВИЋ 2006.

⁹ Postcards and postage stamps also carried a strong, visually engaging message which, thanks to the fact they were so widespread, exerted a considerable influence on the public. See: ВЕИНОВИЋ 2007.

¹⁰ Some of following magazines started appearing: *Dečiji prijatelj* 1875, *Radovan* 1876, *Golub* 1879, *Neven* 1880, *Srpske ilustrovane novine* 1881, *Brka* 1882, *Srpče* 1882, *Rodoljub* 1886, *Mala Srbadija* 1887, *Đače* 1887, *Bič* 1889, *Gedža* 1892, *Spomenak* 1893, *Lasta* 1894, *Zorica* 1897.

ENDEAVOURS TOWARDS PROFESSIONALISM

The period between independence of 1878 and the First World War was filled with dynamic economic and political changes which will greatly contribute to the modernization of Serbian society (МАКСИМОВИЋ 1962). Legally unregulated artistic education was a major shortcoming of the society which had been rapidly forming itself, striving towards cultural prosperity. Đorđe Krstić had attempted to bring back into the public focus the question of the artistic education, but without noteworthy support (СИМИЋ-МИЛОВАНОВИЋ 1956). Fourteen years later, shortly after the founding of *Srpska književna zadruga*, the first publishing house in our region, Kirilo Kutilik came to Belgrade, and, on the July 23rd announced in *Trgovinski glasnik* the opening of The School for Drawing and Painting (ТРИФУНОВИЋ 1978: 31). From this moment, commences a gruelling journey to establish an art school with organized classes in Belgrade. To considerable surprise of the contemporaries, 80 pupils enlisted in Kutilik's school and its work started without solicited assistance of the Ministry¹¹. The first school exhibition took place next year in February, an event of some notice which was covered in *Večernje novosti* (ibid.: 43–45). After the first generation of pupils had been schooled, of which Dragomir Glišić pursued the trade of the illustrator with most perseverance, Kirilo Kutilik died in march of 1900. Painter Rista Vukanović bought the school property, dedicating himself in the course of next few years to the necessary reorganization of the curriculum. At this time, Stevan Nikšić Lala¹² – an artist who illustrated children's books and magazines¹³ – founded a Painting school in Niš (idem. 1973: 496). Finally, after reorganizing the classes, and with the support of Đorđe Jovanović and Marko Murat¹⁴, Rista Vukanović had in 1905 upgraded Kutilik's former establishment in Arts and Crafts school¹⁵ where, as a part of specialized courses, he established graphic and printing department with a special section¹⁶ for illustration. The fact that there was a department specially dedicated to illustration indicates that there indeed existed an official awareness about illustration as an autonomous artistic discipline with dual nature, artistic and applied. The same year represents a starting point in the historical development of the illustration in Serbia. The second article of Art and Craft school's program specifically states that "school trains workers for all fields of the applied arts", particularly mentioning the field of illustration¹⁷. On one hand, this is the first time that illustration is introduced in the curriculum as a separate subject (albeit still as a part of graphical arts), on other, it indicates the necessity to educate future professional illustrators. The same year Jaroslav Krejčík had founded the Woodcutting School, and, in the period between 1905 and 1906, Paško Vučetić was at the head of painting school. Among his students was Moša Pijade who will, in years to follow, do book

¹¹ On 21. December 1895, Mihailo Valtrović, Andra Stefanović and Đorđe Krstić had sent a notice to the Minister of Education and Church Affairs where they explained how they visited the school of Kirilo Kutilik and saw it was successful, but they also suggested that minister demands of Kutilik that he submit documents of middle school qualifications as well as a couple of his works for inspection (ТРИФУНОВИЋ 1978: 39).

¹² For more information about Stevan Nikšić Lala, look in: Угљеша Рајчевић, *Стеван Никшић Лала*, Годишњак града Београд, књ. 26, Музеј града Београда, 1979.

¹³ Among other things, he illustrated the cover of *Đače* in 1888.

¹⁴ Marko Murat illustrated the cover of *Zabavnik* which was published by Srpska književna zadruga.

¹⁵ In place of today's Faculty of Applied Arts.

¹⁶ The graphic and printing department had four sections: illustration, photography, reproduction and typography.

¹⁷ АС, МП 1911, Ф.ЛXXXVI – 52.

covers and other illustrations under the pseudonym “M. S. Plavšić” (ТРИФУНОВИЋ 1978; ВАСИЋ 1981). In the eve of First World War, due to all the unfortunate events, Arts and Crafts school was closed and professional development of the illustration was abandoned.

INTER-WAR PERIOD – A FAVOURABLE CULTURAL CLIMATE FOR DEVELOPMENT OF ILLUSTRATION

During the new cultural uplift which ensued after the end of the First World War, the artistic life was blooming. The artists were enthusiastically open-minded towards new aesthetics and poetics, which resulted in change of course toward modern European ideas, cultural and artistic trends (ВУЧЕТИЋ-МЛАДЕНОВИЋ 2003). The inter-war period was characterized by the sudden development of popular culture. That, in turn, necessitated the demand for artists who will cater to the taste of the citizenry. The favourable circumstances allowed for a gradual reinstitution of the illustrator's vocation, and eventual re-evaluation of the illustration as aesthetically equal to traditional artistic disciplines. This tendency towards modernization wasn't something that was carried over from the previous period but was, in fact, the result of the progressive endeavours of the recently formed civic liberal elite. More than half of the population was still illiterate, so it was essential to educate people as quickly as possible. The development of the publishing houses specialized in children's books had encouraged the emergence of the professional illustrators in this field (RISTIĆ, BAJIĆ 2017). In 1919, publisher Petar Petrović had introduced the practice of illustrating book covers of the Modern Library (Savremena biblioteka). Mostly Croatian artists from Zagreb worked for him, and of Serbian illustrators notable are Dušan Jovanović Jorgovan and Dragoslav Stojanović who was educated as a professional illustrator in Germany and France. His unique artistic sensibility will inspire new development of the illustration because at that time its aesthetics mainly resembled reproductions of paintings (ПОПОВИЋ 2011: 153).

Illustrators tried their best to build the identity of their profession. One of the ways was to occasionally publish descriptive art critique about current developments in this field. For example, regarding one exhibition of caricatures, Pjer Križanić in 1921 states in the *Kritika* magazine that “the art of caricature is poorly developed and that, with a few exceptions, it never goes past the limits of the unpretentious illustration in periodical comical magazines” (ТРИФУНОВИЋ 1961). The process of general modernization and acceptance of European cultural models in Serbian cultural milieu was mostly carried out by notable individuals, but some institutions also took the part of the load. After the Society of Visual Artists was founded, with Uroš Predić as its first president, on February the 2nd 1922 *Cvijeta Zuzorić* Society of Art Lovers was founded on the initiative of Branislav Nušić. After the prestigious International Exhibition of Modern Decorative and Industrial Arts was held in Paris in 1925 where works of newspaper publishing house *Vreme* were featured, the situation was finally ripe to introduce works of the applied arts on domestic exhibitions such as *Jesenja*, and, later, *Grafička izložba* of 1935. After the twenties, the critical factor in the affirmation of the applied arts, especially illustration, were works of artists (Dušan Janković, Milena Pavlović Barili, Miloš Babić and Đorđe Andrejević Kun) who were educated abroad¹⁸. Mihailo Petrov will apply all these modern

¹⁸ In addition to Vienna, artistic centres where Serbian artists have been educated during this period were Paris, Prague, Rome and London.

tendencies in book design for the publishing houses *Kosmos* and *Geca Kon*. Dedicating due attention to the communication along the lines of text – artworks – reader, he was among the first who introduced a psychological dimension in the illustrations, in tune with their literary narrative (ТРИФУНОВИЋ 1982: 51–52; КРАУТ 1985: 202–205).

The key impetus for the development of the professional approach to the illustration, its popularization and support was created thanks to the efforts of the publisher Geca Kon who founded the Academia of Seven Arts (1935). Its first president was Branislav Nušić who backed up the founding of satirical magazine *Ošišani jež* (1935). It was formed as a liberal academy which supported book decoration and illustration, among other things, through quite sizeable annual monetary award worth nine average salaries, granted to the most successful writers and illustrators. The only condition was that the author wasn't laureate of any other prestigious award. The illustrators received similar support from the State Printing House, although much more modest sum was involved (ПОПОВИЋ 2011: 152).

With its unique ability to affect and convey a message, illustration had become extremely popular in the art market, which in return afforded some measure of prestige to the illustrators themselves. There almost wasn't an artist, be it painter, sculptor or an architect, who hasn't tried his hand in illustrating some type of literature. During the thirties appeared first agencies (*Propaganda, Fama, Oblik* and *Sedma sila*) who offered services of mediating for illustrators and cartoonists in the areas of newspaper ads, the creation of visual identities and the like (ibid.: 203). After Dušan Janković was hired in 1935. as a technical and artistic director of the State Printing House of Kingdom of Yugoslavia, book illustrating had acquired a special status. High-ranking position connected with his name will contribute to the wide reputation of the profession. Two years later, he will illustrate and completely design the catalogue of the second Graphical *exhibition*, which merited a special attention in the review of the exhibition in *Politika*. His singular vision of illustration and book as an object found reflection in the illustrator's profession itself. He regarded the relationship between illustrations and book as an integral whole, where the first element is custom-made for a specific literary work. According to the literature, he was entirely devoted to the "architecture of a book", or, in other words, to the book as a genuine work of art – admittedly a rather novel viewpoint for Serbia of that time, which he probably attained during his stay in Paris (ibid.). Next year Križanić had praised in *Politika* the illustrations featured in third Graphical exhibition (specifically those by Milivoje Uzelac, Franc Kralj, Dušan Janković and Dragoslav Stojanović), at the same time reproaching the fact that "book illustration wasn't featured nearly enough"¹⁹. The same year, Dušan Janković was granted monetary award of the State Printing House, which further contributed to the affirmation of the profession. Also, this was the time when a circle of talented illustrators such as Đorđe Lobačev, Konstantin Konstantinović Kuznjecov, Vladimir Žedinski, Nikola Tiščenko and others were at the height of their activity. They were immigrants from Russia who collaborated with magazines *Politika*, *Politikin Zabavnik*²⁰ and *Novo vreme* and played a key role in creating the professional image and methodological establishment of illustration. They also

¹⁹ Пјер Крижанић, Трећа графичка изложба у уметничком павиљону Цвијејћа Зузорић, *Полићика*, 8. 3. 1938, 10.

²⁰ For illustrators of *Politikin Zabavnik* see: *Илустратори Полићикиног Забавника*, Музеј примењене уметности, Београд 2007.

cooperated with several Serbian artists (Brana Cvetković did illustrations for *Politika* and *Novo vreme*, Desa Glišić for *Novo vreme* and Ljubica Cuca Sokić for *Pravda* (ЛАКИЋЕВИЋ 1994: 41).

In 1937 occurred another monumental event which contributed towards professionalism of illustrative art and its affirmation as an independent artistic discipline – the founding of School for Applied Arts²¹. Among other areas of applied arts²², its curriculum included a two-year course of the illustration (ПОПОВИЋ 2011: 198). After two years, the school was turned into the Secondary School for Applied Arts, and among its staff, there were teachers who actively pursued the art of illustration (Ivan Tabaković, Dragutin Inkiostri). Three years after the end of the Second World War, the original curriculum was elaborated and brought up to date, so the school was transformed into the Academy of Applied Arts. The art critique mostly hasn't concerned itself with the works of the applied arts. One of the rare art critics whose articles helped to introduce the illustrators and their works to a wider audience was Pavle Vasić. Thankfully, things were about to change, and illustration soon laboriously started taking its rightful place among other artistic disciplines. Writing about the *Spring exhibition* (Prolećna izložba) held in the Artistic pavilion, Pavle Vasić noted in 1938. that "Filakovac belongs to *illustration*"²³ (VASIĆ 1973: 23). The fact that he wrote word "illustration" in italics shows that Vasić, on one side made a clear distinction between painting and illustration, and, on other, that art historians still haven't regarded illustration as something that's on quite same the level with painting, sculpture and architecture. At the time when Vasić wrote this critique, Vladimir Filakovac has been for quite some time familiar to book aficionados as a high-quality illustrator. In his text, Vasić hasn't defined the specifics of illustration, although his critique amply shows that it is *something* that escapes the recognised boundaries of painting. Vasić likely interpreted certain stylistic fluctuations in works by Filaković as a negative consequence of his engagement in illustration. This is confirmed by similar estimates in other critiques Vasić wrote at that time. For instance, in 1939, he laconically states that: "D. Glišić painted two landscapes in his usual realistic style, which sometimes excludes painting" (ibid.: 35).

THE LONG-AWAITED AFFIRMATION – PROFESSIONAL ILLUSTRATORS

When the socialist society was formed after the Second World War, the art stopped being the exclusive prerogative of the selected few (nobility, bourgeoisie, social elite), who were the main patrons of the art, reaping all the benefits from it (RISTIĆ, BAJIĆ 2017). The sudden development of the applied arts in the industrial post-war world had changed the artistic and cultural climate. The war made a lasting impression on people, so newspapers naturally abounded in socially engaged illustrations. With the foundation of the Academy of Applied Arts (1948), the *Graphical Collective* (1949) and the Museum of Applied Arts (1950), the new opportunities for the development of this artistic discipline were created. The number of professional illustrators increased as a direct result of the revision of the educational system, which had been officially initiated in

²¹ It succeeded Royal Art School which was founded in 1905, and after the First World War, it changed the name in Royal Art School in Belgrade.

²² Besides illustration, the course included book decoration and bookbinding, typography, calligraphy, promotional drawing and posters.

²³ In 1939, Pavle Vasić noted that "V. Filakovac possesses a considerable technical proficiency, which however lacks a higher artistic taste. In *Family in the garden*, it even leaves an impression of quite a distasteful manner.

1958. with the General Law on Education passed by the Federal National Assembly. The socialist Institute for Textbook Publishing was founded to help out implement planned education for both students and teachers, and it frequently hired artists to do the visual design for their publications (textbooks, manuals, monographs, scientific papers...) ²⁴.

Since it proved impossible to include the applied artists in the ULUS, a few artists from the applied arts Section founded the new art society – the ULUPUDS. Among them were those whose oeuvres also included illustration (Ivan Tabaković, Mihailo Petrov, Zdravko Šotra, Mate Zlamalik and Vasa Pomorišac). Soon the conditions proved favourable, so Dragoslav Stojanović Sip, Novica Đukić, Slobodan – Bane Bogojević and Ivan Petković had initiated the exhibition of illustration – the *Golden Pen of Belgrade* in 1959. With it officially started the affirmation of this, in historiography somewhat neglected discipline and the profession of illustrator had formally received its long-awaited support. The need for this kind of event amply shows that artists had acknowledged all the particularities that illustration, sui generis, possesses as an artistic discipline. The preamble in the catalogue points out the intention of the founders, that this exhibition "motivates the contemplation about our modern illustration in all those who should and had to be interested in this topic" (РИСТИЋ 2017).

Dušan Ristić, the first laureate of the *Golden Pen*, had abandoned the tradition of Socialist Realism and ventured into the domain of lyrical abstraction. (Fig. 3) That way he innovatively positioned illustration side by side with at the time extremely trendy abstract art.



Fig. 3. Dušan Ristić, The Illustration that won 1959. award of the first exhibition of *Golden Pen* (http://www.ulupuds.org.rs/WebGalerija_Zlatno_Pero_Nagrada.htm)

CONCLUSION

The critics and art historians had invested a considerable effort to put the applied arts on the equal footing with other art branches, to develop specialized methodology and terminology ²⁵. Today, illustration is recognised as an independent artistic discipline which dedicates equal attention both to its artistic and utilitarian side. During the earlier periods, the term illustration hasn't had the connotations it possesses today. Oftentimes, while analysing different artistic oeuvres, art critics had used the term *illustration* to denote a work method, including even a mundane realism, i.e. drawing as a mere description of certain literary content. Pavle Vasić, an esteemed painter and a professor of the Academy of Applied Arts in Belgrade, had diligently studied the artistic scene which developed in our region (VASIĆ 1973; 1985; 1987). Although a great admirer of the applied arts, in the first half of his career as an art critic, he was unable to precisely determine the place of the illustration among other art disciplines.

²⁴ <https://stalnapostavka.arhiv-beograda.org/sr/postavka/procesi-modernizacije/skolstvo-i-prosveta.html>

²⁵ See: Бајаловић Хаџи-Пешић, М. *Историја примењене уметности код Срба*, I том, Средњовековна Србија, Музеј примењене уметности Београд 1977.

After three decades, in his work *The Applied Art in Serbia* (1981), he carefully noted that illustrations published in the press possess a considerable artistic value, classing them in the domain of the applied graphics and book design. In his later works a certain distinction between the profession of an illustrator and a general term visual artist can be discerned, so, in that context, Vasić states that” among illustrators and artists employed in the book design, and important place belongs to Mihailo S. Petrov (VASIĆ 1981: 27–31).

Today, four decades after Vasić made his perceptive critical remarks, graphical techniques in the field of illustration are perceived only as some of the possible methods for its realisation. This present viewpoint is possible only due to the fact that illustration had finally attained its hard-won integrity as an independent, extremely versatile art discipline which, unlike others, isn't solely confined to the world of press, but also boldly conquers virtual space. Its development, from the early Serbian religious graphics, through the Age of Enlightenment and socially engaged works, to its inter-war expansion followed by specialized education and process of methodological valorization which ensued after the Second World War, all the way to present, extremely complex models of transformation (from original works to electronic interpretations) shows that illustration in Serbia has quickly traversed the road which leads to complete independence and modernity. Unlike France, which had a developed caricature and modern book design closely connected with the avant-garde art, Germany which celebrates 100 years since Bauhaus – arguably the most avant-garde school for the applied arts of design and architecture – had been founded, it can be said that Serbia only after the Second World War entered the process of professional education, development and appreciation of the illustration as a significant factor in the culture of a nation.

LITERATURE

- ČURČIĆ, Laza. *Knjiga o Zahariji Orfelinu*. Zagreb: Srpsko kulturno društvo Presvjeta, 2002.
- ДАВИДОВ, Динко. *Српска графика XVIII века*. Нови Сад: Матица српска (DAVIDOV, Dinko. *Srpska grafika XVIII veka*. Novi Sad: Matica srpska), 1978.
- ЈОВАНОВИЋ, Слободан. „Илустратори Политикиног Забавника 1939–2007.” In: *Илустратори Политикиног Забавника*. Београд: Музеј примењене уметности (JOVANOVIĆ, Slobodan. „Ilustratori Politikinog Zabavnika 1939–2007.” In: *Ilustratori Politikinog Zabavnika*. Beograd: Muzej primenjene umetnosti), 2007, 12–31.
- КРАУТ, Вања. *Цртежи српских уметника 19. века (1800–1900. г.)*. Београд: Народни музеј (KRAUT, Vanja. *Crteži srpskih umetnika 19. veka (1800–1900. g.)*. Beograd: Narodni muzej), 1974.
- КРАУТ, Вања. *Историја српске графика од XV до XX века*. Горњи Милановац: Дечје новине (KRAUT, Vanja. *Istorija srpske grafike od XV do XX veka*. Gornji Milanovac: Dečje novine), 1985.
- ЛАКИЋЕВИЋ, Vesna. *Ilustrovana štampa za decu kod Srba*. Beograd: ULUPUDS, 1994.
- МАКСИМОВИЋ, Бранко. *Урбанизам у Србији. Оснивање и реконструкција вароши у 19. веку*. Београд: Грађевинска књига (MAKSIMOVIĆ, Branko. *Urbanizam u Srbiji. Osnivanje i rekonstrukcija varoši u XIX veku*. Beograd: Građevinska knjiga), 1962.
- МАКУЉЕВИЋ, Ненад. *Уметност и национална идеја у XIX веку*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства (MAKULJEVIĆ, Nenad. *Umetnost i nacionalna ideja u XIX veku*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva), 2006.
- МАРИНКОВИЋ, Боривоје. *Библиографија о нашем ћириличком шtamпарству, шtamпаријама и књиџама XV, XVI и XVII столећа. Прва књиџа. „Мних Макарије ош Чрније Гори” (XV–XVI)*. Нови Сад: Просвета (MARINKOVIĆ, Borivoje. *Bibliografija o našem ćirilichkom štamparstvu, štamparijama i knjigama XV, XVI i XVII stoleća. Prva knjiga. „Mnih Makarije ot Črniye Gori” (XV–XVI)*. Novi Sad: Prosveta), 1988.

- МАРКОВИЋ, Јасна. *Лежаји Беџе Вукановић*. Београд: Музеј града Београда (MARKOVIĆ, Jasna. *Legat Bete Vukanović*. Beograd: Muzej grada Beograda), 1990.
- MARKOVIĆ, Zdenka. *Pjesnikinje starog Dubrovnika*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1970.
- МЕРЕНИК, Лидија. *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945–1968*. Београд: Beopolis, Remont, 2001.
- МИКИЋ, Олга. „Графички портрети Срба XVIII века као предлошци за уљане портрете.” In: ДАВИДОВ, Д. (ур.). *Српска графика XVIII века*. Београд: Балканолошки институт САНУ (MIKIĆ, Olga. „Grafčki portreti Srba XVIII veka kao predlošci za uljane portrete.” In: DAVIDOV, D. (ur.). *Srpska grafika XVIII veka*. Beograd: Balkanološki institut SANU), 1986, 49–53.
- ОСТОЈИЋ, Тихомир. *Захарија Орфелин, живопис и рад му*. Београд: Српска краљевска академија наука и уметности (OSTOJIĆ, Tihomir. *Zaharija Orfelin, život i rad mu*. Beograd: Srpska kraljevska akademija nauka i umetnosti), 1923.
- РОРОВИЋ, Војана. *Primenjena umetnost. Beograd 1918–1941*. Beograd: Muzej primenjene umetnosti, 2011.
- РИСТИЋ, Марија (ур.). 49. *Златно перо Београда. 14. Међународни бијенале илустрације 2017, каталог изложбе*. Београд: УЛУПУДС (RISTIĆ, Marija (ur.). 49. *Zlatno pero Beograda. 14. Međunarodni bijenale ilustracije 2017, katalog izložbe*. Beograd: ULUPUDS), 2017, 8–11.
- RISTIĆ, Marija, Mirjana Bajić. Art vs Commerce. The Role of Artistic Illustration in the Modern World of Commerce Original and Unconventional Strategies of Illustrators, *International symposium BIB 2017. Biennial of Illustrations Bratislava 2017* (Bratislava), 2017, 66–71.
- RISTIĆ, Vera. *Beta Vukanović*. Београд: Музеј града Београда, Војноиздavaчки завод, Топу, 2004.
- САВИЋ, Бобан. *О илустрацији*. Магистарски рад. Факултет примењене уметности у Београду (SAVIĆ, Boban. *O ilustraciji*. Magistarski rad. Fakultet primenjene umetnosti u Beogradu), 2000.
- СИМИЋ-МИЛОВАНОВИЋ, Зорка. *Сликари Ђорђе Крстић и уметничке школе и установе*. Београд: Музеј града Београда (SIMIĆ-MILOVANOVIĆ, Zorka. *Slikar Đorđe Krstić i umetničke škole i ustanove*. Beograd: Muzej grada Beograda), 1956.
- СИМИЋ, Владимир. *За љубав отаџбине. Патриотизам и патриотизми у српској култури XVIII века у Хабзбуршкој монархији*. Нови Сад: Галерија Матице српске (SIMIĆ, Vladimir. *Za ljubav otadžbine. Patriote i patriotizmi u srpskoj kulturi XVIII veka u Habzburškoj monarhiji*. Novi Sad: Galerija Matice srpske), 2012.
- СИМИЋ, Владимир. „О могућим изворима и ауторима дрворезних илустрација Октоиха петогласника (1494).” *Зограф* (SIMIĆ, Vladimir. „O mogućim izvorima i autorima drvoreznih ilustracija Oktoih petoglasnika (1494).”) *Zograf* 40 (2016): 159–176.
- ТАДИЋ, Јорџо. *Џвјета Зузорић*. Београд: Српски књижевни гласник (TADIĆ, Jorjo. *Cvijeta Zuzorić*. Beograd: Srpski književni glasnik), 1939.
- ТИМОТИЈЕВИЋ, Мирослав. *Српско барокно сликарство*. Нови Сад: Матица српска (TIMOTIJEVIĆ, Miroslav. *Srpsko barokno slikarstvo*. Novi Sad: Matica srpska), 1996.
- ТРИФУНОВИЋ, Лазар. *Српско сликарство 1900–1950*. Београд: Нолит (TRIFUNOVIĆ, Lazar. *Srpsko slikarstvo 1900–1950*. Beograd: Nolit), 1973.
- ТРИФУНОВИЋ, Лазар. *Српска цртачко-сликарска и уметничко-занатска школа у Београду (1895–1914)*. Београд: Универзитет уметности у Београду (TRIFUNOVIĆ, Lazar. *Srpska crtačko-slikarska i umetničko-zanatska škola u Beogradu (1895–1914)*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu), 1978.
- ТРИФУНОВИЋ, Лазар. *Од импресионизма до енформела*. Београд: Нолит (TRIFUNOVIĆ, Lazar. *Od impresionizma do enformela*. Beograd: Nolit), 1982.
- ВАСИЋ, Павле. *Димитрије Аврамовић*. Београд: Галерија САНУ (VASIĆ, Pavle. *Dimitrije Avramović*. Beograd: Galerija SANU), 1970.
- VASIĆ, Pavle. *Umetnički život*. Beograd: Umetnička akademija u Beogradu, 1973.
- ВАСИЋ, Павле. *Примењена уметност у Србији 1900–1978*. Београд: УЛУПУДС (VASIĆ, Pavle. *Primenjena umetnost u Srbiji 1900–1978*. Beograd: ULUPUDS), 1981.
- VASIĆ, Pavle. *Umetnički život. Kritike, prikazi i članci 1971–1975*. Beograd: Fond za izdavačku delatnost Univerziteta umetnosti u Beogradu, 1985.
- VASIĆ, Pavle. *Umetnički život. Kritike, prikazi i članci 1976–1984*. Beograd: Fond za izdavačku delatnost Univerziteta umetnosti u Beogradu, 1987.
- ВЕИНОВИЋ, Милана. *Панчево на сликарским разгледницама 1898–1941. Културно-историјски и сликовни лејоуис*. Панчево: Завод за заштиту споменика културе Панчево, ОД „Принт арт” Панчево (VEINOVIĆ, Milana.

- Pančevo na starim razglednicama 1898–1941. Kulturno-istorijski i slikovni letopis.* Pančevo: Zavod za zaštitu spomenika kulture Pančevo, OD „Print art”, 2007.
- ВУЧЕТИЋ, Радина. *Европа на Калемегдану: „Цвијетна Зузорић” и културни животи Београда 1918–1941.* Београд: Институт за нову историју Србије (Vučetić, Radina. *Evropa na Kalemegdanu: „Cvijeta Zuzorić” i kulturni život Beograda 1918–1941.* Beograd: Institut za noviju istoriju Srbije), 2003.
- Живковић, Станислав. *Уметничка школа у Београду 1919–1939.* Београд: Српска академија наука и уметности (Živković, Stanislav. *Umetnička škola u Beogradu 1919–1939.* Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti), 1987.
- ЗОРИЋ, Ивана. *Илустрације песама Јована Јовановића Змаја од првих издања до данас.* Београд: Музеј примењене уметности, 1983.

Sources:

- АС, МП 1911, Ф. LXXXVI – 52
 Архива НМ Инв. 266/41.
 Архива НМ Инв. 4063
 Архива НМ Инв. 589
 Архива НМ Инв. 591
 Архива УЛУС-а: Удружење пријатеља уметности *Цвијетна Зузорић, Правила*, Београд 1927.
Полијтика, 8. 3. 1938.
Правда, 20. новембар 1919.
Баче, 1888.
Глас Народа, 20. 1. 1874, 4–5.
Радован, 1876.

Illustration from the books:

- Pavičić, Josip. *Slikovnica o životu i svijetu.* Zagreb: Nakladni zavod Hrvatske, 1946.
 Воиге, Ежен Мелкиор де. *Мршви што говоре.*: Савремена библиотека, 1919.

Марија Д. Ристић

ИЛУСТРАЦИЈА У СРБИЈИ – ХРОНОЛОГИЈА, РАЗВОЈ И ИНСТИТУЦИОНАЛИЗОВАЊЕ

Резиме

Рад прати и анализира почетке илустрације као самосвојне ликовне дисциплине. С једне стране, генерисала се из барокне графичке уметности и, у најширем смислу априори ликовних дисциплина, а, с друге стране, развијала се паралелно са бујањем издаваштва и развојем грађанске културе у Србији почетком XX века. Радом се указује на илустрацију као културолошки феномен, с обзиром на то да су се илустрацијом, све до краја Првог светског рата, бавили првенствено сликари, као узгредном делатношћу. Тек између два светска рата можемо говорити о зачецима илустрације као самосталне професије. Оснивањем Школе за примењену уметност у Београду (1938), Академије примењених уметности (1948), Музеја примењених уметности (1950) и изложбе илустрације Златно перо Београда (1959), званично је започета афирмација ове, у историографији скрајнуте, дисциплине и подржано стварање професије илустратора.

Кључне речи: илустрација, професионализам у илустрацији, примењена уметност у Србији XX века, почеци илустрације, илустратор.

* Уредништво је примило рад 6. I 2020. и одобрило га за штампу 3. IV 2020.

IGOR B. BOROZAN
University of Belgrade, Faculty of Philosophy*

TIJANA S. BORIC
University of Niš, Faculty of Arts*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

The Royal Tomb as a Place of Memory: Fabrication and Transformation of the Grave of the Supreme Leader Karađorđe in the 19th and the First Half of the 20th Centuries**

ABSTRACT: Since ancient times the tombs of rulers were shaped as key ideological *topoi* to be later turned into the places of pilgrimage depending on the historical circumstances. They could have also been the instruments of oblivion used to destroy the memory of a ruler, a dynasty, or the entire monarchist regime. The modern era of the Serbian state was marked by the on-going conflicts between the dynasties of Obrenović and Karađorđević. The source of this animosity that featured *the long 19th century* came out of the murder of Karađorđe in 1817. The founder of the Karađorđević dynasty was beheaded by order of Miloš Obrenović, a latter founder of the Obrenović dynasty. Over time, the grave marker of Karađorđe located in the church in the town of Topola became a secret place of homage since almost during the entire century the rival Obrenović dynasty was in power. In the late 19th century the tomb of Karađorđe became a subject of political manipulation. Young King Aleksandar Obrenović visited the grave of Karađorđe in Topola in 1893. On that occasion, he expressed the great reverence for the deceased, and a few years later this was visually immortalised by a drawing of Felix Kanitz, a notable German scientist and travel book writer. The carefully organised and staged activities helped the transformation of the tomb from the place of oblivion into the engaged artefact and *topos* in service of dynastic reconciliation. Biological disappearance of the Obrenović dynasty in 1903 led to the conversion of the Karađorđe's grave into the place of cult. Over time, the tomb became the national

* borozan.igor73@gmail.com, tijanaboric@hotmail.com

** This paper is created within the research project of the Ministry of Science and Technological Development of the Republic of Serbia named Images of Identity in Art and Verbal-Visual Culture of the Modern Age, 177001.

and dynastic symbol which set the core for the monumental church – the mausoleum of Karadorđević dynasty in Oplenac, near Topola shaped in the interwar period.

KEYWORDS: the royal tomb, Karadorđe, Karadorđević dynasty, Oplenac, dynastic reconciliation, place of memory.

Burial places have always reflected, via their form and contents, the basic religious, social, political, and cultural determinants of time (SÖRRIES, KNÖLL 2005: 126–153). Graves are places of private memory and emotional compassion (БОРОЗАН 2006: 952–963), but also they represent important political *topoi* in the service of community homogenization (KULJIĆ 2014: 319–332). Since ancient times the graves of prominent community leaders have represented peculiar cult places (ANTONACCIO 1994: 389–410). Set in a public space, they reveal the key socio-cultural determinants of epochs allowing us to understand them as first-class political phenomena (RADER 2003; KULJIĆ 2014). As part of the public sphere,¹ the graves of the community's greats reflect the desires and expectations of the upper strata of society.

The cult of the dead and the visualisation of the graves have always been incorporated into the collective memory.² During the 19th century, the exemplary omnipresence of Antique ideals assumed a canonical status.³ The attitude towards graves throughout Europe could be described as a fusion of invented ancient traditions and official Christian symbols. In the new circumstances, the ideals of the Antique world influenced the standardisation of sepulchral rituals that were largely based on the modern reinterpretation of ancient heritage. The 19th century perspective of the Antique concept of death is sublimed in the book titled *La Cité Antique: Étude sur le Culte, le Droit, les Institutions de la Grèce et de Rome* (ДЕ КУЛАНЖ 1956) written by Fustel de Coulanges, a famous French scholar.⁴ In the 19th century, most of the European states incorporated within their ideologies ideas such as those on the justification of killing a tyrant, the glorification of a fallen warrior, worshipping the cult of ancestors, commitment to the territory marked by blood, the remnants of famous and family predecessors, etc. The modern era called for a new interpretation of the old structures of death culture which were later matched with the current social and economic relations of most European countries (militarisation of society, modernisation of the economy, strong national movements, etc.)

Marked by graves, a unique national (extra-territorial) and state (territorial) space provided their subjects with a sense of mental and emotional cohesion (MANOJLOVIĆ PINTAR 2014: 25–28). *The blood ties* which in the Antique times gathered predecessors and heirs within one family now gave way to the subjects of the state and members of a particular ethnic group (SMIT 1998: 26–28). The sacredness of the territory needed to be confirmed by the graves of the ancestors (MANOJLOVIĆ PINTAR 2014: 27), but also by the grave markers of the chosen community leaders, that later became identity features of national and monarchist unity. Within the framework of the ruler's representation, the gravesites gained a prominent media role in the Medieval (ПОПОВИЋ 1992; BELGHAUS 2011: 434–442), Early Modern (BERTELLI 2001: 214–270)

¹ More on public sphere, see: HABERMAS 2012

² For better understanding of burial sites in the context of visualization of burial *topoi* of national heroes in Serbia in the 19th century, see: МАКУЉЕВИЋ 2006: 278–284.

³ For broader view on understandings and transformations of Antiquity in the 19th century, see: OSTERKAMP, VALK 2011.

⁴ This book is translated in Serbian language and published here in 1895.

and Modern Era (БОРОЗАН 2013: 654–754). Complex death rituals implied the mourning over the deceased, the ephemeral funeral spectacle in honour of the deceased, the solemn funeral, as well as a series of recalling actions (such as commemoration service at the gravesite, etc.).

The politicisation of gravesites is set in scientific researches as one of the key idioms within the scope of cultural memory of a community (RADER 2003: 20). The tomb of the ruler as an extraordinary place of remembrance was embedded into the community's collective consciousness via a range of mnemonic means.⁵ The anthropological understandings of Claude Lévi-Strauss suggest that the content of gravesites can be understood in the context of a historical moment, which in due course acquires a permanent structure of the myth (LÉVI-STRAUSS 1991: 229). The instrumentalisation of the gravesite inevitably leads to the creation of a connection between the myth and the group (subjects) (RADER 2003: 21). Political myths and their instrumentalisation are based on three interrelated structures that are recognised in the following form: *narration*, *rituals (rites)*, and *icon (image)* (RADER 2003: 20). Thus, the visualisation of the gravesite (icon) in the form of a monument, a artefact or an mark, produces the most powerful rhetorical effect in the system of representation of the ruler's tomb.

History as an objective category turns into a myth which, even though it blurs the authenticity of the historical, acquires the power of the iconic to finally produce the fiction of the factual (TELESKO 2010: 39–41, 119–122). The issue of the ruler's image was set at the heart of political mythology (TELESKO 2004: 34–78). The secularisation and profanisation of the sacred reached its climax in the Modern Era. The once undeniable sacredness of Christian history gave in to the effect of the autonomous action of history. Within the process of sacralisation of the profane history, modern heroes (rulers) defined the core of the transformation of the meaning as mentioned earlier. The rulers replaced the Christian saints, turning into new identity patterns within the framework of the death culture.

The public character of these standardised actions formed a subsequent memory of the deceased ruler, legitimising the current ruler as well as the normed value system. During the 19th century, various media expressions (sculpture, architectural-sculptural artefacts, painting, mass media, etc.) were put in service of the engaged popularisation of the rulers' graves. Particularly visualised were the graves of imaginary ancestors, which legitimised the current government, as well as dynastic succession.

The issue of the ruler's grave is inevitably linked to the understandings of the ruler's body. According to Michel Foucault, the institution of the ruler's body is based upon the thesis on the political economy of the body (ФУКО 1997: 16). The ruler's body is established as a sum of socio-political aspects that point to general social discourses.

Foucault's political anatomy of the ruler's body (ФУКО 1997: 30) inevitably leads us to the famous Ernst Kantorowicz's theory of the king's two bodies (KANTOROVIC 2012). Based on medieval legal premises, this theory rested on the distinction between the physical, decadent, and personal ruler's body, and the other symbolic, incorruptible, and suprapersonal ruler's body (PFOSTERER 2011: 559–566). This intellectual discourse is unavoidably linked to the sepulchral ceremonies and grave artefacts dedicated to the ruler (ФУКО 1997: 30). The tomb of the ruler becomes the replacement of that other body of the ruler, which points to the indestructible and

⁵ About diverse structures and memory policies, see: SLÁDAČEK, VASILJEVIĆ i dr. 2015.

everlasting body of the monarchy as a whole. Via construction of a gravesite, the mortal remains of the ruler are transformed into a symbol of the immortal monarchy, thus becoming a pledge for the permanent dynastic and monarchist continuity. Therefore, the rulers' tombs become integrative places of the everlasting concept of the monarchist authorities.

The idea of the ruler's body was closely related to the concept of cancellation of the ruler's physical body (ZITZLSPERGER 2011: 440–447). The annulment of the ruler's body would lead to the abandonment of trust in the supremacy of the sovereign, which potentially could have endangered the vitality of the state, dynasty, and monarchy as a whole (MERRICK 1998: 14). At the same time, the murderer of the king was regarded as the most terrible figure (the reverse figure of the ruler) whose body was deconstructed in particular and with special attention (ФУКО 1997: 15 – 16).

It was at the beginning of the 19th century that the European monarchist experiences reached the Serbian society, including their constitutive element – the culture of death (БОРОЗАН 2006: 889–983). Leading Serbian intellectuals and artists, citizens of the Habsburg Empire, at the beginning of the century disseminated modern European practices to the territory of the Ottoman Empire inhabited by the Serbian population. New ideas were soon incorporated into the system of Serbian visual culture. Accordingly, funeral rituals and monuments, as well as mass funeral spectacles became an important part of the representation of the 19th-century Serbian dynasties, the Karađorđevićs, and the Obrenovićs (МАКУЉЕВИЋ 2006: 311–314).

In the light of the theories mentioned above and perceptions of the ruler's body and the ruler's tomb, as well as their transfer to the Serbian territories, we can examine the case of the grave of Karađorđe (МАКУЉЕВИЋ 2006: 281). The foundations of modern Serbian statehood were set up at the beginning of the 19th century. The rise of the First Serbian Uprising under the Supreme Leader Karađorđe in Orašac in 1804 marked the beginning of the decades-long struggle for the liberation of the Serbian people.⁶ The centuries-long Ottoman slavery started slowly withdrawing facing with the continued emancipatory actions of the young Serbian emerging nation. The First Serbian Uprising was marked by the undisputed figure of the Supreme Leader Karađorđe Petrović. The works of visual arts had an active role when it comes to glorifying the ruler's image. Hence, using the copy of the portrait of Vladimir Borovikovsky from 1816, the painters Arenije Petrović (Fig. 1) and Uroš Knežević made a canonic image of the Supreme Leader presenting the ruler at the optimum historical moment. The title of the Supreme Leader corresponded to the greatest extent to the concept of unlimited power. In 1813, the Uprising was suppressed, and Karađorđe fled to Russia.

In 1815 the Second Serbian uprising erupted. It was regarded as a natural extension and the next stage of the unique Serbian Revolution⁷ within the European and Serbian historiography. Prince Miloš Obrenović raised in Takovo a new rebellion against the Ottoman authorities.⁸ Unlike the Supreme Leader Karađorđe, the founder of the Obrenović Dynasty was a pragmatic politician. Having relied on warfare, as well as on diplomatic activities, Prince Miloš was more successful than his predecessor in acquiring Serbia autonomy.

⁶ On life and deeds of Karađorđe, see: ЉУШИЋ 2005.

⁷ For details on Serbian Revolution, see: РУДИЋ, ПАВЛОВИЋ 2016.

⁸ On the Takovo Uprising and the subsequent creation of the Takovo myth, see: ТИМОТИЈЕВИЋ 2012.



Fig. 1. Arsenije Petrović (after V. L. Borovikosky), *Karađorđe*, oil on canvas, 1840.
(Historical Museum of Serbia)



Fig. 2. Đura Jakšić, *The Murder of Karađorđe*, oil on canvas, 1862. (National Museum in Belgrade)

The relative peace in the country, based on some form of semi-autonomy under the rule of Prince Miloš, was suddenly jeopardised by the return of the Supreme Leader Karađorđe to Serbia in 1817 (ЉУШИЋ 2005: 462–473). The last thing that the current Serbian leader needed was the radicalisation of relations with the Ottomans, who on the other hand did not find any interest in worsening the situation in the unstable area of the Balkan Peninsula. Hence, it was with the tacit consent of the Sublime Porte, that Prince Miloš ordered the assassination of the former Supreme Leader (МЕРЕНИК et al. 2018). The killing was carried out under cover of the night by Nikola Novaković. The moment of this crime remained recorded in verbal-visual culture and later in the collective memory of the nation. The painters Đura Jakšić (Fig. 2) and Than Mór (Fig. 3) visualised the act of crime, which produced a collective trauma and shock, leaving it embedded permanently in the private and collective memory of the community.

After the crime, the murderer buried a beheaded body at the crime scene in Radovanjski Lug, near Velika Plana. Then he took the decapitated head to Belgrade (ЉУШИЋ 2005: 469). Some historical sources claim that the head was immediately handed over to Maraşlı Ali Paşa,



Fig. 3. Than Mór, *The Murder of Karadorde*, oil on canvas, 1863. (National Museum in Belgrade)

the Vizir of Belgrade (ЛЕТОПИСАЦ 1992: 4; ЉУШИЋ 2005: 470), while according to other written testimonies, such as that of Bartolomeo Cuniberti, a personal doctor of the Serbian Prince and his family, Princess Ljubica, the wife of Prince Miloš, first took the skull and washed it with wine while lamenting over it (ЕЛЕЗОВИЋ 1930: 49 – 51; КУНИБЕРТ 1988: 135; СТЕВАНОВИЋ 2005: 3). In any case, according to the order of Prince Miloš, the skin from Karadorde's skull was peeled off, and having it stuffed with the cotton, it was sent off to Constantinople.⁹

After the Orthodox funeral ritual, the skull without Karadorde's face was buried just along the wall of the Cathedral Church in Belgrade. This is how Karadorde's cotton-filled skin face ended up in Constantinople, while the skull was buried on the right side facing the entrance of the Cathedral Church in Belgrade in 1817 (СТЕВАНОВИЋ 2005: 3).

⁹ Karadorde's cotton-filled skin face was displayed on the window across the door of the Sultan's Palace. The head was then placed in a museum in Constantinople. It was then stolen and housed in a museum in Athens, and after this, we lose every track on it. See СТЕВАНОВИЋ 2005: 4.



Fig. 4. The Church of the Birth of the Holy Virgin in Topola, photograph

In 1819, upon the order of Princess Ljubica, the beheaded body of Karađorđe was excavated and then buried in the church of the Birth of the Holy Virgin in Topola (Љушић 2005: 472–473; Гавриловић 1908: 360). It is the church that was consecrated in 1811¹⁰ upon the order of Karađorđe. It was built as part of the grand fortification (city) and designed as a burial church of the Supreme Leader (Vujović 1986: 97–99) (Fig. 4). It fulfilled its purpose after the transfer of the body of Karađorđe in 1819 (Вићентић 2008: 33–35; Ненадовић 1883: XXXV). According to Konstantin Nenadović, the body was placed in a previously designed gravesite, just next to the holy doors, which confirmed the special significance of the deceased, since the place in front of the iconostasis, as a rule, was reserved for the saints (Ненадовић 1883: XXXV).

According to the symbolic value of the church interior and the status of the deceased, the gravesite was walled up and marked with a kilim. The kilim marked the sanctity of the burial site, which soon became the subject of a subversive cult. Namely, the followers of the Supreme Leader started secretly coming to pay homage to the founder of the Karađorđević Dynasty (Ненадовић 1883: XXXVI). It was the cruel murder

that provided the Supreme Leader with pseudo-martyr wreath. Thus, the cult of the Supreme Leader Karađorđe emerged, and its centre was his burial place in the church in Topola.

Despite Nenadović's claims, a more probable assumption indicates that the gravesite, according to Serbian medieval practice (Поповић 1992: 177) was located on the south side of the narthex (Љушић 2005: 197), or possibly in a courtyard along the altar wall (Вићентић 2008: 34).

Having in mind the symbolic topography of the Christian temple, Prince Miloš could have been probably disturbed by the specially designated gravesite (Ненадовић 1883: XXXV), so he might have ordered his subjects to move the body to the church's narthex, on the right side of the front door. Above the gravesite was a tombstone with a Church Slavonic inscription that abolished the guilt of Prince Miloš, and accordingly, shifted the blame for Karađorđe's murder to the Ottomans (Ненадовић 1883: XXXVI; Љушић 2005: 473). Therefore, the grave turned into a political artefact and a place of the engaged incorporation of the historical (un)truth.

According to the State Archive records, it was in March 1820 that servants excavated the head of the Supreme Leader and then re-attached to his torso (Гавриловић 1908: 360, nap. 931),

¹⁰ More on the church of the Birth of the Holy Virgin in Topola, see: Вићентић 2008.

which completed symbolically and physically the reconstruction of the body of the leader of the First Serbian Uprising.¹¹

During the century, general social movements affected Karađorđe's tomb. Except for the rule of Aleksandar Karađorđević (1842–1858), the rival dynasty Obrenović ruled the 19th century Serbia. The destruction of the heritage of the Karađorđevićs threatened to devastate the burial place of Karađorđe. Despite the real danger, the Church of the Birth of the Holy Virgin in Topola and the Karađorđe's grave were not destroyed during the revengeful action of the Obrenovićs in 1876. The popularity of the Supreme Leader's burial place, as the *topos* of pilgrimage (НЕНАДОВИЋ 1883: XXXIX) with its pseudo-religious status, allowed it to escape the fate of Karađorđe's town in Topola (НЕНАДОВИЋ 1883: XLIV), which was completely devastated in a typical action of memory repression (*damnatio memoriae*) by the rival dynasty (НЕНАДОВИЋ 1883: XLVIII–XLVI).

The politicisation of the Karađorđe's grave reached its climax at the end of the 19th century. It was within the scope of a great manifest tour over Serbia, that King Aleksandar Obrenović paid homage to Karađorđe at his grave in the church in Topola, on 26 August 1893. This campaigning tour across Serbia was in the function of fixing a rather unstable ruler's position among the people. The reporter in his article entitled *King the Peacemaker*, published in the newspaper titled *Male Novine (Small Newspapers)* on 3 September 1893 (АНОНИМ 1893), praises the King's act, claiming that it confirmed his *aspiration* to annul the disagreement between the two leaders of the First and Second Serbian Uprising – Karađorđe and Prince Miloš. The report written in an engaging language represented an active part of the actions related to the announced reconciliation of the two Serbian dynasties. The unstable time required inner conciliation of the two dynasties. The report gives a further detailed account of the event. According to the allegation, after laying a wreath on the Supreme Leader's tomb, the King said: “*I lay this wreath in glory and remembrance to the man who first started the Uprising for the liberation of Serbia – the great Karađorđe – To him be the glory, forever!*” (АНОНИМ 1893) This unusual and solemn ceremony was featured by almost a pathetic action verbally presented via public media, thus becoming accessible to the wider audience.

Visual culture added to the popularisation of the event taking place in the church in Topola. For the illustrated travelogue titled *Das Königreich Serbien und das Serbenvolk von der Römerzeit bis zur Gegenwart* (1904) (КАНИЦ 1991: 337), the famous German scholar and travel writer Felix Kanitz sketched the moment of the King's paying honour to the Karađorđe's grave (Fig. 5). Based on historical facts, the author visually reconstructed the King's homage to the Grand Leader's grave. Via rhetorical means, Kanitz expressed the dramatic aspect of the event (the contrast of the light and the dark, or the sudden appearance of a ray of daylight that illuminates the King), thus confirming the sublimity of the royal act. According to the writer's testimony, King Aleksandar showed him his portrait, the work of Wilhelm Gause, the highly “fashionable” painter among Vienna's elite, which would be later used as a model for the staged image of the royal figure in the church in Topola. The subsequent visual reconstruction of this event was put in the service of propaganda of the Royal peace mission, which

¹¹ Despite Konstantin Nenadović's claim that Karađorđe's head was re-attached to his body in 1837 (НЕНАДОВИЋ 1883: XXXVI), the theory that it was done upon order of Prince Milos in 1820 when the head was finally transferred to Topola, seems more plausible (ЉУШИЋ 2005: 472–473).



Fig. 5. King Alexander Obrenović at the grave of the Supreme Leader 1893. (KANIC, Feliks. *Serbia – Land and Population from the Roman Times to the End of the 19th Century*. Belgrade: Srpska književna zadruga, 1991, vol. 1, 335)

highlighted the then-popular idea of the national unity expressed through the reconciliation of the two dynasties.¹²

Continually throughout the century, visual culture kept using references to the key exemplars of dynastic unity. The famous theme *St. Sava Reconciles his Quarreling Brothers*, enjoyed great popularity in various media over the century (КОСТИЋ 2013: 33–50). The mythical reconciliation of the brothers Stefan Prvovenčani and Vukan Nemanjić on the grave of the founder of the dynasty Stefan Nemanja was visualised corresponding to the current political situation. The medieval event referred to contemporary circumstances, which in some measure continued further with the act of King Aleksandar in Topola, demonstrating the dynastic reconciliation at the tomb of *the father of modern Serbia* (the Supreme Leader Karađorđe). King Aleksandar sought to present himself as a peacemaker acting above party and dynastic disputes, thus providing the nation with the desired peace and stability. On the other hand, the grave of Karađorđe finally became an integral *topos* and a place of reconciliation in the service of the dynastic concordance securing the rule of the actual dynasty.

Despite various propaganda actions, King Aleksandar did not manage to improve his image in public. The complex circumstances caused the brutal assassination of the King and his Queen Draga Obrenović in Belgrade, in 1903 (СТОЛИЋ 2009: 194–204). After the biological extinction

of the Obrenović dynasty, King Petar Karađorđević, Karađorđe's grandson, ascended the Serbian throne, and thus re-established the rule of the house of Karađorđević (ЖИВОЛИНОВИЋ 2003). From the very beginnings of King Petar's rule, the church in Oplenac and the Karađorđe's grave were at the core of the ambitious plans of the new Serbian king. Like his predecessor, King Peter recognised the importance and ideological power of the grave of Karađorđe, so the visits and worships at the church in Topola became the regular feature of his practice (АНОНИМ 1903; 1913). The king sought to establish a dynastic mausoleum in Oplenac with the relics of

¹² On the other hand, here it is interesting to mention that, according to the article that was published later, the painter who made a large scale portrait of Karađorđe at the wall above his grave just prior to the visit of King Aleksandar, was, allegedly, sentenced to jail. (АНОНИМ 1903, *Шумама*)

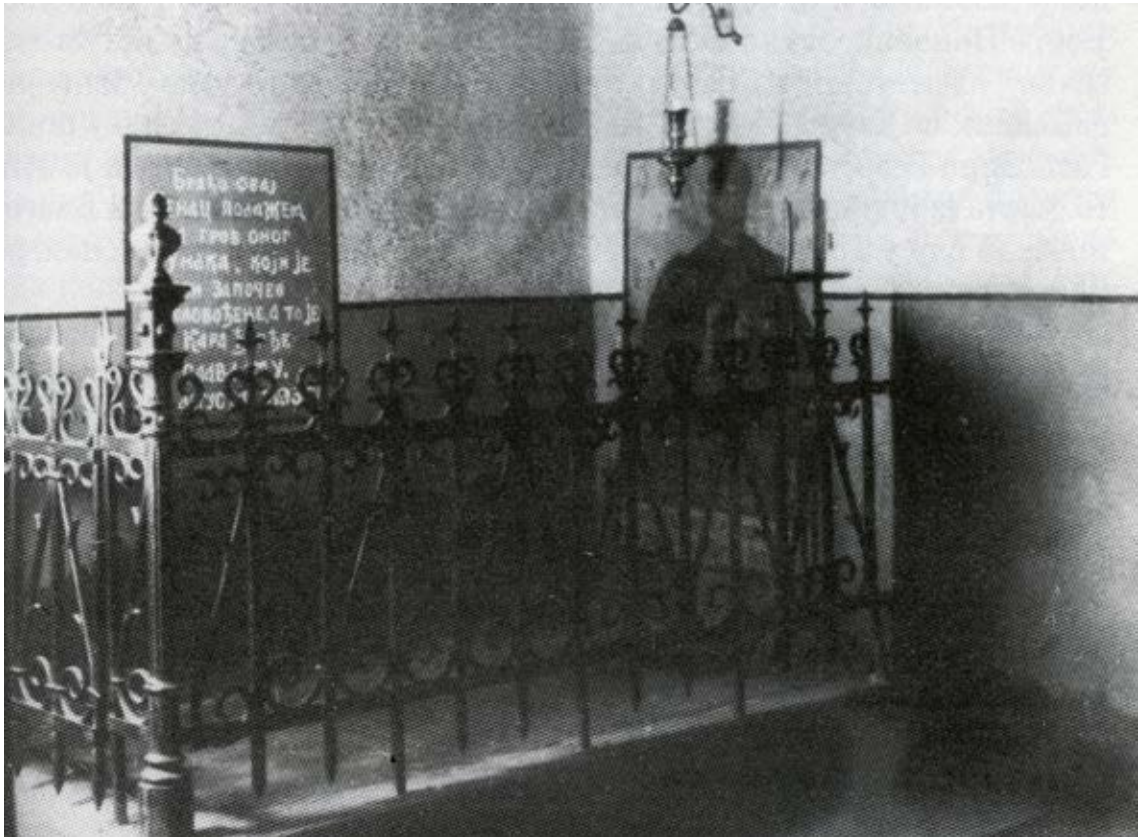


Fig. 6. Karadorde's grave, narthex of the Church of the Birth of the Holy Virgin in Topola, photograph

the immortal founder of the Karadorđević dynasty in its centre. The legitimisation of the new/old dynasty rested heavily on the consecrated relics of the mythical hero, and therefore the burial place of the Supreme Leader became the pledge of the legitimacy of his descendants. The new circumstances brought about some transformation of the Karadorde's gravesite. A valuable archival photo shows a fenced tomb of Karadorde in the church in Topola (Fig. 6). In addition to the inscription on the wall above the tomb, which glorifies Karadorde's leadership in the First Serbian Uprising, we notice a three-quarter-view portrait of the Supreme Leader. Karadorde's portrait replaces the body of the absent ruler and becomes his iconic support, sanctifying the entire space. New political circumstances triggered by the dynastic turnover facilitated artist Vladislav Titelbah to create a *tableau* of Topola (1903), featuring the iconic image of Karadorde at the top of the composition and his grave at the bottom (Fig. 7).

At the dawn of World War I, there was an initial step in the process of shaping the monumental burial church of the Karadorđevićs in Oplenac (ЈОВАНОВИЋ 1989). The Karadorde's grave needed to be the ideological core of the mausoleum. The archival photograph (Fig. 8) shows



Fig. 7. Vladislav Titelbah, *Topola – view on the town of Karadorde*, gouache (Matica Srpska Gallery, 1903)



Fig. 8. Karadorde's grave, the nave of the Church in Oplenac, photograph from the 1920s

the monumental sarcophagus, and the splendid ruler's throne featuring Karadorde's image in mosaics in its centre, a work of the famous academic painter Paja Jovanović made around 1911, emphasizing the special status of the body of the famous deceased (Fig. 9) (ЦРБЕНКОВИЋ 2012: 281–300). Within this complex visual construction, the ruler's iconic image was regarded as a ruler's substitute. The image of Karadorde became a representation of the immortal body of the dynasty and the monarchy as a whole, and thus confirming the Kantorowicz's theory on the king's two bodies in the space of the church in Topola. The style and concept of both

artefacts underline the contemporary cultural and ideological patterns adopted by the Serbian elite. The evocation of the Serbian-Byzantine style (МАКУЉЕВИЋ 2007: 232–252; КАДИЈЕВИЋ 2016: 169–172; ИГЊАТОВИЋ 2016: 122–170) reveals a tendency for the restoration of the Golden Age of the Serbian medieval state that was found in the era of the Emperor Dušan Nemanjić, in the middle of the 14th century, when Serbia experienced its economic, cultural, legal, and territorial peak (БОРОЗАН 2016: 119–134). Hence, within the (re)creation of Karađorđe's gravesite, the reinterpretation of old styles was revived highlighting the use of the historical reinterpretation of the past in the culture of the first decades of the 20th century.

The beginning of the First World War postponed works on the dynastic mausoleum on top of Oplenac hill. The creation of the Kingdom of SCS/Yugoslavia brought the Karađorđević dynasty and the new ruler, King Aleksandar into a complex multinational and multi-religious state system. Within the new circumstances, the mythologization of the figure of Supreme Leader Karađorđe remained, and he (re)turned to be the fundamental symbol of the dynasty.

Under the auspices of the state, the construction of the dynastic mausoleum in Oplenac continued. In 1930, there was a consecration of the monumental five-domed church designed in a Serbian-Byzantine style on top of Oplenac hill (КАДИЈЕВИЋ 2016: 170). Also, under the supervision of the architect Kosta Jovanović, the Supreme Leader's tomb was opened 30 August 1930, the authenticity of his mortal remains was confirmed (ЈОВАНОВИЋ 1989: 100). On that occasion, a funeral spectacle of the transfer of the body of the Supreme Leader was organised in the presence of King Aleksandar Karađorđević (СТЕВАНОВИЋ 2005: 12–13), the entire military and civilian leadership of the Kingdom of Yugoslavia, as well as the highest dignitaries of Serbian Orthodox Church. Six black horses were used to transfer the body of Karađorđe from the old church of the Birth of the Holy Virgin in Topola among the lined up mass of people to the newly built mausoleum in Oplenac.

The last transfer of the body of Karađorđe happened when it was finally placed in the monumental interior of the dynastic mausoleum. In line with the spirit of late Historicism, a group of Russian emigrants, creators of representative culture who were in service of the official state (Nikolai Krasnov, Sergei Smirnov, etc.), was employed to shape the interior of the mausoleum. The Karađorđe's sarcophagus is set in a composite interior (southern space of the church) and adapted to the idea of artistic processing of the Middle Ages. The following carved inscription dominates on the front of the simplified sarcophagus: *Kara Đorđe / 1762–1817*. (Fig. 10)



Fig. 9. Paja Jovanović, *The Supreme Leader Karađorđe*, mosaic (the Church in Oplenac, around 1911)



Fig. 10. Karadorde's grave, 1930, the nave of the Church in Oplenac, contemporary photograph

In the background of the sarcophagus, the aforementioned mosaic image of Karadorde was set on the royal throne. Thus, the burial site of the Supreme Leader in the church of Topola was symbolically completed in modern times. The completion of the process of shaping the tomb of Karadorde confirmed the emancipation of the Serbian state in the 19th century, highlighting its victorious transformation into the imperial Kingdom of Yugoslavia.

*

The question of construction and deconstruction the ruler's body is inseparable from his burial place. The process of transformation of the Karadorde's grave revealed broader social and cultural concepts of the 19th and first half of the 20th centuries. The grave reflected one-century long stylistic and conceptual perceptions. From the modest grave marker in the church in Topola to the purified grave artefact in the monumental dynastic mausoleum of the Karadordevićs in Oplenac near Topola, the Karadorde's grave paradigmatically defined the society, art, and

politics of the Serbian and Yugoslav nation. Its political significance confirmed it a status of dynastic and national memory site. The Karadorde's grave finally became the first-rate *topos* of reconciliation and national integration, which confirmed the significance of the body of the Supreme Leader (bones) and his burial place in the collective consciousness of the community.

LIST OF REFERENCES

- АНОНИМ. „Краљ миротворац.” *Мале новине* (UNKNOWN AUTHOR. “King the Peacemaker.” *Small Newspapers*) 244 (3. 9. 1893).
- АНОНИМ. „Са Краљевог пута.” *Вечерње новостии* (UNKNOWN AUTHOR. “From the King's Journey.” *Evening Newspapers*) 193 (6. 7. 1903).
- АНОНИМ. „Светковина у Тополи.” *Штјамџа* (UNKNOWN AUTHOR. “Feast in Topola.” *The Press*) 173 (14. 7. 1903).
- АНОНИМ. „Дворске вести.” *Вечерње новостии* (UNKNOWN AUTHOR. “Courtly News.” *Evening Newspapers*) 217 (15. 8. 1913).
- ANTONACCIO, Carla M. “Contesting the Past: Hero Cult, Tomb Cult, and Epic in Early Greece.” *American Journal of Archaeology* 3 (Jul., 1994): 389–410.
- BELGHAUS, Viola. “Grabmal.” In: FLECKNER Uwe, Martin Warnke, Hendrik Ziegler (eds.). *Handbuch der Politischen Ikonographie*. Bd. I: *Abdankung bis Huldigung*. München: C. H. Beck, 2011, 434–442.
- BERTELLI, Sergio. *The King's Body. Sacred Rituals of Power in Medieval and Early Modern Europe*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University, 2001.

- БОРОЗАН, Игор. „Култура смрти у српској грађанској култури 19. и првим деценијама 20. века.” У: Столић, Ана, Ненад Макуљевић (прир.). *Приватни живот код Срба у деведнаестом веку. Од краја осамнаестог века до почетка Првог светског рата*. Београд: Clio (BOROZAN, Igor. “The Culture of Death in Serbian Bourgeois Culture of the Nineteenth and the Early Twentieth Centuries.” In: STOLIĆ, Ana, Nenad Makuljević (eds.). *Private Life among Serbs in the Nineteenth Century*. Belgrade: Clio), 2006, 952–963.
- БОРОЗАН, Игор. *Слика и моћ: Представе владара у српској визуелној култури 19. и почетком 20. века*. (рукопис докторске дисертације) Филозофски факултет у Београду (BOROZAN, Igor. *Image and Power: Representation of the Rulers in Serbian Visual Culture of the 19th and the Early 20th Centuries*. (manuscript of PhD thesis) Faculty of Philosophy, University in Belgrade), 2013.
- БОРОЗАН, Игор. „Уметничка прерада средњовековне историје и репрезентативна култура српске/југословенске монархије у првој половини XX века.” У: МЕРЕНИК, Лидија, Владимир Симић, Игор Борозан (ур.). *Замишљање прошлости и рецејција средњег века у српској уметности XVIII–XXI*. Београд: Службени гласник – Византолошки институт САНУ (BOROZAN, Igor. “The Artistic Transformation of Medieval History and the Representative Culture of the Serbian / Yugoslav Monarchy in the First Half of the 20th Century.” In: MERENIK, Lidija, Vladimir Simić, Igor Borozan (eds.). *Imagining the Past – the Reception of the Middle Ages in Serbian Art from the 18th to the 21st century*. Belgrade: Official Gazette of the Republic of Serbia – Institute for Byzantine Studies of SASA), 2016, 119–134.
- ЦРВЕНКОВИЋ, Биљана. „Паја Јовановић и Маузолеј Карађорђевића на Опленцу.” *Шумадијски записи* (CRVENKOVIĆ, Biljana. “Paja Jovanović and the Mausoleum of the Karadorđevićs on Oplenac.”) VI (2012), 281–300.
- ДЕ КУЛАНЖ, Фистел. *Античка држава*. Београд: Просвета (DE COULANGES, Fustel. *The Ancient City*. Belgrade: Prosveta), 1956.
- ЕЛЕЗОВИЋ, Глиша. „Кад и како је однесена Карађорђева глава у Цариграду.” *Српски народни календар 1931* (ELEZOVIĆ, Gliša. “When and How Karadorde’s Head Was Taken to Constantinople.” *Serbian Popular Calendar for 1931*).
- ФУКО, Мишел. *Надзирајти и кажњавати. Насињанак затвора*. Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића (FOUCAULT, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Sremski Karlovci: Publishing House of Zoran Stojanović), 1997.
- ГАВРИЛОВИЋ, Михаило. *Милош Обреновић*. Књ. 1. Београд: Нова штампарија Давидовић (GAVRILOVIĆ, Mihailo. *Miloš Obrenović*. Vol. 1. Belgrade: New Printing House Davidović), 1908.
- НАВЕРМАС, Јирген. *Истраживање у области једне категорије грађанског друштва*. Нови Сад: Mediterran Publishing, 2012.
- ИГЊАТОВИЋ, Александар. *У српско-византијском kaleidoskopu. Архитектура, национализам и империјална имажинација 1878–1914*. Београд: Архитектонски факултет, Универзитет у Београду, 2016.
- ЈОВАНОВИЋ, Миодраг. *Опленец*. Топола: Центар за културу „Душан Петровић Шане” (JOVANOVIĆ, Miodrag. *Oplenac*. Topola: Cultural Centre “Dušan Petrović Šane”), 1989.
- КАДИЈЕВИЋ, Александар. „Између уметничке носталгије и цивилизацијске утопије: Византијске реминисценције у српској архитектури двадесетог века.” У: МЕРЕНИК, Лидија, Владимир Симић, Игор Борозан (ур.). *Замишљање прошлости и рецејција средњег века у српској уметности XVIII–XXI*, Београд: Службени гласник – Византолошки институт САНУ (KADIJEVIĆ, Aleksandar. “Between Artistic Nostalgia and Civilisational Utopia: Byzantine Reminiscences in Serbian Architecture of the 20th Century.” In: MERENIK, Lidija, Vladimir Simić, Igor Borozan (eds.). *Imagining the Past – the Reception of the Middle Ages in Serbian Art from the 18th to the 21st century*. Belgrade: Official Gazette of the Republic of Serbia – Institute for Byzantine Studies of SASA), 2016, 169–177.
- КАНИЦ, Феликс. *Србија, земља и становништво, од римског доба до краја XIX века*. Београд: Српска књижевна задруга (KANIC, Feliks. *Serbia – Land and Population from the Roman Times to the End of the 19th Century*. Belgrade: Srpska književna zadruga), 1991.
- КАНТОРОВИЧ, Ернст Н. *Два владарева тела. Студија о средњовековној политичкој теологији*. Београд: Fedon, 2012.
- КОСТИЋ, Ана. „Представа Свети Сава мири браћу у српском црквеном сликарству XIX века.” *Зборник Мајнице српске за ликовне уметности* (KOSTIĆ, Ana. “The Representation Saint Sava Reconciles his Brother in the 19th Century Church Painting in Serbia.” *Matica Srpska Journal for Fine Arts*) 41 (2013): 33–50.
- КУЛИЋ, Тодор. *Tanatopolitika. Sociološkoistorijska analiza političke upotrebe smrti*. Београд: Ћигоја штампа, 2014.
- КУНИБЕРТ, Бартоломео. *Српски устанак и прва владавина Милоша Обреновића: 1804–1850*. Књ. 1. Београд: Просвета (KUNIBERT, Bartolomeo. *Serbian Uprising and the First Rule of Prince Miloš Obrenović*. Belgrade: Prosveta), 1988.

- ЛЕТОПИСАЦ, Нестор. „Тајне старе Митрополије. Кнегиња Љубица и Карађорђева глава.” *Време* (LETOPISAC, Nestor. “The Secrets of the Old Metropolis.” *Times*) 322 (1922).
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Strukturne Anthropologie*. Bd. 1. Frankfurt am Main, 1991.
- ЉУШИЋ, Радош. *Вожд Карађорђе, Биографија*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства (LJUŠIĆ, Radoš. *The Supreme Leader Karađorđe – Biography*. Belgrade: Institute for Textbook Publishing and Teaching Aids), 2005.
- МАКУЉЕВИЋ, Ненад. *Умјетносћ и национална идеја у XIX веку. Систем европске и српске визуелне културе у служби нације*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства (MAKULJEVIĆ, Nenad. *Art and the National Idea in the 19th Century. A System of European and Serbian Visual Culture in the Service of the Nation*. Belgrade: Institute for Textbook Publishing and Teaching Aids), 2006.
- МАКУЉЕВИЋ, Ненад. *Црквена умјетносћ у Краљевини Србији (1882–1914)*. Београд: Филозофски факултет, Универзитет у Београду (MAKULJEVIĆ, Nenad. *Church Art in the Kingdom of Serbia, 1882–1914*. Belgrade: Faculty of Philosophy, University in Belgrade), 2007.
- MANOJLOVIĆ PINTAR, Olga. *Arheologija sećanja. Spomenici i identiteti u Srbiji 1918–1989*. Београд: Ћигоја штампа (MANOJLOVIĆ PINTAR, Olga. *The Archeology of memory. Monuments and identities in Serbia 1918–1989*. Belgrade: Udruženje za društvenu istoriju, Ћигоја штампа), 2014.
- МЕРЕНИК, Владимир и др. *Карађорђева смрт*. Београд: Историјски музеј Србије (Mrenik Vladimir et. al. *Karadjordje's Murder*. Belgrade: Historical Museum of Serbia), 2018.
- MERRICK, Jeffrey. “The Body Politics of French Absolutism.” In: MELZER, Sara E., Kathryn Norberg (eds.). *From the Royal to the Republican Body. Incorporating the Political in Seventeenth- and Eighteenth-Century France*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press, 1988, 11–31.
- OSTERKAMP, Ernst, Thorsten Valk (eds.). *Imagination und Evidenz. Transformationen der Antike im ästhetischen Historismus*. Berlin–Boston: Walter de Gruyter, 2011.
- ПОПОВИЋ, Даница. *Српски владарски гроб у средњем веку*. Београд: Институт за историју уметности Филозофског факултета у Београду (POPOVIĆ, Danica. *The Royal Tomb in Medieval Serbia*. Belgrade: Institute of Art History Faculty of Philosophy – University of Belgrade), 1992.
- ПОПОВИЋ, Даница. „Српска владарска translatio као тријумфални adventus.” *Под окриљем свейносћи. Култи свейних владара и реликвија у средњовековној Србији*. Београд: Балканолошки институт САНУ (POPOVIĆ, Danica. “Serbian Royal Translatio as the Triumphal Adventus.” *Under the Auspices of Sanctity. The Cult of Holy Rulers and Relics in Medieval Serbia*. Belgrade: Institute for Balkan Studies of SASA), 2006, 233–252.
- PFOSTERER, Ulrich. “Zwei Körper des Königs.” In: FLECKNER, Uwe, Martin Warnke, Hendrik Ziegler (eds.). *Handbuch der Politischen Ikonographie*. Bd. II. Imperator bis Zwerg. München: C. H. Beck, 2011, 559–566.
- RADER, Olaf B. *Grab und Herrschaft. Politischer Totenkult von Alexander dem Großen bis Lenin*. München: Verlag C. H. Beck, 2003.
- РУДИЋ, Срђан, Лела Павловић (ур.). *Српска револуција и обнова државносћи Србије, двестиа година од Другог српског усћанка*. Београд: Историјски институт; Чачак: Међуопштински историјски институт (RUDIĆ, Srđan, Lela Pavlović (eds.). *Serbian Revolution and Renewal of Serbian Statehood: Two Hundred Years since the Second Serbian Uprising*. Belgrade: Institute for History Belgrade; Čačak: Inter-municipal Historical Archive of Čačak), 2016.
- SLÁDAČEK, Mihail, Jelena Vasiljević, Tamara Petrović Trufunović. *Kolektivno sećanje i politike pamćenja*. Београд: Zavod za udžbenike, 2015.
- SMIT, Antoni D. *Nacionalni identitet*. Београд: Ћигоја штампа, 1998.
- SÖRRIES, Reiner, Stefanie Knöll (ed.). *Großes Lexikon der Bestattungs – und Friedhofskultur, Wörterbuch zur Sepulkralkultur. Archäologisch-kunstgeschichtlicher Teil: Von Abfallgrube bis Zwölftafelgesetz*. Zentralinstitut für Sepulkralkultur Kassel, Braunschweig: Thalacker Medien, 2005.
- СТЕВАНОВИЋ, Милева. *Пренос војска Карађорђа на Ојлену 1930. године*. Топола: Задужбина краља Петра I (STEVANOVIĆ, Mileva. *Translation of the Supreme Leader Karađorđe's Body to Oplenac in 1930*. Topola: The Endowment of King Peter I), 2005.
- СТОЛИЋ, Ана. *Краљица Драга*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства (STOLIĆ, Ana. *Queen Draga*. Belgrade: Institute for Textbook Publishing and Teaching Aids), 2009.
- TELESKO, Werner. *Erlösermythen in Kunst und Politik*. Wien: Böhlau, 2004.
- TELESKO, Werner. *Das 19. Jahrhundert, Eine Epoche und ihre Medien*. Wien: Böhlau, 2010.

- ТИМОТИЈЕВИЋ, Мирослав. *Таковски устјанак – Српске Цвећи. О јавном заједничком сећању и заборављању у јавној и симболичкој полицији званичне репрезентативне културе*. Београд: Историјски музеј Србије – Филозофски факултет, Универзитет у Београду (TIMOTIJEVIĆ, Miroslav. *The Takovo Uprising – Serbian Palm Sunday. On the Collective Memory and Oblivion in Public and Symbolic Politics of Representative Culture*. Belgrade: Historical Museum of Serbia – Faculty of Philosophy, University in Belgrade), 2012.
- ВИЋЕНТИЋ, Тања. *Црква Рођења Пресвете Богородице у Тополи*. (рукопис мастер рада). Филозофски факултет, Универзитет у Београду (VIĆENTIĆ, Tanja. *The Church of the Birth of the Holy Virgin in Topola*. (manuscript of master thesis), Faculty of Philosophy, University in Belgrade), 2008.
- ВУЈОВИЋ, Бранко. *Умјетноснй обновљене Србије 1791–1848*. Београд: Просвета (VUJOVIĆ, Branko. *Art of Renewed Serbia 1791–1848*. Belgrade: Prosveta), 1986.
- ZITZLSPERGER, Philipp. “Tod des Herrschers.” In: FLECKNER, Uwe, Martin Warnke, Hendrik Ziegler (eds.). *Handbuch der Politischen Ikonographie*. Bd. II. Imperator bis Zwerg. München: C. H. Beck, 2011, 440–447.
- ЖИВОЈИНОВИЋ, Драгољуб Р. *Краљ Петар I Карађорђевић, Рај и последње године*. Књ. 3. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства (ŽIVOJINOVIĆ, Dragoljub R. *King Peter I Karađorđević. The Great War and the Last Years*. Vol. 3. Belgrade: Institute for Textbook Publishing and Teaching Aids), 2003.

Игор Б. Борозан
Тијана С. Борић

ВЛАДАРСКИ ГРОБ КАО МЕСТО СЕЋАЊА: УОБЛИЧАВАЊЕ И ТРАНСФОРМАЦИЈЕ ГРОБА ВОЖДА КАРАЂОРЂЕ ТОКОМ XIX И У ПРВОЈ ПОЛОВИНИ XX ВЕКА

Резиме

Гробови владара су од давнина дефинисани као кључни идеолошки топоси, око којих се у зависности од историјских околности уобличавао поклонички култ. Они су могли бити и предмет заборава, којим је поништавано сећање на владара, династију и монархистички режим. Модерно доба српске државе обележио је сукоб династија Обреновића и Карађорђевића. Корени нетрпељивости који су обележили дуги XIX век лежали су у убиству Карађорђа 1817. године. Оснивач династије Карђорђевић је обезглављен по налогу Милоша Обреновића, потоњег утемељитеља династије Обреновић. Фунерални белег Карађорђа у тополској цркви је током века постао место скривеног поштовања, будући да је готово цео век на власти била супарничка династија Обреновић. Карађорђев гроб је крајем XIX века постао предмет политичке манипулације. Млади краљ Александар Обреновић је 1893. године посетио Карађорђев гроб у Тополи. Том приликом је исказао пијетет према великом покојнику, што је неколико година касније репортажним цртежом овековечио Феликс Каниц, знаменити немачки научник и путописац. Гроб је изрежираном акцијом од места заборава претворен у ангажовани артефакт и топос помирења у служби манифестације династичког помирења. Биолошко затирање династије Обреновић 1903. године је довело до претварања Карађорђевог гроба у култно место. Гроб је временом постао државни и династички симбол, око кога је у међуратном периоду уобличена и монументална црква-маузолеј династије Карађорђевић на Опленцу, крај Тополе.

Кључне речи: владарски гроб, Карађорђе, династија Карађорђевић, Опленец, династичка конкордија, место сећања.

МАРИНА С. ПАВЛОВИЋ
Завод за заштиту споменика културе града Београда*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

Култура становања почетком XX века према предавањима професора архитекте Николе Несторовића

САЖЕТАК: Фрагментарно сачувани ентеријери стамбених простора и предмети материјалне културе с краја XIX и почетка XX века одсликавају приватни живот вишег грађанског слоја тог периода у Београду. Утицај на формирање животних простора на прелому векова, путем различитих културних модела XIX века у Србији, употпуњавају предавања професора архитекте Николе Несторовића, на предмету Пројектовање приватних зграда из 1907. године. Предавања су несумњиво утицала на професионално деловање потоњих генерација архитеката, а уједно су представљала скуп искустава и сопственог доживљаја идеалног домаћинства.

У овом раду се настоји да се кроз анализу и приказ предавања одслика конструкт идеализованог приватног живота уз успостављање паралела са градитељском праксом у Београду почетком XX века кроз компарацију са репрезентативним Несторовићевим остварењима: сопственом кућом, кућом Милана Павловића, зградом трговца Стаменковића и зградом адвоката Љубе Михајловића.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: приватни живот, приватни простор, Никола Несторовић, београдска елита, културни модел.

Развој идеја и идеала грађанског друштва заснованих на неоренесансним мислима и просветитељству отпочиње после Француске револуције, са избијањем индивидуализма у први план чиме се отвара дијапазон различитих односа, приватног и јавног, колективног и индивидуалног, мушког и женског, спектакуларног и интимног (Перо, Геран 2003: 6). Однос и значај приватности као и успостављање културних модела у Западној Европи достиже свој врхунац у XIX веку, док се у Србији тај процес одвијао са извесним закашњењем, пратећи стицање независности и успостављање државности. Комплексност друштвеног контекста у Србији, као и на целом Балкану, условила је плурализам културних модела који су егзистирали током XIX века, кроз тражење сопственог националног

* pavlovic.marina@yahoo.com

идентитета између грађанске Европе и балканско-османског наслеђа (МАКУЉЕВИЋ 2006: 21). Политичка и економска елита као носилац формирања идеала приватности и приватног живота у Србији представљала је конгломерат способних и богатих трговаца и државних чиновника школованих у западноевропским центрима. Таква елита условила је формирање сопственог домаћег модела (КАДИЈЕВИЋ 2006; МАКУЉЕВИЋ 2006: 39–42) који се у највећој мери ослањао на западноевропске примере уклопљене у жељени национални оквир. Породица, као и у Европи, отелотворење је и темељ друштвеног поретка. Идентитет појединца се везује за материјални, физички оквир унутар којег се одвија приватни живот, где кућа постаје капитал и огледало успеха једне породице, њених моралних и друштвених вредности. На тај начин идеализација приватног простора кроз јасно исказане нормативе одсликава позицију индивидуе у друштву.

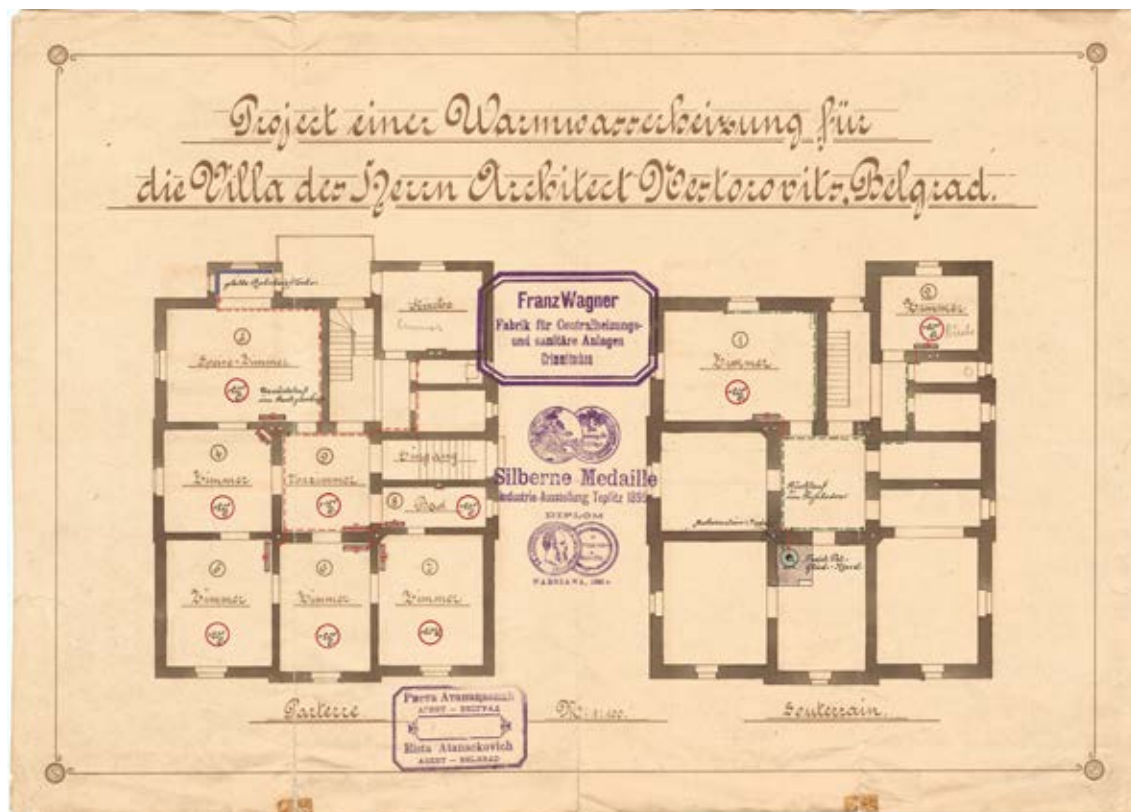
Иако у Србији нису важила ригидна правила понашања, а кретање из нижег друштвеног слоја у виши је било знатно лакше него у Западној Европи, постојали су јасни друштвени кодекси по којима се живело, а уређење и опремање дома је представљало друштвену норму. Пројекцију идеализоване културне стварности приватног простора представљају предавања професора Николе Несторовића из 1907. године држана на предмету Приватне зграде Архитектонског одсека Универзитета у Београду (НЕСТОРОВИЋ, 190_)¹. Поред академски нормираних постулата пројектовања, као активни стваралац Несторовић је у предавања усадио и своја искуства и личну перцепцију савременог начина живота, што је у већој или мањој мери примењивао у својим пројектима. У оквиру рада биће приказана дескрипција простора дата у предавањима, упоређена са репрезентативним примерима из Несторовићеве професионалне праксе: пројектом сопствене куће, куће Милана Павловића, зградом трговца Стаменковића и зградом адвоката Љубе Михајловића.

Архитекта и професор Никола Несторовић рођен је 1868. године у Пожаревцу у угледној грађанској породици (ПОПОВИЋ 2003; ПАВЛОВИЋ 2014: 15–16).² Отац му је био општински кмет а мајка свештеничка кћи (ПАВЛОВИЋ 2014: 16–17). Друштвена позиција породице омогућила је добру удају кћерки као и школовање синова, чиме је додатно учвршћена и проширена њихова друштвена позиција не само у Пожаревцу већ и у Београду. Никола се после завршене полугимназије у Пожаревцу школовао у Београду, прво у Реалци а потом на Техничком факултету Велике школе, а архитектуру је специјализирао у Берлину на Краљевској високој политехничкој школи у Шарлотенбургу. Своје место у уском кругу београдске елите учврстио је женидбом са Аном Клидис, ћерком Манојла Клидиса, београдског индустријалца и трговца кожом, који је уз Ђорђа Вајферта био један од оснивача Народне банке (НЕНЕЗИЋ 1988: 193, 195, 214, 222).³ На плацу у Улици кнеза Милоша бр. 40 који је његова супруга донела у мираз (НЕСТОРОВИЋ 1955/6: 38), Несторовић је 1903–1904. године пројектовао сопствену кућу где је имао прилику да обликује савршени животни простор савремене породице. Иако је кућу по-

¹ Постоји примерак у Универзитетској библиотеци „Светозар Марковић” у Београду, на 48. страни је датум 27/IV '07.

² Пожаревац је у другој половини XIX века био врло жива варошицу која се убрзано развијала.

³ Клидис је био масон високог реда 33. степена: Емисија културноуметничког програма РТС „Преци и потомци: Архитекта Никола Несторовић”, уредник Весна Павличек, редитељ Драгомир Зупанц, емитована 23. августа 2010. године у 16:50 на РТС 2.

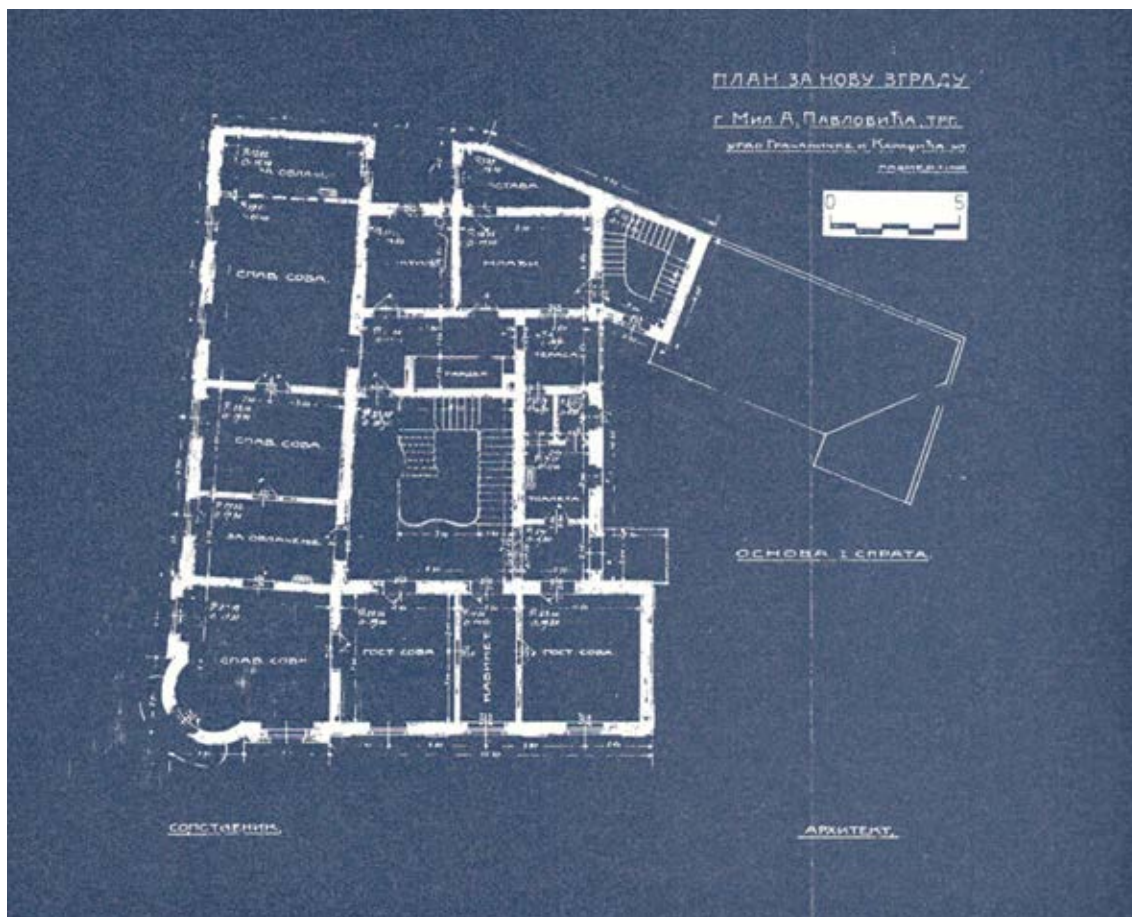


Сл. 1. Пројекат грејања за породичну кућу Николе Несторовића (Музеј Града Београда, УР 13798)

дигао на почетку каријере са релативно ограниченим финансијским средствима, те није претерано велика, успостављени су сегрегација приватног и репрезентативног простора у оквиру приземне етаже и потпуно одвајање кућне економије у сутерену (сл. 1).

Развијеније, богатије решење које представља отелотворење идеалног дома Несторовићев је пројекат из 1911. године (Стојановић 1912: 12; Недић 2004: 97–102; Павловић 2014: 269–276) у Грачаничкој улици бр. 18 за Милана Павловића,⁴ угледног представника београдске елите који је поред трговине текстилом био друштвено ангажован на различитим јавним позицијама, као члан Управног одбора Народне банке, члан управе Српске кредитне банке и председник Београдске трговачке омладине (Костић 1994: 71; Недић 2004: 97). На овом пројекту Несторовић је извршио потпуну хијерархизацију

⁴ Објекат је пројектован 1911. а изграђен 1912. године. Нажалост, оригинални склоп, а самим тим и ентеријер, није сачуван јер је објекат већ 1928. године променио намену, када је продат Цокеј клубу и адаптиран по пројекту архитекте Ивана Белића, а 1932. године, по пројекту архитекте Александра Јанковића, проширен је изградњом свечане сале на простору дворишта и гараже. Пре Другог светског рата доиздана су канцеларије на делу терасе ка Грачаничкој, по плановима архитекте Александра М. Ђорђевића. После Другог светског рата, 60-их година XX века, у зграду је усељен Институт за криминолошка и социолошка истраживања: МГБ УР 11635, 11637, 11638, 11639; ИАБ 16-33-1927; ИАБ 30-38-1938.



Сл. 2. Пројекат основе првог спрата куће трговца Милана Павловића (Музеј Града Београда, УР 11636)

простора на репрезентативни део у приземљу, приватни део на спрату и услужни део у сутерену, чиме се у највећој мери приближио описаном пројекту из својих предавања (сл. 2).

ИДЕАЛНИ ПРОЈЕКАТ – ПРЕДАВАЊА

Иако је Несторовић током читавог стваралачког и педагошког рада заступао интернационалне вредности, особеност домаћег културног модела приватног живота танано је уткана у предавања о приватним зградама. Подела простора унутар стана/куће детаљно анализирана у оквиру курикулума, иако делује да је заснована на искључиво функционалним компонентама, заправо одражава све аспирације ка беспрекорним животним вредностима више класе дељењем и хијерархизацијом простора од јавног ка приватном и од репрезентативног ка непожељном. Подела се заснивала на шест група, од јавно репрезентативних простора, које су чинили: вестибили и предсобља, простори

за становање, простори за репрезентацију; потом приватних – простори за преноћиште; и приватних невидљивих – купатила и нужника, и простора за кућну економију.

ЈАВНО РЕПРЕЗЕНТАТИВНИ ПРОСТОРИ

Вестибил и предсобља

Улазна зона као граница спољашњег и унутрашњег, јавног и приватног била је изузетно значајна а њеном обликовању и позицији била је посвећена посебна пажња. Вестибил и предсобље су били неизоставни сегменти улазне зоне, која је у богатијим стамбеним склоповима могла бити проширена низом просторија исте намене. Вестибил, односно улаз, архитектонским елементима и материјалима требало је да обезбеди прелаз између спољашње архитектуре и ентеријера куће, тако да је обрађиван масивнијим материјалима, са каменим облогама или њиховом имитацијом на подовима и зидовима. Први утисак о кући и самим тим о њеним власницима формирао се на основу ентеријера вестибила.

Предсобља која су се надовезивала на вестибил, поред основне функције комуникационог чворишта означавала су прелаз између јавног и приватног, тако да је граница између вестибила и предсобља била успостављена застакљеним вратима. Функционална намена врата стакленом испуном добила је и симболичку улогу другостепене баријере приватног и јавног која пружа делимичан поглед, али не дозвољава пролаз.⁵ За разлику од нормираног правоугаоног облика узаног улазног вестибила, предсобље је требало пројектовати као пространу просторију, са подом од храстовине и опремљену намештајем који се састојао од неколико столица, клупе и чивилука „за капуте, штап и кишобране” (Несторовић 190_: 40). Овакав концепт Несторовић је применио у пројекту своје куће и у пројекту за кућу у Грачаничкој, где је улазни вестибил узана правоугаона просторија са степеницама која води ка централном предсобљу, које је зенитално осветљено. У Грачаничкој предсобље поприма монументалне размере централног хола у два нивоа са репрезентативним степеништем и богатом декоративном пластиком на зидовима у виду маскерона.

Простори за становање

Индивидуализација и персонализација простора унутар куће условила је партикуларизацију и усложњавање где у идеалним условима сваки члан породице добија сопствену собу за дневни боравак (Тимотијевић 2006: 239), што је евидентно и у подели из предавања: соба за домаћина, соба за домаћицу и соба за децу, а у богатим кућама и библиотека, салони за пушење и билијар. Најразвијенији склоп се сажимао у зависности од материјалног и друштвеног статуса породице, тако да су сви поменути садржаји могли бити обједињени у једној просторији.

Како у оквиру предавања тако и у пракси, најважнија и најзаступљенија соба је била просторија за домаћина, „старешину” куће, касније названа радна соба, која је била

⁵ На пројекту сопствене куће стаклена врата која су затварала простор предсобља су била осликана ар нуво сецесијским женским фигурама: према казивањима унука Николе Несторовића др Милоја Васића 19. априла 2013. године.

неизоставни елемент у становима вишег грађанског слоја све до краја међуратног периода и почетка Другог светског рата. Соба за „старешину”, односно радна соба, налазила се у близини улаза уз предсобље, тако да посетиоци нису били у контакту са осталим укућанима и самим тим нису нарушавали интиму породичног живота. У богатијим кућама поред предсобља постојала је и чекаоница испред соба за пријем или поред соба за рад. Како Несторовић наводи: „Ако сопственик кући врши послове по своме занимању као адвокат, лекар, инжињер или архитекта чекаонице се снабдевају потпуним намештајем, сто, столице, огледала, слике, карте за забаву тако да онима који чекају не буде досадно” (Несторовић 190_41). Опис нам даје интересантан податак да је картање било један од основних видова забаве.⁶

У кући Милана Павловића Несторовић је испред радне собе формирао мало предсобље, док је у сопственој кући применио неуобичајено решење и радну собу сместио на таван, што је било први пут у београдској архитектури да је простор у поткровљу коришћен за стамбене просторије (РОТЕР-БЛАГОЛЕВИЋ 2006: 66). Чекаоницу у пуном смислу те речи Несторовић је у пракси применио знатно касније у пројекту дуплекса у оквиру стамбене зграде Љубе Михајловића у Палмотићевој улици бр. 14 (ПАВЛОВИЋ 2014: 232–331).⁷

Још једна од пожељних позиција за радну собу била је у близини салона или собе за пушење, тако да је могла да има двојну намену. У предавањима је елабориран готово сваки детаљ ентеријера који би требало пројектовати тако да одражава озбиљност и елганцију, „са обрадом у тамним бојама”. До висине прозора је требало поставити декоративну дрвену облогу, а остатак зида прекрити кожним тапетама у тамноцрвеној боји. Била је дозвољена и примена имитације коже, али без крупних орнамената на тапетама. Плафон је требало израдити од дрвене облоге или „у гипсу и у том случају да је светле боје”. На поду пројектовати паркет или „американ под”. При пројектовању собе за домаћина водило се рачуна да сви ентеријерски елементи буду у складу са основном концепцијом, тако да су каљеве пећи у овој просторији такође биле тамне боје, а лустери су били од „бронзе затворене боје”. Намештај се састојао од писаћег стола, канабеа, столице, ормана за књиге, документа и новац. Канабе и столица би требало да буду израђени од дрвета и пресвучени кожом или плетеном трском. Ормани за документа и новац могли су бити уградни и скривени или у виду ормана „који може бити украс собе”. Простирке и завесе не би требало да буду шарене, већ са што мање боја затворених тонова. Уз собу за домаћина требало би да се налази и библиотека, која се ако је имала двојну намену собе за пушење, за играње шаха или картање приликом свечаности налазила у близини салона. Као и радну собу, и библиотеку је требало осмислити у тамним тоновима, чиме је недвосмислено сугерисано да је користи искључиво старешина куће, односно мушкарци.

Соба за пушење била је соба у коју су се домаћин повлачи са пријатељима на разговор приликом домаћих свечаности, тако да јој је препоручена позиција била у близини собе за домаћина куће и собе за билијар. У просторији за пушење у којој би требало пројектовати доста места за седење, зидови би требало да буду обложени „панелима” висине

⁶ Занимљиво је да нису споменуте књиге за читање или часописи, што је данас уобичајено у чекаоницама.

⁷ Зграда на углу Палмотићеве бр. 14 и улице Косте Стојановића пројектована је 1922. године за адвоката, посланика у пензији, Љубу Михајловића. Зграда је троспратна са становима за рентирање и дуплексом за власника: ИАБ ТД 19-26-22.

до 1,80 м у оквиру којих су израђене полице за оставу прибора за пушење, што указује на развијени ритуал и церемонију пушења. Зидови изнад висине панела би требало да буду обложени тапетама или обојени у црвено, жуто, тамнозелено или тамноплаво. Друга друштвена просторија наведена у предавањима – соба за билијар, била је изузетно популарна у Западној Европи крајем XIX века (ПЕРО, ГЕРАН 2003: 276), али не постоје подаци о њеној популарности и у Београду, односно Србији. У оквиру предавања је детаљно описана, што може бити и утицај Несторовићевог школовања у Берлину. Визуелно и по материјалима конципирана је слично као и соба за пушење, с тим што је било потребно предвидети постављање табли на зидове за писање резултата и умиваоника за прање руку, а од суштинског значаја било је димензионисање собе према величини стола за билијар уз додатак адекватног простора за игру.

За разлику од опширног описа собе за домаћина и пратећих садржаја намењених искључиво мушкој популацији, простор за домаћицу, иако је нашао своје место у предавањима, најчешће није реализован у пракси. Иако знатно сажетије дескрипције и упутства, сликовито говоре како би соба за домаћицу у којој она прима посете требало да изгледа. Лепршаво, лагано, светло – генерално, соба би требало да репрезентује женски принцип, односно супротност мушком, тако да је за њу препоручљиво све супротно од упутстава за радну собу. Она је требало да буде што даље од улаза и близу салона, који преузима улогу чекаонице, односно вестибила. Боје у соби би требало да буду светле, са тапетима у белој или некој светлој боји. Плафони не би требало да имају велики рељеф или да су осликани. Каљева пећ би требало да буде израђена од белих каљева, а лустер од позлаћене бронзе. Зид декорисан бојама или сликама акварелима или масном бојом. Намештај би требало да буде од позлаћеног или полираног дрвета. Како није сачуван оригинални план приземља куће Милана Павловића, може се претпоставити да је соба поред салона била намењена као соба за домаћицу.

Изузетно интересантно решење у смислу функционисања породичног и приватног живота дато је у стану Љубе Михајловића. У овом дуплексу у приземљу је смештен део са репрезентативним просторима, кухињским блоком, као и чекаоницом и собом за преглед, док су на спрату смештене радна соба, до које је централна соба, соба за господина и соба за госпођу. Директан улаз из ходника на спрату имају све собе сем собе за госпођу у коју се улази из собе за господина или преко предсобља које води до купатила и, што је врло специфично, соба за госпођу има трећи сопствени улаз из главног степеништа зграде, чиме су у потпуности раздвојени и приватни посетиоци које прима домаћица.

Деветнаести век са израженијим емоционалним везама међу члановима породице помера позицију детета и оно добија све значајнију улогу у породичном животу (Симић 2006: 135). Међутим, простори у дому нису подређени деци, ретко се пројектују собе за дневни боравак деце, док су спаваће собе деце обично најмање (ТИМОТИЛЕВИЋ 2006: 238). Према предавањима професора Несторовића, дечија соба би требало да је окренута ка југу али позиционирана тако да бука из те просторије не долази до остатка куће. Обрада би требало да је „проста и пријатна”. Промењен, брижнији однос према деци огледа се у делу упутстава где је посебна пажња посвећена сигурности: „Пећ у овој соби треба да је тако удешена да се ложи из предсобља или из ходника или из суседне собе. Намештај да је прост, довољно је један већи сто са неколико столица, један орман за играчке и један

за књиге. Све да је израђено од меког дрвета без оштрих ивица. Предмети за осветљење да су такви да се не могу оборити...” (Несторовић 190_ : 43).

Простори за репрезентацију

Важну улогу у друштвеном животу вишег грађанског слоја у Србији имали су репрезентативни простори – салон и трпезарија, позиционирани тако да су близу просторија за становање и да се о свечаностима могу повезати са њима. Од прве половине XIX века, трпезарија је у српској и београдској стамбеној архитектури преузела јавну улогу породичног дома и она је и формално била уређена као салон (Тимотијевић 2006: 177). У менталном, функционалном и организационом склопу наследила је намену заједничког јединственог породичног простора око огњишта. Значај трпезарије у јавном и приватном својству дома био је недвосмислен, што је евидентно и у предавањима где се препоручује да би у већим кућама требало пројектовати две трпезарије: једну мању за породицу и другу за свечаности. Специфичност домаћег културног модела огледао се кроз значај трпезарије као централног места догађања свих приватних свечаности (Макуљевић 2006: 252) од којих је најзначајнија била крсна слава. Прослављање славе, православног хришћанског обреда специфичног за Србију, носило је јаку симболику националног тако да је и простор централне верске прославе једне породице био место на коме су се појављивали предмети материјалне културе са националном симболиком (Макуљевић 2006: 252). Ентеријер добија нову конотацију репрезентативног простора, обрађеног у дрвету (таваница и доњи делови зида) са лустерима од позлаћене бронзе, а завесама шареним као ћилим, чиме се уноси национални дух. Намештај је сем стола и столица подразумевао бифе, умиваоник и орман за сребро. Посебна пажња посвећена трпезарији евидентна је на оба Несторовићева пројекта кућа. У сопственој кући трпезарија је једна од највећих просторија која поседује двострано осветљење: са бочне стране куће и ка дворишној страни у виду доксата, традиционалног националног елемента, који се наставља на лођу. У кући Милана Павловића трпезарија је највећа просторија, али како оригинална основа приземља куће није сачувана, може се само претпоставити да је трпезарија била изведена са полукружном нишом, наспрам великих врата ка два салона, што је била и једна од основних препорука у предавањима да би се омогућило спајање соба при већим светковинама.

Салон, незаобилазни стамбени простор елите почетком XX века, постао је ствар престижа коме је тежио и средњи грађански слој, формирајући и опремајући увозним намештајем просторију која се ретко или готово никад није користила (Тимотијевић 2006: 241). Према предавањима професора Несторовића салон служи за пријем и дочек гостију. „То је најугледнији простор куће Он може бити или салон за пријем и конзервацију или за музику и игру. Облик салона може бити квадратан, правоугаони, полигонални и округлао Зидови могу бити обложени свиленим тапетама. Плафони могу бити израђени у рељефу или бојени различитим сликама. Столови да нису масивни већ мањи израђени у рељефу, разним резаријама и позлатама. У салону се могу поставити мали ормани од најфинијег дрвета за чување луксузних ствари. Тако исто у салону и угловима или нишама могу се поставити разни орнаменти на лепо израђеним постаментима. Ако су пећи од каљева употребити белу боју. За осветљење треба употребити позлаћене лустере или од венецијанског стакла.” (Несторовић 190_ : 43).



Сл. 3. Ентеријер стана на првом спрату у Краља Петра 41
(Завод за заштиту споменика културе града Београда)

У стану трговца Стаменковића (Павловић 2014: 208–215)⁸ салон је одвојен од радне собе великим елипсастим луком који носе два тосканска стуба од црног мермера на кубичним белим, каменим постаментима. Репрезентативност простора употпуњавају гипсани радови, са посебно дизајнираном декорацијом, као и тамни флорални тапети на зидовима (сл. 3). Велики утицај домаћице на обликовање и уређење зграде у овом

⁸ Несторовић је 1905. године пројектовао зграду трговца Стаменковића, у Улици краља Петра Карађорђевића бр. 41, познату као „Зграда са зеленим плочицама”. Светозар Стаменковић био је изузетно успешан београдски трговац кожом а са Несторовићем је био у кумовским односима. Као и већина имућних људи у Београду из тог периода, породица Стаменковић је имала задужбину, основала је банку и поседовала више имања у Београду. Зграда је пројектована под утицајем бечке сецесије и организационо се састоји из два сегмента: улаза из Улице краља Петра са великим и луксузно опремљеним становима и улазом из Рајићеве улице, са мањим рентијерским становима.

пројекту је посебно дошао до изражаја јер је здање осмишљено према њеној жељи по узору на објекте дуж језера Балатон у Мађарској, а по наводима потомака она је дизајнирала и бронзане лустере од разнобојног стакла.⁹

ПРИВАТНИ ПРОСТОРИ

Простори за њреноћиие

Спаваће собе су биле потпуно приватни простори са искључивом наменом и њихово пројектовање и опремање базирали су се на тада савременим здравствено-хигијенским условима, што је подразумевало пространу, светлу, добро оријентисану и проветрену просторију.¹⁰ Пожељна позиција им је била што даље од улаза и извора буке, при чему је било сасвим оправдано да се пролази кроз већи број соба да би се стигло до спаваће собе. Уз спаваће собе елитног становања налазиле су се собе за тоалету, које нису биле естетизоване већ утилитарне просторије у којима су се налазили умиваоник, огледало и ормани за гардеробу. Понекад је у непосредној близини купатила постојала и гардероба у којој се чувала постељина.

У изузетно богатим кућама, поред дечије спаваће собе били су смештени кревет за чувара и посебне собе за васпитаче деце. Ако је за васпитавање деце била задужена мајка, онда су дечије собе имале директну везу са родитељском. Овако комплексни програм спаваћег блока смештеног на првом спрату примењен је у кући Милана Павловића. Свака од три спаваће собе имала је припадајућу собу за облачење. Две гостинске собе повезане кабинетом имале су издвојени приступ тоалетима, а у самом углу уз гаражу пројектована је соба за млађе са великом оставом и директном везом утилитарним степеништем са приземљем и кухињским блоком.

Невидљиви простори

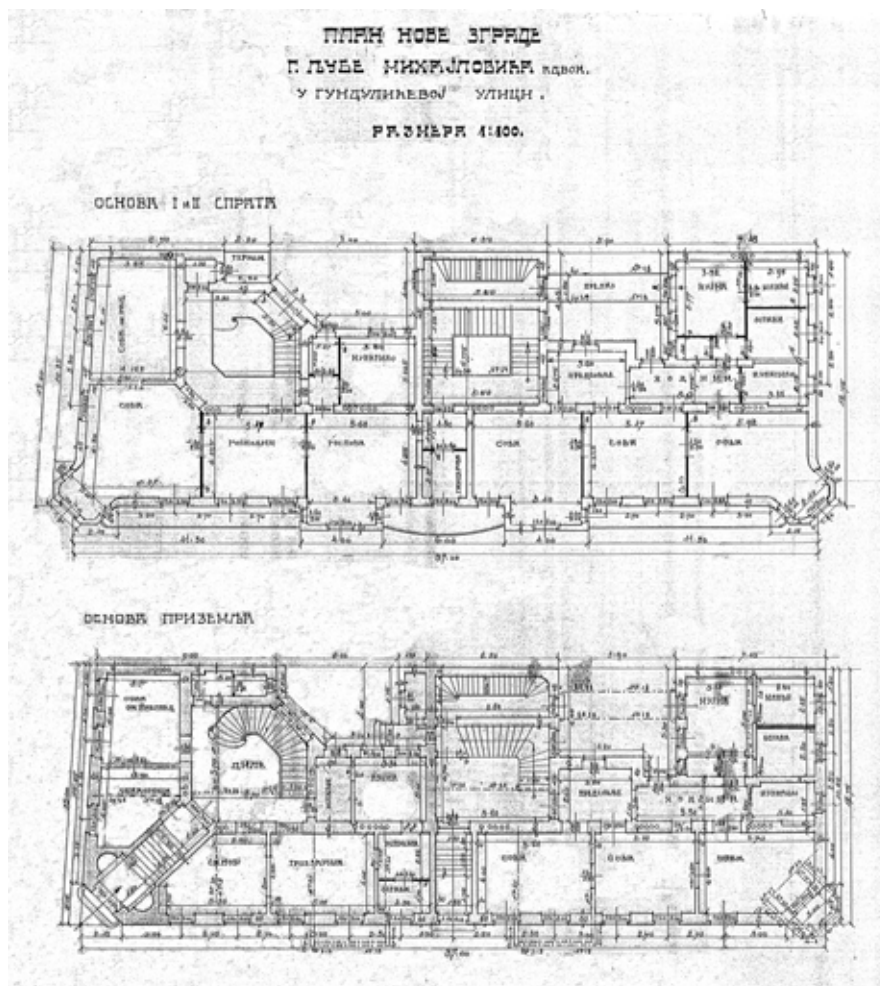
У перцепцији идеализованог породичног дома, простори који су били од виталног значаја за свакодневни живот – санитарне просторије и кухињски блок, били су непожељна места која је требало уклонити из видокруга (ПЕРО, ГЕРАН 2003: 269). Тоалети и кухиња као простори непријатних мириса и извора заразе (ПЕРО, ГЕРАН 2003: 270) у кућама су издвајани на посебне етаже, а у становима у посебне и издвојене делове стана.

Купатила и тоалети

Пројектовање и извођење купатила а поготову тоалета/нужника у периоду до Првог светског рата било је сведено на минимум, првенствено јер је купање и даље било више социјална него хигијенска норма (Тимотиљевић 2006: 230–231). Београд је водовод добио 1892. а канализацију 1905. године (Стојановић 2012: 149), што је био кратак период да би се у технолошком смислу суштински променио њихов статус у оквиру стана. Само богатије куће су имале велика купатила и тоалете. Према правилима пројектовања купатила су била уз спаваћу собу или као новитет уз кухињу због грејања воде и инсталација.

⁹ Подаци добијени од Милоша Јуришића и из ауторовог разговора са породицом.

¹⁰ Оријентација спаваће собе би требало да је према истоку, што је и данас преферирана оријентација за ту намену.



Сл. 4. Пројекат основе приземља, првог и другог спрата, зграде Љубе Михајловића, Палмотићева улица бр. 14 (ИАБ ТД 19-26-22)

Купатилом је доминирала када која је могла бити од емајлираног лима, у луксузнијим купатилима од камена или најјефтинија од дрвета. Оно што је симптоматично у периоду до Првог светског рата је да се без обзира на број чланова домаћинства у купатила углавном улазило из родитељске спаваће собе, што указује на начин и фреквентност коришћења. Међутим, Несторовић је већ 1904. године у сопственој кући пројектовао купатило са улазом из предсобља и из спаваће собе, што ће тек у међуратном периоду постати типично за београдски стан. Наравно, у комплексном склопу куће Милана Павловића купатило је великих димензија и приступало му се из предсобља на спрату. Супротно је примењено у рентијерским становима у згради трговца Стаменковића, где нису ни пројектована купатила већ само по један тоалет.

Прикључивање на градску канализациону мрежу ишло је споро тако да је већина кућа и зграда у ширем центру Београда све до међуратног периода користила септичке јаме и бунаре који су се налазили у оквиру парцеле.¹¹ Оваква ситуација учврстила је уврежено мишљење да тоалети представљају извор непријатних мириса и потенцијалне заразе, тако да су углавном избегавани као простори који уништавају стамбене просторе. У својим предавањима Несторовић наводи: „Нужници, данас се све више траже да су у згради, како човек не би морао ноћу из постеље излазити преко дворишта” (Несторовић 190_ : 53–54), тако да је тежиште приликом пројектовања тоалета као нужног зла било на његовом позиционирању. Само смештање тоалета што даље од стамбених просторија није било довољно, већ је било неопходно пројектовати и претпростор тако да тоалет нема директну везу са ходником. Такође се наводи да би требало избегавати већи број тоалета у једном стану због заразе – један за укућане, а један за млађе. Тоалет за млађе се обично налазио у подруму-сутерену. Овај принцип Несторовић је применио у сопственој кући као и у кући Милана Павловића, чак и у стану Љубе Михајловића, где је тоалет за млађе потпуно издвојен из стана (сл. 4).

Кућна економија

У Западној Европи готово подједнако непожељни били су простори за кућну економију. Међутим, приватни живот жена у елитном кругу у Београду имао је своје специфичности у односу на западноевропске моделе. Патријархално устројство друштва са наслеђеним односима који имају корене у породичним организацијама у виду задруга, није довело до ослобађања жене вишег грађанског слоја од бављења кућним пословима и њеног укључивања у јавни и друштвени живот средине. Потенцирана је улога мајке и домаћице која је унутар дома и породице имала јавну репрезентативну улогу али је такође била активно укључена у свакодневне домаће послове, које је у већој мери обављала послуга, „млађи” (Мишковић 2012: 336).¹² Основна просторија кућне економије је била кухиња, коју је требало издвојити да се непријатни мириси не би ширили по стану, препоручљиво у сутерен, као што је то било учињено у Несторовићевој кући и у кући Милана Павловића. Поред кухиње требало је оставити мали простор за оставу хране – ћилер. Изузетно важна просторија којом се остваривала веза између невидљиве кухиње и репрезентативне трпезарије била је соба за успрему јела у којој су се спремљена јела припремала за изношење на сто. „Ако трпезарија и кујина нису на истом спрату, рецимо кујина је у сутерену онда соба за успрему јела да је увек поред трпезарије, а између између те две собе и кујине треба увек предвидети великачку дизаљку за изношење јела а осим тога још једне споредне степенице за млађе.” (Несторовић 190_ : 56). Просторије за млађе су пројектоване у близини кухиње и споредног улаза или у већим склоповима на мансарди.

У оквиру кућне економије налазили су се подрум за зимницу и за гориво и периферија, коју је по тада најновијим препорукама требало позиционирати на таван због „несносног мириса сапуна” иако објективно то никако није била добра позиција.

¹¹ Тек у међуратном периоду се интензивира прикључивање зграда на градску канализацију: документација ИАБ.

¹² Крајем XIX и почетком XX века у Србији је било изузетно тешко наћи послугу, јер је постојало уврежено мишљење да је служење у оквиру породице, рођака и пријатеља сасвим прихватљиво а изван тог круга је значило губитак угледа и самопоштовања.

ЗАКЉУЧАК

Предавања намењена студентима архитектуре садржала су правила пројектовања, димензионисања и обликовања простора, али су и умногоме откривала социјалне, друштвене и емотивне породичне и друштвене односе у времену у којем су настала. Значај домаћина (старешина) породице исказан кроз тешке затворене боје елегантнoг али једноставног ентеријера, подржан великом квадратуром која му је опредељена у оквиру стана, у потпуној је супротности са позицијом жене којој припада непостојећа просторија, односно најчешће салон лепршавих и светлих боја, чиме је исказана њена украсна улога у породичном животу. Уједно домаћица у српској средини делимично припада и оном невидљивом али виталном сегменту кућне економије. Такође на основу предавања и реализованих пројеката евидентни су комплексни односи прихватања страних утицаја и њихово преобликовање у особене домаће моделе, односно интеракције конструкта породичног живота кроз ентеријерско уређење чиме су обликовани жељени национални идентитет и друштвенополитички оквир.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- КАДИЈЕВИЋ, Александар. „Архитектура – оквир приватног живота у српским земљама од почетка деветнаестог века до Првог светског рата.” У: Столић, Ана, Ненад Макуљевић (ур.). *Приватни животи код Срба у деветнаестом веку*. Београд: CLIO (КАДИЈЕВИЋ, Aleksandar. „Arhitektura – okvir privatnog života u srpskim zemljama od početka devetnaestog veka do Prvog svetskog rata.” U: STOLIĆ, Ana, Nenad Makuljević (ur.). *Privatni život kod Srba u devetnaestom veku*. Beograd: CLIO), 2006, 245–258.
- КОСТИЋ, Миливоје М. *Успон Београда: послови и дани трговаца, привредника и банкара у Београду 19. и 20. века*. Београд: Библиотека града Београда – Историјски архив Београда – Завод за заштиту споменика културе града Београда (KOSTIĆ, Milivoje M. *Uspom Beograda: poslovi i dani trgovaca, privrednika i bankara u Beogradu 19. i 20. veka*. Beograd: Biblioteka grada Beograda – Istorijски arhiv Beograda – Zavod za zaštitu spomenika kulture grada Beograda), 1994.
- МАКУЉЕВИЋ, Ненад. „Плурализам приватности.” У: Столић, Ана, Ненад Макуљевић (ур.). *Приватни животи код Срба у деветнаестом веку*. Београд: CLIO (МАКУЉЕВИЋ, Nenad. „Pluralizam privatnosti.” U: STOLIĆ, Ana, Nenad Makuljević (ur.). *Privatni život kod Srba u devetnaestom veku*. Beograd: CLIO), 2006, 17–46.
- МАКУЉЕВИЋ, Ненад. *Уметност и национална идеја у XIX веку*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства (МАКУЉЕВИЋ, Nenad. *Umetnost i nacionalna ideja u XIX veku*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva), 2006.
- МИШКОВИЋ, Наташа. *Базари и булевару. Свјет животоа у Београду 19. века*. Београд: Музеј града Београда (MIŠKOVIĆ, Nataša. *Bazari i bulevari, Svet života u Beogradu 19. veka*. Beograd: Muzej grada Beograda), 2010.
- НЕДИЋ, Светлана В. „Зграда Џокеј клуба.” *Наслеђе* (NEDIĆ, Svetlana V. „Zgrada Džokej kluba.” *Nasleđe*) V (2004): 97–102.
- НЕНЕЗИЋ, Zoran D. *Masoni u Jugoslaviji 1764–1980. Pregled istorije slobodnog zidarstva u Jugoslaviji, prilozi i grada*. Beograd: Autorsko-izdavačka grupa „ZODNE”, 1988.
- НЕСТОРОВИЋ, Никола (1955/6). *Аутобиографија*, рукопис, власништво потомка др Милоја Васића (NESTOROVIC, Nikola (1955/6). *Autobiografija*, rukopis, vlasništvo potomka dr Miloja Vasića).
- НЕСТОРОВИЋ, Никола (190_). *Пројектовање приватних зграда*, литографски табаци у Универзитетској библиотеци у Београду (NESTOROVIC, Nikola (190_). *Projektovanje privatnih zgrada*, litografski tabaci u Univerzitetској biblioteci u Beogradu).
- ПАВЛОВИЋ, Марина. *Живот и дело архитекте Николе Несторовића (1868–1957)*. Дисертација одбрањена на Филозофском факултету Универзитета у Београду (PAVLOVIĆ, Marina. *Život i delo arhitekta Nikole Nestorovića (1868–1957)*. Disertacija odbranjena na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Beogradu), 2014.
- ПЕРО, Мишел, Роже-Анри Геран. „Призори и места.” У: Аријес, Филип, Жорж Диви (прир.). *Историја приватног животоа, од француске револуције до Првог Свјетског рата*. Књ. 4. Београд: CLIO (PERO, Mišel, Rože-Anri Geran. „Prizori i mesta.” U: ARIJES, Filip, Žorž Dibi (prir.). *Istorija privatnog života, od francuske revolucije do Prvog Svetskog rata*. Knj. 4. Beograd: CLIO), 2003, 243–339.

- Поповић, Милољуб Ц. *Нека сећање траје: Стари Пожаревац*. Пожаревац: ИКА (Роговић, Miroљub C. *Neka sećanje traje: Stari Požarevac*. Požarevac: IKA), 2003.
- РОТЕР-БЛАГОЈЕВИЋ, Мирјана. *Стамбена архитектура Београда у 19. и почетком 20. века*. Београд: Орион арт (ROTER-BLAGOJEVIĆ, Mirjana. *Stambena arhitektura Beograda u 19. i početkom 20. veka*. Beograd: Orion art), 2006.
- Симић, Владимир. „Свет детета и његова слика у српској уметности 19. века.” У: Столић, Ана, Ненад Макуљевић (ур.). *Приватни живот код Срба у деведнаестом веку*. Београд: CLIO (SIMIĆ, Vladimir. „Svet deteta i njegova slika u srpskoј umetnosti 19. veka.” U: STOLIĆ, Ana, Nenad Makuljević (ur.). *Privatni život kod Srba u devetnaestom veku*. Beograd: CLIO), 2006, 133–164.
- СТОЈАНОВИЋ, Дубравка. *Калдрма и асфалт. Урбанизација и европеизација Београда 1890–1914*. Београд: Удружење за друштвену историју (STOJANOVIĆ, Dubravka. *Kaldrma i asfalt. Urbanizacija i evropeizacija Beograda 1890–1914*. Beograd: Udruženje za društvenu istoriju), 2012.
- СТОЈАНОВИЋ, Светозар. *Српски неимар: опис грађевинских радова и израда са сликама*. Београд (STOJANOVIĆ, Svetozar. *Srpski neimar: opis građevinskih radova i izrada sa slikama*. Beograd), 1912.
- ТИМОТЈЕВИЋ, Мирослав. „Приватни простори и места приватности.” У: Столић, Ана, Ненад Макуљевић (ур.). *Приватни живот код Срба у деведнаестом веку*. Београд: CLIO (TIMOTJEVIĆ, Miroslav. „Privatni prostori i mesta privatnosti.” U: STOLIĆ, Ana, Nenad Makuljević (ur.). *Privatni život kod Srba u devetnaestom veku*. Beograd: CLIO), 2006, 165–256.

Marina S. Pavlović

HOUSING CULTURE IN THE EARLY XX CENTURY, BASED ON THE LECTURES OF ARCHITECTURE PROFESSOR NIKOLA NESTOROVIĆ

Summary

Fragmentally preserved interiors of living spaces and objects of material culture from the late XIX and early XX centuries depict the private life of the upper-middle class of that period in Belgrade. The influence on the formation of living spaces at the turn of the century, through various cultural models of the XIX century in Serbia, is complemented by the lectures of professor Nikola Nestorović, delivered in 1907 within the course Designing Private Buildings. The lectures undoubtedly influenced the professional activity of the later generations of architects, representing at the same time a set of experiences and one's own idea of an ideal household.

Through the analysis and presentation of the lectures, the paper seeks to depict the construct of idealized private life, drawing parallels with Belgrade's construction practice at the beginning of the XX century through comparison with Nestorović's representative works: his own house, the house of Milan Pavlović, the building of the tradesman Stamenković, and the building of the lawyer Ljuba Mihajlović.

Lectures intended for students of architecture, containing the rules of designing, sizing, and shaping space, also largely reveal the emotional family and social relationships of that time. The significance of the male head of a family expressed through the dark and muted colors of an elegant but simple interior, supported by the large square footage assigned to him within the house, is in complete contrast to the position of the woman to whom a non-existent room belongs, or most often the salon of fluttering and bright colors, thus expressing her decorative role in family life. At the same time, a housewife in the Serbian tradition belongs partly to that invisible but vital segment of the home economy. Also, based on lectures and realized projects, complex relationships of acceptance of foreign influences and their transformation into specific domestic models, as well as interactions of the construct of family life through interior decoration, which shaped the desired national identity and social and political framework, are evident.

Keywords: private life, private space, Nikola Nestorović, Belgrade elite, cultural model.

* Уредништво је примило рад 11. I 2020. и одобрило га за штампу 3. IV 2020.

ANASTASIA I. DOLGOVA

Scientific Research Institute of the Theory and History of Architecture and Urban Planning,
branch of the Central Institute for Research and Design of the Ministry of Construction
and Housing and Communal Services of the Russian Federation*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

S. N. Chaev House in St. Petersburg. Rational art Nouveau by V. P. Apyshkov**

ABSTRACT: Vladimir Petrovich Apyshkov, an outstanding engineer, architect and theoretician, is widely known for his “Rational in Modern Architecture” monograph and for the Chaev house, designed by him and then built on Lyceyskaya street (now Roentgen street) in St. Petersburg in 1906–1907. This example of the mature period of St. Petersburg Art Nouveau style is important for the history of architecture particularly because of its unique spatial structure, which foresaw the further development of architectural thought. Despite its popularity, so far the researchers has mainly focused on the unusual planning structure of the house. The newly discovered archival materials help to represent the building in more detail: to pay more attention to planning and construction, as well as the interiors of the house.

KEYWORDS: V. Apyshkov, architecture of the beginning of the 20th century, Russian architecture, St. Petersburg architecture, Art Nouveau.

The house of a railroads engineer Sergey Nikolaevich Chaev (С. Н. Чаев) on 9 Roentgen street (ул. Рентгена) in St. Petersburg, built in 1906–1907, was the first realised project of a young military engineer Vladimir Petrovich Apyshkov (В. П. Апышков, 1871–1939). This building is an example of the mature period of St. Petersburg Art Nouveau, and is important for the history of architecture particularly because of its unique spatial structure, which foresaw the further development of architectural thought. Almost no book on the architecture of the 20th century goes without mentioning Chaev house¹. V. P. Apyshkov is widely known not only as

* anastasiadolgova@gmail.com

** The research was funded by Government Program of the Russian Federation “Development of science and technology” (2013–2020) within Program of Fundamental Researches of Ministry of Construction, Housing and Utilities of the Russian Federation and Russian Academy of Architecture and Construction Sciences, the research project “The work of V. P. Apyshkov (1879–1939). Innovative and traditional tendencies in the architecture of the early 20th century”.

¹ The list of literature can be quite long. It is important that the Chaev’s mansion was even mentioned in the latest catalogue of Otto Wagner’s work (NIERHAUS 2018: 39).

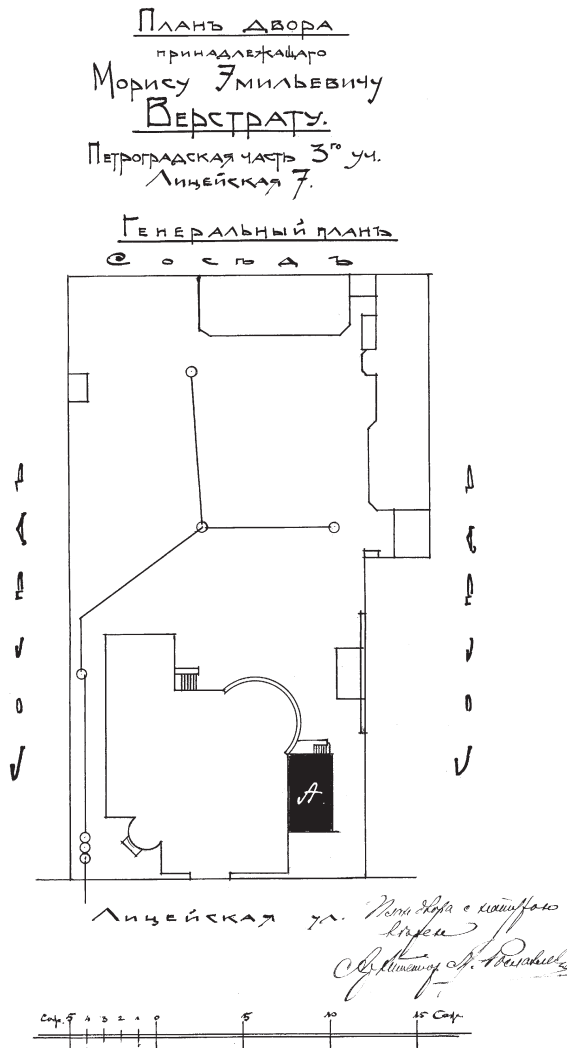


Fig. 1. S. N. Chaev's building site plan. 1916.
(Central State Historical Archive of St. Petersburg)

a practicing architect, but also as a theoretician, because of his “Rational in Modern Architecture” (APYSHKOV 1905) monograph.

The house was first introduced into academic circulation in a brief article “Architectural discoveries of St. Petersburg Art Nouveau” (KIRIKOV 1987), and later W. C. Brumfield (BRUMFIELD 1991: 200–203) dedicated a few pages to the house in his monograph, so from that moment the house was introduced to the English-speaking audience. In the following years, several more articles dedicated both to V. P. Apyshkov personality and to this outstanding building were published in Russian. However, the recent years' findings make us turn to the Chaev house once again and try to represent its history in the most thorough way for English-speaking readers.

A piece of land in the Peterburgskaya (St. Petersburg's) part of the city was acquired for the house (Fig. 1). The active building process unfolded there in the early 20th century, after the Trinity bridge had been constructed. The bridge provided a reliable connection between the St. Petersburg island and the centre of the city, located on the left bank of the river.

The compact house for a small (only two people) family of the director of the Society of Railway branches was commissioned to a young military engineer and architect V. P. Apyshkov, who later completed a few other commissions for the Chaev family. It seems significant that a year earlier the architect had published a theoretical work – a lecture, which would have gained him a position of a teacher at the Academy and the School –

“Rational in Modern Architecture”, where he had outlined principles, which, in his opinion, were important for the current stage of the architecture development – in other words, for the Art Nouveau style. Logically, we can suppose that this house was meant to embody his theory: the architect sought expediency, rational layout, comfort, economy, reasonable use of new materials and “congruence of the form, function, design and materials” (KIRIKOV 2003: 122). Therefore, Apyshkov made Chaev house his programme work, in which he tried to solve the problems he had noted in his theoretical research.

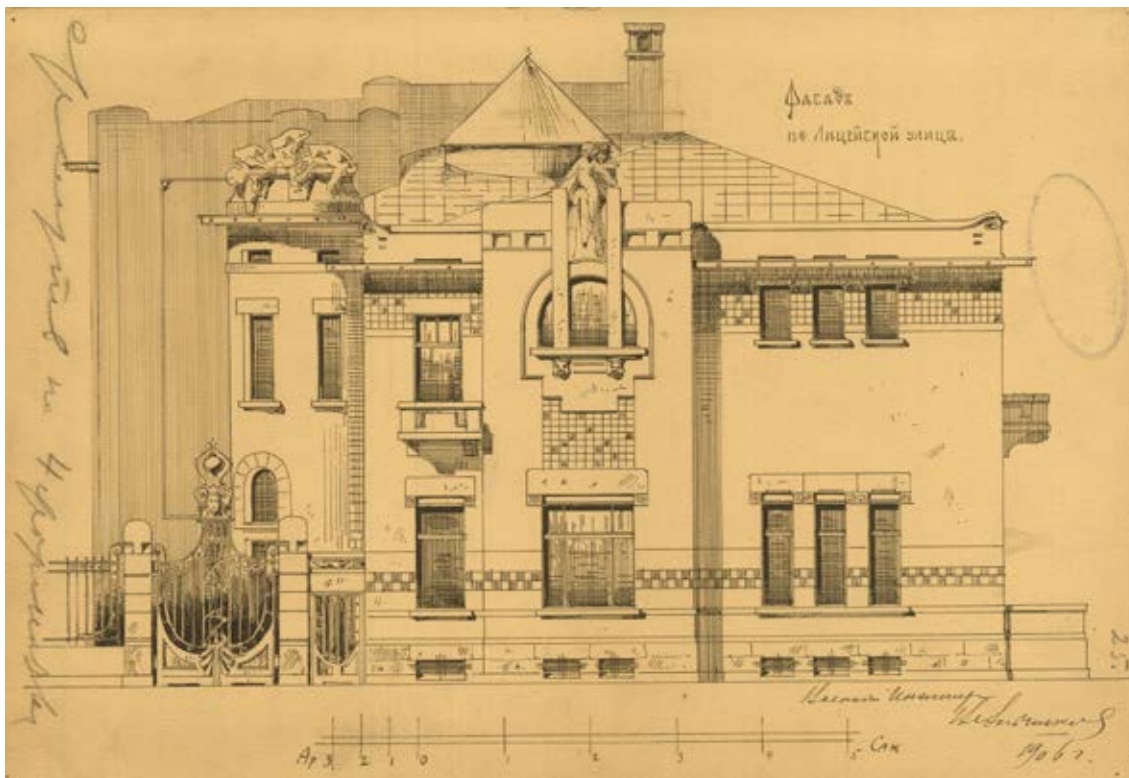


Fig. 2. Main façade design drawing, 1906. (Central State Historical Archive of St. Petersburg)

The project for Sergei Nikolaevich Chaev's private house was approved on June 16, 1906² (Fig. 2). The construction lasted for two seasons and was completed in 1907 (APYSHKOV 1908: 440). The approved project was realised with minor changes (Fig. 3), which affected the internal layout, as well as some elements on the façades. Compact size of the house, as if it was compressed from all sides to reach the maximum possible density, similar to the cube shape, was designed to be seen from an angle. From such point, the façades, which make the sides of the corner, look almost equally important. The main entrance is located at the corner behind the fence, which adds to the intimacy of the house. The clear distribution of volumes of the main and courtyard façades reflects the complex dramaturgy of the interior space of the house. Unfortunately, because of the later buildings that surround the mansion now one cannot perceive the building from this perspective at the moment.

As researches frequently noticed, Chaev house is, to a certain extent, similar to the house of M. F. Kschessinska (М. Ф. Кшесинская) built by architect A. I. von Gauguin in 1904–1906, which obviously was one of the points of reference for V. P. Apyshkov. Two recognised masterpieces of the St. Petersburg Art Nouveau style similar in the innovative approach to space,

² ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 8027.



Fig. 3. Main façade. Photograph by S.M. Prokudin-Gorsky. 1908. ("Zodchii" magazine)

windows' shape and layout, as well as diversity of the used decorative materials. Combination of the light subway tile surface with the rough texture of granite and blue-green and saturated blue ceramic tiles makes the main façade look expressive and ornate. Strict elegance of the house is accentuated by the decorative forged metal elements, which refer to the Art Nouveau style: the balcony fence, the lantern and the canopy over the entrance.

Among the most significant deviations from the approved project were a massive base-ment of rough-split granite and a peculiar distribution of finishing materials, which divide the walls in a fairly random way (in some sense it contradicts the Art Nouveau principles).

The shape of the corner (entrance) cylinder, which contained a spiral staircase, was also changed. V. P. Apyshkov arranged three stairwell windows as steps: one higher than the other, and added a decorative frieze depicting a cavalcade to the project; this frieze is often compared with the frieze from Parthenon (KIRIKOV 2003: 131), even though it was significantly simplified.

Another detail that attracts our attention is the radical change the architect made to the fence: instead of trendy Art Nouveau gates of complex shape, which we see on the project, he used a simple grid with monumental, rectangular in the cut, poles. Probably, this happened because V. P. Apyshkov preferred rational, rather than decorative side of the new style – his texts confirm that fact as well as his buildings. In this project Apyshkov tried to get as far away from



Fig. 4. Courtyard façade. Photograph by S.M. Prokudin-Gorsky. 1908. (“Zodchii” magazine)

the decorative “blatancy” (this term was used in his text) as possible and to come closer to English rational simplicity.

The courtyard composition (Fig. 4) is especially interesting and, in some way, surprising for the time of construction. In general, it repeats the composition of the main façade: the semi-circular winter garden on the left; the central elevated risalit with an arch window; a terrace with rectangular columns forming three apertures, additionally emphasized by a group of three windows on the first floor. The open rectangular terrace counterbalanced the massive cylinder of the winter garden, which is actually perceived as transparent because of the high windows separated by much more narrow pylon partitions.

The façades were decorated with various sculptural elements. The most expressive ones were: an exquisite female figure, which used to be located above the triple arch window on the main façade, as if descending down to the viewer, and two lion masks (differently looking!) under the window. Unfortunately, these elements did not survive. The head of the sculpture was found in the attic a few years ago and handed over to the Committee for the State Preservation of Historical and Cultural Monuments for safe keeping.

Art Nouveau elements were also used in the decoration of the façades. For example – female masks in wreaths with vertical grooves that point down following the mask’s glance, and reliefs with floral motifs that refer to the Viennese Secession, located on the cylinder of the winter garden.

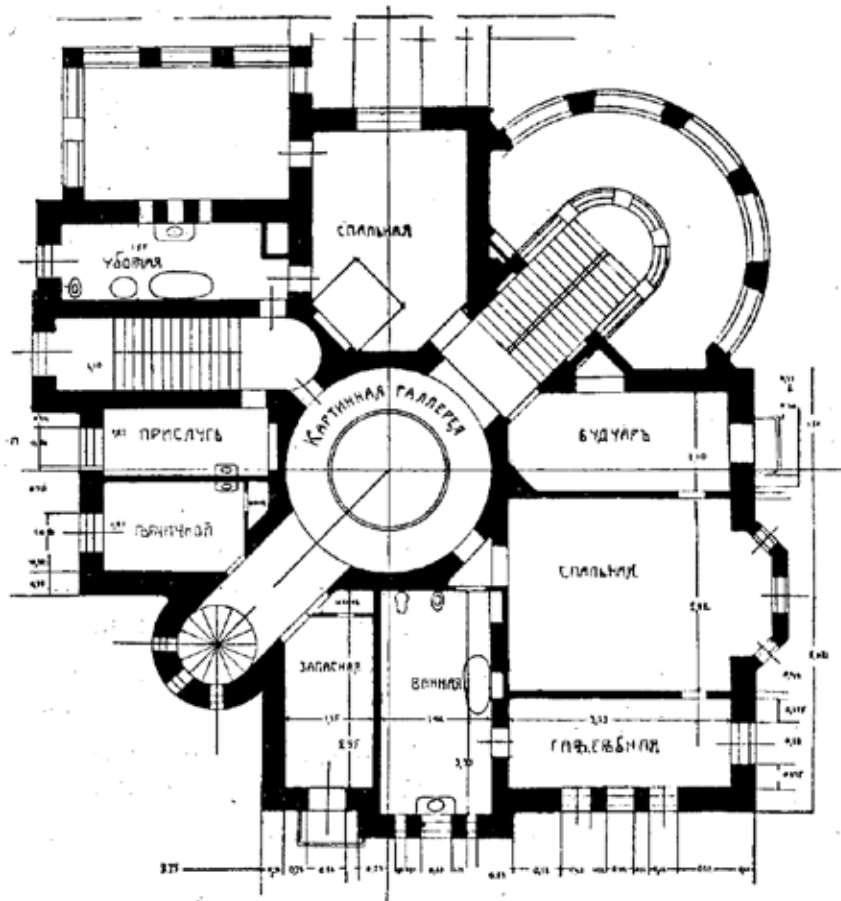


Fig. 5. First floor plan ("Zodchii" magazine)

The cone shaped dome of the roof lantern, crowning the central part of the house, is practically not visible from below. However, the dome is very specific: on the one hand, all its elements are purely functional (the lantern is surrounded by ventilation shafts), on the other hand, when combined, they form a complete image – like a tower of medieval castle, just made with the modern materials. Not surprisingly, B. M. Kirikov once wrote, though in relation to another building, about the “origins of the early hi-tech culture in Art Nouveau” (KIRIKOV 2003: 100). Here Apyshkov’s aspiration to embody the idea of expediency in each detail was brought to life.

In addition to its exquisite appearance, the S. N. Chaev house is prominent for its unique spatial-planning structure. The architect has created the unique composition, which was built around a diagonal axis. It can be clearly seen on the plan (Fig. 5). Three different-sized cylinders, enlarging from north to south, are “strung” onto this axis. The first cylinder used to contain a lobby and a spiral staircase. The inner cylinder included a 3-storeys circular hall, which connected different sets of rooms.

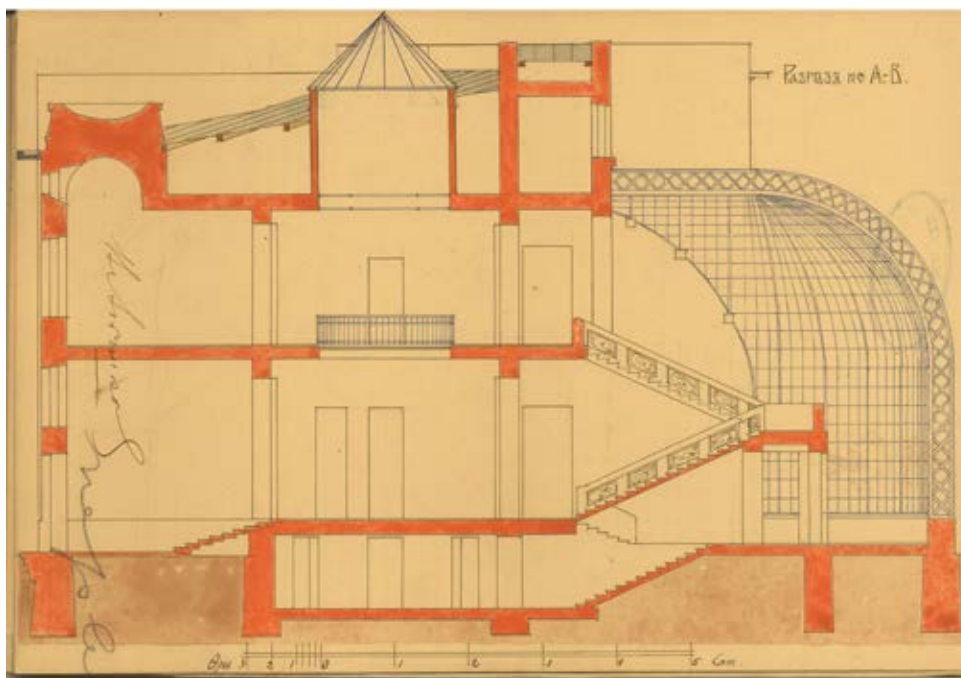


Fig. 6. Section drawing. 1906. (Central State Historical Archive of St. Petersburg)

The third and the largest half cylinder contained the winter garden combined with the main staircase. The rooms on both sides of the hall were grouped into complexes close in shape to a square, representing almost a mirror reflection of each other relative to the central diagonal axis. In his article for the “Zodchiy” («Зодчий») magazine, V. P. Apyshkov noted that “the plan with a circular central hall, illuminated from above, was the result of the owner’s requirement not to build dark or even semi-dark corridors” (APYSHKOV 1908: 440). Certainly, such solution was very rational and effective – the architect managed to connect all the rooms in a single ensemble, linking the interiors among themselves and making a “symphony” of spaces in the most compact way. Probably, this plan can be considered the most daring in the history of St. Petersburg residential architecture.

B. M. Kirikov compares Apyshkov’s project with constructivist buildings of the 1920s Moscow. Undoubtedly, Chaev house is close to the projects of I. A. Golosov (И. А. Голосов) – primarily the Zuev Workers Club – in terms of spatial planning. The idea of combining vertical cylinders was successfully developed by K. S. Melnikov (К. С. Мельников). The “five-cylinder organ” as he named it itself appeared in an unrealised project of the Zuev Club (KOROB’INA 2015: 96–99), 1927. The reduced project, which had only two cylinders, was embodied in the famous Melnikov house in Krivoarbatskiy lane.

According to the original project, the winter garden was supposed to be covered by conch ceiling (Fig. 6); the realised project had flat roof, which brought it even closer to the Melnikov’s and Golosov’s constructivist “cylinders”.

The comparison between the project and the plan published in “Zodchiy” (APYSHKOV 1908: 441) shows that initially the core cylinder should have been only two floors high, and only during the construction process the architect decided to add the third floor, which was given a completely nontrivial purpose: he made it a dining room for servants. The central part of the floor was paned with glass and fenced around by railings, “which held the dining table in the form of a circle” (APYSHKOV 1908: 440).

Pantry, log store, wine cellar and central heating boilers were located in the basement. The most beautiful reception rooms: the living room, two studies, the billiard room and the dining room with access to the terrace occupied the ground floor. The first floor was given to the private rooms: the boudoir, bedrooms, the dressing room, bathrooms and toilets; several rooms for the maids were also on the first floor. The second floor was given to the service facilities.

We need to emphasise V. P. Apyshkov’s creative freedom and resourcefulness: not only he designed a completely innovative spatial structure, but he also arranged the rooms in quite a smart way. Thus, according to tradition, the reception rooms used to face the street and more often they were located on the first floor. Here, the central risalit of the main façade is taken by the bathroom with a thermal window! We can see a certain irony in this solution: the thermal window, popular in Palladian architecture, brings back its original function as a bath window.

Perhaps, the architect had this chance to express his creativity because of the nature of his commission: a family of two people with no children obviously needed a small comfortable house that was not designed for grand receptions and that would dazzle visitors by the layout and the sense of space pulsating and living, rather than by its pompous decoration. The house does not pretend to be luxurious both on the outside and inside, however it does give the impression of an elegant and imposing building.

The house of Chaev, who, as an engineer was undoubtedly well aware of all the technical innovations in construction, was equipped according to modern standards, but without excesses. The house had central heating, as well as intake and exhaust ventilation. There were special lifts for serving meals from the kitchen, whereas bathrooms and toilets had bathtubs, sinks, flush toilets and even showers.

The house did not survive in its original state as V. P. Apyshkov had designed it. From 1912 the house has had different owners. The next owners obviously needed to expand the living area, so in 1914 and 1916 the house was reconstructed.

According to the Fyodor Ivanovich Lidval (Ф. И. Лидваль) project in 1914, when the house belonged to N. V. Solovyov, the terrace was redesigned and turned into a modest one-storey annex with a balcony at the first floor level.

In 1916 the next owner, M. E. Verstrat (М. Э. Верстрат), commissioned Miron Ilyich Roslavlev (М. И. Рославлев) to add another floor to Lidval’s annex with the three-edged bay window being its most expressive element. Unfortunately, those changes have negatively affected the expressiveness and clarity of the courtyard façades composition.

M. I. Roslavlev had also built another annex, which disrupted the house’s original appearance less than the first one. He added a small one-storey wing to the western side of the living room, the first floor of which became the terrace. It is important to mention that it was Roslavlev and not Apyshkov, who introduced classical order elements to the interiors.

Comparing to the building’s layout, the interiors looked significantly weaker in terms of harmony between concept and its realisation. Theoretically, V. P. Apyshkov did not support the

idea of copying and imitating. In practice, working on the façades and interiors of Chaev house, he did not care too much about the purity of the new style and used traditional classicistic elements along with the Art Nouveau ones.

Plots from Classical Antiquity appeared not only on the façades, but also in the interiors, and in some cases, Apyshkov allowed himself to literally transfer the details of previous epochs buildings to his work.

The original interiors have partly survived to this day. Also we have photographs dated 1915³ that can help us to get an idea of how they looked like in the early 20th century⁴. However, we should note that as soon as the photos were taken after Chaev had sold the house and after the building had been reconstructed in 1914, the interiors on the photos might look different to the original ones.

The main entrance is located in the corner cylinder. Once you get in the core of the house – the three-storey hall – you are captured by the space unfolding, which certainly plays a major role here. When S. N. Chaev lived here, each of the three floors had its own function: the ground floor used to be the lobby, the first – the art gallery, the second – the servants' dining room; the whole cylinder used to be lit up by the glass paned floor of this upper floor.

Unfortunately, the replacement of the transparent glass between the first and the second floors with the mirrored one changed the effect totally: not only the natural lighting was gone, but also the feeling of space opening upwards and outwards.

We should notice that Vladimir Petrovich Apyshkov was interested in innovations in the spatial organisation of private houses and, of course, was informed about such solutions in both English and St. Petersburg architecture (for example, country houses of Grand Duke Boris and E. K. Gauswald). “The most original idea is to replace the traditional corridor with one big central room, with other rooms adjoining” (APYSHKOV 1905: 20), – he approved of the interiors by M. H. Bailey-Scott.

Classicist motifs are evident in the hall design (Fig. 7). The most striking decorative element is the frieze depicting the round dance of the muses or the Bacchae with the egg and dart motif above. Cornices with heavy draperies were located above all the doorways in the hall (both on the ground and the first floors), including the entrance to the main staircase. These elements allowed to change the internal structure of the space and, consequently, the interior of the house, separating the rooms from each other or, conversely, connecting them into a single flowing space.

The circulation of the inner space was emphasised by the flights of steps of the front stairs located in the third, corner half cylinder. The stairs led from the hall to the winter garden, allowing visitors to admire the plants from the landing between the floors, which served as a balcony, and then the stairs turned back and led inside the building.

³ ЦГАКФФД СПб. Д 12927–12942.

⁴ These pictures were commissioned by ballerina Vera Trefilova (В. А. Трефилова), who owned the house at that time, because of the family tragedy. In August 1915 her husband – an entrepreneur, a collector, an antique dealer and the publisher of the “Russian bibliophile” magazine, Nikolay Vasilyevich Soloviov (Н. В. Соловьёв) died. Before selling the house, the widow, apparently, wanted to capture the family nest as a memento. This series of photographs was mistakenly attributed by archivists as pictures of Vera Soloviova's apartment in the house of Kozhevnikov (51 Nevsky prospect), and that is why they had not been discovered earlier by architecture historians interested in the house of Chaev.



Fig. 7. Lobby. View on the main stairs. Photograph. 1915.
(Audiovisual Document Central State Archive
of St. Petersburg)



Fig. 9. Living room. Photograph. 1915.
(Audiovisual Document Central State Archive
of St. Petersburg)



Fig. 8. Art gallery Photograph. 1915. (Audiovisual Document Central State Archive of St. Petersburg)

“This arrangement is aimed at making the best possible use of the space that is lost in the individual staircases, and at getting a broader view of the winter garden, than the actual square meters allow, – wrote the architect. – The area under the stairs serves as a cosy alcove, and the landings as balconies” (APYSHKOV 1908: 440). The winter garden faced south in order for the plants to get the maximum possible daylight.

For the interior of the winter garden V. P. Apyshkov chose the Art Nouveau variation that was close to Viennese Secession: the style was embodied in the moulded female masks of two types, including the same as on the façade.

Today, in spite of the quite good condition of the stairs, the feel of it has changed. The single space is cut by the ceiling between the floors with the flower garden located on it. Therefore, the space under the staircase has turned into a special room separated by partition-walls, and the landing between the floors can not be used as the balcony anymore. Now the huge windows in the winter garden can be seen in the full height only from the outside.

V. P. Apyshkov decorated some rooms in historic styles in accordance with the owner’s requests and also with the furniture available: for the living room and the boudoir he chose the style of Louis XVI, and the Empire style for the bedroom.

The biggest and the grandest reception room in the house was the living room (Fig. 9). This spacious and elegant space was not just decorated “in the style” of Louis XVI: the moulding (painted, probably in gold) on the walls was an almost complete repetition of one of the Versailles rooms – the Golden Cabinet (Cabinet Doré) of Marie Antoinette⁵.

In accordance with the “à la greque” fashion, the architect added sphinxes and ancient tripods, which in the late 18th century reminded of the recent discovery of Pompeii and Herculaneum.

A small separate corner in the living room takes our attention – it makes a kind of internal triangular bay window overlooking the winter garden with a mirror on the other side. On the same place above this “bay window” there was a balcony⁶ overlooking the front staircase and the garden, which could be entered from the boudoir. Thus, the architect managed to incorporate the winter garden into the interior of as many rooms as possible.

The other rooms on the ground floor: the studies, the billiard room, the living room and the dining room were decorated according to “the principle of simplicity – smooth ceilings with simple cornices, which do not get dusty; the walls smoothly plastered” (APYSHKOV 1908: 441). The lower part of the walls was covered with wooden panels, so highly appreciated by V. P. Apyshkov. He noted that “it is difficult to imagine something more elegant and tidy than wood finishing” (APYSHKOV 1905: 44).

Not only wooden panels and the fireplace, but also an expressive coffered plafond with plaster moulding have survived till our days in the dining room designed by F. I. Lidval. Wooden panels could also be found in other rooms on the ground floor, while the fireplace made of green stone with yellow veins is still found in the former Chaev’s study.

⁵ The part of the palace, where this room, designed for Maria Leshchinskaya in 1735, is located, was rebuilt several times in the time of Marie Antoinette. The interior, partly transmitted by V. P. Apyshkov to St. Petersburg, was created to a design by Richard Mique in 1783.

⁶ The balcony, as well as the niche on the other side of the stairs, were designed due to the supporting structures layout.



Fig. 10. Bathroom. Photograph. 1915. (Audiovisual Document Central State Archive of St. Petersburg)

Apparently, V. P. Apyshkov was also inspired by the royal French interiors, when he was working on the boudoir – for example, the carved white marble fireplace reminds one of the fireplaces in the Petit Trianon. The upper part of the wall was decorated with a frieze with opulent flower garlands. The door panels, framed with the egg and dart motif, were embellished with medallions depicting a female profile.

The other private rooms on the first floor were quite modest: the walls were covered with light striped wallpaper (or with fabric), plafonds and the upper part of the walls were decorated with mouldings, inspired by historic styles. The toilets were tiled and the mentioned above bathroom, which faced the street, had furniture upholstered with cloth with floral ornament (Fig. 10).

The art gallery also had similar wallpaper of a light colour. We can feel a wave of the new style in its rational variation, when we look at the fence of the circular balcony and the narrow spiral staircase, which bends exquisitely and leads from the first floor to the roof.

Since 1932, the building has housed the Petrograd district dental clinic. The staff takes care of the building well, which helps a lot to preserve the original interiors and even some pieces furniture – an extremely rare case in St. Petersburg's post-revolutionary history.

The house of Sergey Nikolaevich Chaev on Roentgen street is undoubtedly one of the cornerstones of the mature phase of St. Petersburg Art Nouveau. Elegant and expressive, distinguished by its innovative three-dimensional space concept and purism of forms, the house clearly demonstrates how difficult and sometimes ambiguous the relationship between architectural theory and practice can be.

REFERENCES

- APYSHKOV, V. P. *Ratsional'noe v noveishei arkhitekture*. St. Petersburg, 1905.
- APYSHKOV, V. P. "Dom osobniak S. N. Chaeva v Peterburge." *Zodchii* № 48 (1908): 440–441.
- BRUMFIELD, W. C. *The origins of modernism in Russian architecture*. Berkeley; Los Angeles; Oxford, 1991.
- BRUMFIELD, W. C. "Novoe v planirovanii russkogo zhil'ia 1895–1917 gody." *Zhilishche v Rossii: vek XX*. Moscow, 2001: 17–34.
- ISACHENKO, V. G. "Zodchii novoi epokhi (k 125-letiiu V. P. Apyshkova)." *Peterburgskie chteniia* – 96. St. Petersburg, 1996: 167–169.
- KIRIKOV, B. M., S. G. Fedorov "Arkhitekturnye otkrytiia peterburgskogo moderna." *Arkhitektura SSSR* № 1 (1987): 107–111.
- KIRIKOV, B. M. "Ob odnom pamiatnike peterburgskogo moderna." *Peterburgskie chteniia* Vyp. 1 (1993): 119–122.
- KIRIKOV, B. M. (ed.). *Arkhitektory-stroiteli Sankt-Peterburga serediny XIX – nachala XX veka*. St. Petersburg, 1996.
- KIRIKOV, B. M. *Arkhitektura peterburgskogo moderna. Osobniaki i dokhodnye doma*. St. Petersburg, 2003.
- KOROB'INA, I. (ed.). *Arkhitektor Konstantin Mel'nikov. Pavil'ony, garazhi, kluby i zhil'e sovetskoj epokhi*. Moscow, 2015.
- NASHCHOKINA, M. V. *Arkhitektory moskovskogo moderna. Tvorcheskije portrety*. Moscow, 1997.
- NIERHAUS, A. (hrsgb.). *Otto Wagner*. Wien, 2018.

Анастасија И. Долгова

КУЋА С. Н. ЧАЈЕВА У САНКТ ПЕТЕРБУРГУ:
РАЦИОНАЛНИ АР НУВО В. П. АПИШКОВА

Резиме

Архитекта Владимир Петровић Апишков, врсни инжењер, архитекта и теоретичар, добро је познат по свом делу *Рационално у најновијој архитектури* и по породичној кући С. Н. Чајева, изграђеној по његовом пројекту током 1906–1907. године у Санкт Петербургу у ул. Лицејска (данас Рендгена). То је дело зреле петербургског модерне и заузима истакнуто место у историји руске архитектуре, захваљујући својој изузетној просторној структури која је претекла даљи развој архитектонске мисли. Иако добро познат, споменик је проучен једнострано – до сада је пажња истраживача била усредсређена на његову необично испланирану структуру. Нови документи, пронађени у архивима, омогућили су да се дело представи свеобухватније. Истражене су фазе пројектовања и изградње, а такође и ентеријери тог здања.

Кључне речи: В. Апишков, архитектура почетка XX века, руска архитектура, архитектура Санкт Петербурга, ар нуво.

* Уредништво је примило рад 12. I 2020. и одобрило га за штампу 3. IV 2020.

IVANA S. ŽENARJU RAJOVIĆ

Institute for Serbian Culture Priština/Leposavić*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

Monument to the Liberators of Vranje and Its Many Lives

ABSTRACT: The monument to the liberators of Vranje on what was then the central square in Vranje was made based on a design by Simeon Roksandić from 1903. The universal figure of a Serbian soldier symbolizes the fallen troops who, led by General Belimarković, died in the battles at Dva Brata and Vranje on 31 January 1878. The monument was destroyed in both world wars and ceremoniously restored to its place in the postwar period. Both times the new historical circumstances led to the changing of the text on the pedestal, consequently altering the memory of its original dedication.

KEYWORDS: monument, Vranje, fallen soldiers, inscriptions, politics.

The Serbian visual culture of the 19th century cherished the cult of heroes derived from the need for shaping the national idea.¹ Visual culture has significantly contributed to heroization, as well as to the conscious and permanent memorization of prominent national workers as moral role models. In a complex typology of national heroes, the militancy of the national idea in the 19th and early 20th century has resulted in the great respect for the heroes of the battlefield (МАКУЉЕВИЋ 2006: 106). With each new war and uprising for the liberation from Ottoman rule, the Serbian public celebrated new war heroes. Thus the Serbo-Turkish War introduced new national heroes into the Serbian visual culture.

In state and national ideologies the cult of dead warriors had a very prominent place.² Soldiers and military leaders were celebrated in all kinds of existing visual media. One of the institutional ways of celebration and memorization of national heroes was accomplished through monument culture.³ During the last decades of the 19th century in Serbia, there were intensive

* ivanazendarju@yahoo.com

¹ On heroes in Serbian visual culture, see: МАКУЉЕВИЋ 2006: 91–121; ТИМОТИЈЕВИЋ 2000/2001: 187–188; 2001: 39–56.

² On the cult of fallen soldiers there is extensive literature; the most notable works include: MOSSE 1990: 70–125; MAAS 1995: 215–231; GOEBEL 2004: 487–501; CALDER 2004: 117–143; МАКУЉЕВИЋ 2006: 106–110.

³ On the relationship between monuments, the national idea and memory, among the very extensive literature, see, for example: NIPPERDEY 1976: 133–173; MITTING 1987: 457–489; BEN-AMOS 199: 50–81; ALINGS 1996; BERGGREN 1999: 561–566; МАКУЉЕВИЋ 2006: 274–278; БОРОЗАН 2006.



Fig. 1. Monument to the liberators of Vranje
(*Nova iskra* Vol 6 (1904): 9)

initiatives to raise public national monuments.⁴ The importance of soldiers particularly grew in the time of the uprising in Herzegovina and Serbo-Turkish wars (МАКУЉЕВИЋ 2006: 108–109).

The popularity of monument culture as a medium for remembrance of important events and individuals in Serbia was influenced by acquiring state independence and the battles that contributed to the expansion of its borders. At the same time, the practice of raising monuments accompanied the process of urbanization in Serbia. By occupying public spaces, these monuments played an important role in the construction of national memory and the formation of collective identity (МАКУЉЕВИЋ 2006: 274–275).

The need for the memorization of the liberation of the city of Vranje from Ottoman rule in 1878, led to the erection of a monument to the liberators of the city. Twenty five years after this important historical event, the monument was placed in a prominent location in the town (МАКУЉЕВИЋ 2006: 295). Due to its purpose and symbolism, it shared the fate of the city during the world wars. Raised with the idea of the rhetorical power of art, this monument represented and celebrated the heroes who had fought for the liberation of Vranje.⁵

* * *

The monument to the liberators of Vranje represents the memory of January 31st in 1878, when the army led by General Jovan Belimarković liberated the city from centuries-long Ottoman rule. It was one in a series of battles in the Second Serbo-Turkish War, in which Belimarković served as General of the Šumadija Corps. General Belimarković and his army participated in the liberation of several cities of present-day southern Serbia, such as Bela Palanka, Niš, Pirot and Vranje (ТОПАЛОВИЋ 1998: 93–94).

The Second Serbo-Turkish War began in 1877, as a sequel to the first war of 1876 that ended with the defeat of the Serbian army and the fall of Djunis. The

⁴ On the subject of monument culture in 19th century Serbia, see: МАКУЉЕВИЋ 2006: 274–308; БОРОЗАН 2006; 2016; ТИМОТИЈЕВИЋ 2012; МАКУЉЕВИЋ 2012: 33–40.

⁵ On the rhetorical power of monument culture, see: ТИМОТИЈЕВИЋ 2001: 40.

Ottoman Sultan Abdul Aziz and Prince Milan of Serbia signed the Convention of Constantinople, which restored the pre-war situation, the status quo ante bellum (СТОЈАНЧЕВИЋ 2011: 1). Nine months after signing this Convention, Serbia, with the support of Russia, re-entered the war with Ottomans in December 1877. Its main goals were the liberation of the Serbian population and the merging of conquered territories (СТОЈАНЧЕВИЋ 2011: 4). The Second Serbo-Turkish War brought liberation to the counties of Vranje, Niš, Pirot and Toplica, which were annexed to the Principality of Serbia by the decisions of the Congress of Berlin (ЈИЛИЋ 2009: 45).

According to some sources, 125 Serbian soldiers were killed and 229 wounded in the battle for Vranje. At the same time, in the Ottoman army there were around 500 casualties, including the dead and wounded (ТОПАЛОВИЋ 1998: 112). Other sources stated that incredible number of 1628 Ottoman soldiers and 48 officers were captured after the conquest of the city, with the war booty including a large number of guns and other weapons (ЈИЛИЋ 2009: 48).⁶ Regardless of the veracity of these data, this significant event in the history of Vranje made General Belimarković the first honorary citizen of this city.

* * *

The official initiative for raising the monument came from the municipality of Vranje, in 1902. The celebration of the 25th anniversary of the liberation gave the impetus to announce a competition for designing the memorial (СИМИЋ-МИЛОВАНОВИЋ 1962–63: 453). The idea proposed by the sculptor Simeon Roksandić won the contest, and so the monument was constructed as his design. For this contest Roksandić submitted three designs, of which the solution for the sculpture “with a flag and rifle in hand” was chosen (ТОШИЋ 1996: 166).

Simeon Roksandić was one of the most important Serbian sculptors of the first half of the 20th century, along with Đorđe Jovanović and Petar Ubavkić. He was educated in Budapest (1892–1895) and at the Art Academy in Munich (1895–1897). From 1898 he was employed as a drawing teacher at high schools in Serbia. First, he worked in Kragujevac, and in 1907 he moved to Belgrade where he continued his work in education. Working in these positions he was far from the center of artistic activities and major projects funded by the state. Although he kept sending his works to public competitions, which he very often won, usually they would never be executed. He fought in World War I, and during World War II his studio and all of his works were destroyed in the bombing of Belgrade.⁷

The monument to the liberators of Vranje was not Roksandić's only work of this kind. Since the liberation was a very popular topic in Serbian visual culture, he made several designs relating to the national memory of war heroes. In 1900 he made two awarded projects for the monument to the liberators of Niš. Unfortunately, the monument was never made, the artist never received the promised prize, and his plaster models were lost (СИМИЋ-МИЛОВАНОВИЋ 1962–63: 453). Many of his designs for war memorials were created in the last period of his work, from 1919 to 1934. He made designs for memorial monuments in Veliko Gradište (1924), Ruma (1926), Zaječar (1928), Prokuplje (1930), as well as monuments to fallen soldiers from

⁶ All these numbers on war victims could be interpreted as mythical, in terms of the well-known scholarly approach to the relation of history and myth. See, for example: NORA 1989: 7–24; SMITH 2000.

⁷ On the life and works of Simeon Roksandić, see: СИМИЋ-МИЛОВАНОВИЋ 1962–63: 445–478.

Šumadija and Šabac (1930), Niš and Skoplje (1934) (СИМИЋ-МИЛОВАНОВИЋ 1962–63: 457–458). Of these only the monuments in Vranje and Veliko Gradište were actually erected.

The monument to the liberators of Vranje was constructed according the winning design of Simeon Roksandić, and it was officially unveiled in 1903, at the central city square (ТОШИЋ 1996: 167). Before the monument was erected, a special commission was formed and visited the artist in Kragujevac, where he was living at the time. This commission included the president of the municipality of Vranje, Professor Mihailo Valtrović, and two other members (АНОНИМ 1903: 256). The commission also visited Vranje in the days before the unveiling. Mihailo Valtrović, as the Secretary for Art in the Serbian Royal Academy of Sciences, formulated the principles for the evaluation of a successfully constructed monument dedicated to national heroes. Among other things, it was asked that the monument should express the idea of the moral stature of heroes, which was the reason for heroization and preservation of a lasting memory (ТИМОТИЈЕВИЋ 2002/2003: 231).

* * *

The memorization of war heroes and liberators of Vranje is expressed through two basic elements of the monument: the pedestal and the sculpture. The monument has the form of a monumental bronze figure of a Serbian soldier placed on a stone pedestal, and was 2.3 meters high (АНОНИМ 1903: 256). Materials associated with permanence, such as stone and bronze, are commonly used when the decision to erect a monument presupposes that it will endure along with its meaning (ELLIOTT 1964: 51–52). In accordance with the established practice, the sculpture was set on a cubical pedestal decorated with inscriptions. This cubical form is derived from the shape of a pillar as an emblem of stability, glory and power. It symbolically suggested the moral purity of celebrated figures and their ascent to heaven (ТИМОТИЈЕВИЋ 2002/2003: 234). As the real and symbolic base of a public monument, the pedestal verbalized the figural representation in its inscriptions (BOROZAN 2016: 168).

The bronze sculpture on the pedestal has the form of a frontal standing figure of a Serbian soldier. The universal figure of a Serbian soldier symbolically represents all warriors who died in the battles for Vranje under the leadership of General Belimarković. The symbolic figure of a soldier with guns expresses the idea of struggle and sacrifice in the name of the nation and embodies the national army (STERN 1995: 215–235). The sculptor described the figure in the following words: “The Serbian national military infantryman is presented, who cheerfully reports victory to his brothers, with a flag in his arm next to a broken Turkish cannon. Under his feet there is the broken spear of a Turkish flag” (ТОШИЋ 1996: 166). The idea of celebrating the victory of the Serbian army is achieved by the corporal rhetoric of the soldier. He stands upright with his left foot set on cannon, while holding a flag in his right hand raised high and a rifle in his left hand. Arranged in this way, the monument to the liberators of Vranje became the prototype for the construction of monuments dedicated to anonymous heroes in Serbia (МАКУЉЕВИЋ 2006: 109; НЕДЕЉКОВИЋ 2012: 123–129; 2013: 187–199). Image of anonymous hero, volunteer of the people, was withdrawn by the type of the uniform and traditional peasant shoes called *opanak*. The celebration of the victory of the Serbian army was represented by the inclusion of symbols of a defeated enemy in the form of a broken cannon and a flag.



Fig. 2. Monument to the liberators of Vranje, before 1974 (Institute for the Protection of Cultural Monuments of Serbia, Belgrade)

The inscription as an integral part of the monument could interpret it as an emblematic image, while helping to save the represented person or historical event from oblivion (Тимолијевић 1996: 165). Bronze plates with carved inscriptions are placed on all four sides of the pedestal.⁸ Names of soldiers who died during the liberation of Vranje were written on two of these plates. The main plate on the front side of the monument contains information on the dedication: Junačkim borcima / koji su u ratu za oslobođenje i nezavisnost / pod vrhovnom komandom / knjaza / Milana Obrenovića IV / a pod vodstvom / generala Belimarkovića / u bojama kod Dva Brata i Vranja / 18. i 19. januara 1878. god. / slavno izginuli / ovaj skromni spomenik podižu / blagodarni građani / grada Vranja i srezova Pčinjskog, Poljanskog / i Masuričkog (To the heroic fighters who gloriously died in the war for liberation and independence under the supreme command of Prince Milan Obrenović IV and led by General Belimarković in the battles at Dva Brata and Vranje on 18th and 19th January 1878. This modest monument is erected by the grateful citizens of Vranje and the counties of Pčinja, Poljana and Masurica.)

⁸ We assume that the inscribed plates that are now on the monument were originally placed there.



Fig. 3. Main plate on the south side of the monument before 1974 (Institute for the Protection of Cultural Monuments of Serbia, Belgrade)

The rear side of the monument provides information on the time of unveiling and the later fate of the monument: Spomenik je podignut 7. maja 1903. god / povodom dvadeset-petogodišnjice / oslobođenja Vranja od Turaka delo / vajara Simeona Roksandića. / Okupatori Bugari uništili su ga / 1916. god. a obnovljen je 28. juna 1929. god. / Bugarski fašisti srušili su ovaj / spomenik 20. oktobra 1941. god. oštećeni / spomenik bez ruke i puške sa bajonetom / ponovo je obnovljen 1946. god. (The monument was erected on May 7th 1903 on the occasion of the twenty-fifth anniversary of the liberation of Vranje from the Turks. The work of sculptor Simeon Roksandić. Bulgarian occupiers destroyed it in 1916 and it was restored on June 28th 1929. Bulgarian fascists knocked down this monument on October 20th 1941. The damaged monument without one hand and the bayonet rifle was restored again in 1946.).

Two plates on the sides contain the list of names of soldiers who died for the liberation of Vranje. One plate starts with the names of second lieutenant Djordje Stojićević from Šabac and sergeant Mitar Petrović from Radinac, then four corporals are listed below them, 36 privates below, and 8 volunteers. Names of 71 volunteers are listed on the other plate.

The monument is dedicated to the actual soldiers who took part in the liberation of Vranje, which is indicated by the presence of their names. This monumental memorial, bearing the names of 121 fallen heroes, at the same time represents a place of glory and place of mourning, or a substitute for individual soldier graves, a cenotaph of sorts. Memorizing events and personalities in the form of a sculpture by inscribing names, in the words of D. J. Sherman, can “offer a catalogue of patriotic virtues and a permanent lesson for future generations” (GOEBEL 2004: 487). The list of names inscribed on the pedestal, as a form of commemoration of fallen soldiers, makes it possible to connect private feelings of sorrow for the deceased individuals and collective narratives about the war. In this way, the public space occupied by the monument becomes the central place of commemoration, and remembrance of the heroes becomes the responsibility of the community (SHERMAN 1998: 447–455). Nevertheless, due to the passage of time, fallen soldiers became anonymous, despite the names inscribed, and so the monument takes the shape of a universal memorial place and becomes an artificial construction of historical testimony (МИТЕРАУЕР 2003: 133).

The widely accepted form of inscription informs us about the event which is commemorated along with all the deserving persons. This kind of inscription contains expressions of gratitude and reflects glory, honor and victory which could be seen in the form of the statue as well.⁹

⁹ The patriotic values of the monument are indicated by this kind of inscription. See: PROST 1992: 42.

It is important to note that this monument was dedicated to all the soldiers who had fallen for the liberation of the city. This kind of practice became commonplace with the unprecedented human losses of World War I, but in the Serbian environment it had become a widespread practice after the Balkan Wars.

Another important element in the construction of the monument was its position in the layout of the city. The monument to the liberators of Vranje occupied the central city square near the town hall, in accordance with the public function of national visual culture. Knowing that public space was the mirror of collective identity, its marking with national symbols was highly prioritized.¹⁰ The position of the monument affects its visual perception and embodies the place that it occupies, so it has a mnemonic function in the correlation between people and land. In this case, the monument transformed the city center into a relocated place of memory (NORA 2000: 19; LAVIOLETTE 2003: 219–222; STEPHENS 2007: 249).

The monument was originally surrounded by a wooden fence, which was replaced by a new landscape chain fence with metal posts before World War II. Fencing off monuments was a common practice in the culture of monuments for practical and symbolic reasons. In this way the monument was physically separated, preventing any attempts to damage it. At the same time, the fence has a symbolic layer suggesting an untouchable and sublime aura (БОРОЗАН 2006: 237).

The erection of this monument was part of a widespread mechanism of the culture of memory and remembrance, and the collective attitude to past events (KULJIĆ 2006: 8–14). Memorials became places of collective memory and remembrance, and active components of establishing national identity.¹¹ This was in accordance with the theory that a nation is built on shared memories, in this case the memories of suffering, and on collective sacrifice (SMITH 1996: 382). There is the question whether all war memorials represent focal points of nationalism with the role of justifying the nation and purpose of war, or if they are forms chosen at community level in order to provide relatives of the fallen with a focus for their grieving process.¹² The monument to the liberators of Vranje, with its form, represents the local commemoration of an event of great national interest.¹³ It provokes remembering through mnemonic processes immanent to war memorials.



Fig. 4. Plate on the east side of the monument before 1974 (Institute for the Protection of Cultural Monuments of Serbia, Belgrade)

¹⁰ On the public function of national visual culture: МАКУЉЕВИЋ 2006: 255–318.

¹¹ The literature on collective memory is very extensive, ranging from Maurice Halbwachs to this day. Recommended works on the use of collective memory include: FUNKENSTEIN 1989: 5–26; GEDI, ELAM 1996: 30–50; CONFINO 1997: 1386–1403.

¹² See STEPHENS 2007: 257 on the theory developed by George Mosse.

¹³ On the phenomena of the local and national in visual culture: PROST 1992: 41–50.

* * *

The general public was sporadically informed on the campaign to raise the memorial in Vranje through newspaper articles. The news that the city would erect a monument to commemorate the liberation was published in *Bosanska vila*, a Sarajevo-based magazine. They reported about sculptor Simeon Roksandić's negotiations with Belgrade and that the monument would cost 20,000 dinars (АНОНИМ 1902: 433). The photographs of several Roksandić's works were published in the illustrated literary and art magazine *Nova iskra*. This was done primarily due to the sculptor's demands and wish for his designs to be presented to the public. The artist sent two photos of the monument in Vranje to the editor of *Nova iskra*, allowing him to choose one for publication (ТОШИЋ 1996: 166). The photos show a group of people around the monument. Roksandić explained that the snaps were taken on the day when the commission evaluated the monument, which resulted in the curious people gathering around it (ТОШИЋ 1996: 167).

It is not entirely clear when the unveiling ceremony took place. In a letter to Rista Odavić, the owner of *Nova iskra* magazine, Roksandić stated that the monument was covered and that "this month a most solemn unveiling would take place", but from the transcript of the letter we learn nothing about the specific month (ТОШИЋ 1996: 166). On the other hand, the inscription on the bronze plate states May 1903, while the *Trgovinski glasnik* reported that the ceremony was scheduled for September 1, 1903. A ceremony program was also published, announcing the decoration of the entire town with tricolor flags and foliage. According to this program, the ceremony was to start with a gun salute, followed by a liturgical service in the church and finally the unveiling of the monument to the fallen. After formal speeches, a wreath-laying ceremony and an army parade, festivities were to take place in front of the monument. In the evening, a party was planned at Hotel Vranje, and the turning on of celebratory lights (ОДБОР 1903: 3). The initiative for erecting a monument was the result of a need to formally mark the anniversary of the liberation of the city, and therefore the unveiling had to be solemn. The

solemn act of revealing the monument was a generally accepted norm in the process of producing heroes. It was also commonly related to jubilees or a special date in the year (ТИМОТИЈЕВИЋ 2002/2003: 239; МИТЕРАУЕР 2003: 125–143). The all-day accompanying spectacle gave the monument a rounded meaning. Through the agency of the public and laudatory patriotic speeches, the monument became an enduring symbol of collective memory and a marker of national identity (BOROZAN 2016: 158–159).

The artistic treatment of the Vranje monument, which followed the basic principles in the construction of heroes, has significantly influenced the culture of memory in the local community. The symbolic layers of meaning



Fig. 5. Plate on the west side of the monument before 1974 (Institute for the Protection of Cultural Monuments of Serbia, Belgrade)

in the monument are reflected even in the specific attitude towards it among the residents of Vranje. In their collective consciousness the monument is remembered under the name Uncle Mita. This nickname reflects an almost familial relationship with the monument and a romantic vision of the glorious past. The name Mita, as an authentic name associated with Vranje and south Serbia, gives a mythical dimension to the monument. Also, according to tradition, this nickname comes from a specific person, a soldier named Mita who served in Vranje. He wore a moustache and had an extraordinary physical resemblance to the symbolic sculpture (ДИМИТРИЈЕВИЋ 2005: 94).

In addition to its reception in the community, the attitude to the monument displayed by the occupiers in the world wars is also important for understanding the importance of the Vranje monument. During World War I, at the end of October 1915, Bulgarian soldiers knocked down the monument and took it outside the town. After the liberation from the Bulgarian occupation in 1918, there was an initiative to re-erect the same monument. The collection of voluntary contributions lasted a long time, so Simeon Roksandić made another bronze sculpture in 1928 (СИМИЋ-МИЛОВАНОВИЋ 1962–63: 475).¹⁴ The unveiling ceremony took place next year on the day of Vidovdan (St. Vitus' Day). The choice of Vidovdan, one of the most important jubilees in Serbian history, as the day of unveiling of the monument gave another symbolic meaning to this event.

Vidovdan was the most important religious feast and national holiday in Serbia. It is the memorial day of Holy Prince Lazar and the martyrs who gave their lives during the epic Battle of Kosovo against the invading Ottoman army in 1389. In 1889, it was declared a national holiday dedicated to all those who sacrificed their lives for the faith and the fatherland (ĆIROVIĆ 2013: 116). The unveiling of the Vranje monument on the day of Vidovdan made a symbolical connection between these historical events. In this way, the medieval Battle of Kosovo and the local celebration of the 19th-century liberation were linked to the liberation from the Bulgarian occupation in 1918. On the same day another monument designed by Simeon Roksandić was unveiled in Veliko Gradište, which was dedicated to the fighters who lost their lives “for liberation and unification” between 1912 and 1919 (Ђ. Н. 1929: 6).

In the new circumstances, the monument was erected with new inscriptions on its bronze plates. These inscriptions have not survived, but in the text about the unveiling ceremony, it was noted that the central panel had a record of the fighters who had gloriously died in the battles at Dva Brata and Vranje in 1878, under the supreme command of Prince Milan Obrenović IV, which could mean that their text was actually the same as the present one. On one of the side plates there was the inscription “to the fallen sons of the region of Vranje in the continuing wars for our liberation from the Turks, under the government of Petar I Karađorđević from 1912 to 1913.”, and on the other “Glory to the heroes fallen in the war for the unification of Serbs, Croats, and Slovenes, under the supreme command of Prince Regent Aleksandar Karađorđević, from 1914 to 1918”. The fourth plate read: “This monument, destroyed by the enemy in the World War of 1915, was rebuilt under King Aleksandar Karađorđević on Vidovdan 1929” (СТОЈКОВИЋ 1929: 1; АНОНИМ 1929: 8). The placement of these inscriptions led to the removal of the plates that bore the names of the fallen soldiers (СИМОНОВИЋ 2013: 575).

¹⁴ Simić-Miloyanović (1962–63: 475) states that it was in 1929, but Roksandić carved year on the back side of the cannon. Also, there is a report that war reparations were received for the destroyed monument (СИМОНОВИЋ 2013: 573).

The unveiling the monument in 1929 was part of a solemn ceremony organized to celebrate the fiftieth anniversary of the liberation from Ottoman rule, which began with a liturgy in the cathedral church, and continued with a long procession to the monument. Pupils were at the head of the procession, followed by the Sokol cavalry,¹⁵ a marching band with military music, war invalids and families of fallen warriors, athletes, choral societies, government officials, officer corps, litany, clergy, and the general public (СТОЈКОВИЋ 1929: 1; АНОНИМ 1929: 8). The highest representatives of the authorities did not attend this ceremony, but sent their officials, and King Aleksandar, for example, spent the day of Vidovdan at his summer residence in Topola, while the main ceremony of the Vidovdan celebration was held in Belgrade (АНОНИМ 1929a: 5). Some of the participants in the liberation battles attended this ceremony, such as the retired minister Milan Denić, the Russian general Parkomenko, and archimandrite Metodije. The King's emissary General Vojislav Nikoljević addressed the assembled people and unveiled the monument by pulling down the cloth, with a gun salute that included three simultaneous shots. The President of the Municipality of Vranje Dimitrije Stojković also gave speech, pointing out that the monument was re-built to testify forever how expensive freedom was (СТОЈКОВИЋ 1929: 1). After the laying of the wreaths, there was a banquet organized for selected officials at the Hotel "Vranje", after which a Sokol academy was held in the courtyard of the Gymnasium, followed by a friendly football match between the Belgrade club *Železnik* and local *Hajduk*. Finally, in the evening the popular Sokol torch was organized, after which the national anthem was intoned in front of the sculpture, while the evening was finished with a Sokol party (СТОЈКОВИЋ 1929: 1).

This ceremony, along with the changes of the inscriptions, shows how the value of the public monument was defined by its political potential and how it gained a new political affirmation (БОРОЗАН 2016: 158). Even more importantly, this was not the last time this happened.

Vranje was occupied by the Bulgarian army in World War II. Once again, one of the symbols of the current circumstances was the demolition of the monument, which took place on 20 October 1941. The monument was knocked down by being pulled by chains attached to a tank. The residents of Vranje came by night, took the sculpture and hid it behind the Pasha konak. They kept the sculpture hidden under a pile of wood for three years, until the new liberation in 1944 (ПЕШИЋ 1993: 26). During the demolition of the sculpture, the figure of the soldier lost its left arm holding the rifle. The new plates with inscriptions on the pedestal were also destroyed (СИМОНОВИЋ 2013: 579).

The destruction of the monument was caused by political and ideological interpretations of its meaning. The act of demolition was the culmination of denationalization, ideological struggle and erasing of memory (БОРОЗАН 2006: 400–401). Monuments were also destroyed in other parts of Serbia that fell to the Bulgarian occupation. The occupiers destroyed the monument of Prince Miloš in Negotin and the monument to the soldiers killed in the war of 1876–1877 in Knjaževac (РАЈЧЕВИЋ 2001: 31–36; БОРОЗАН 2006: 400). The monuments in Negotin, Knjaževac and Vranje were among the first to be destroyed for ideological reasons and by foreign troops in 20th-century Serbia.

¹⁵ The Sokol movement was founded in Prague in 1862, as a form of awakening of Czech national consciousness through sports. The first Sokol society in the Kingdom of Serbia was founded in 1891. They fell into oblivion in socialist Yugoslavia as they were considered sympathizers of monarchy. See: ПУТНИК ПРИЦА 2015: 19–39.

* MONUMENT TO THE LIBERATORS OF VRANJE AND ITS MANY LIVES



Fig. 6. Monument to the liberators of Vranje, 1979
(Institute for the Protection of Cultural Monuments of Serbia, Belgrade)



Fig. 7. Monument to the liberators of Vranje, 2018.

Nevertheless, in this damaged state the monument was returned to the pedestal in 1946. Thus a monument dedicated to the liberation of Vranje in 1878 became a symbol of the later liberations in the two world wars. This level of symbolism was understood literally, and so the memorial plates were replaced with new ones once again. Judging by the old photographs of the Republic Institute for the Protection of Cultural Monuments of Serbia, in the new dedication the monument was primarily devoted to the fallen soldiers of the People's Liberation Wars. Namely, the main plate now read: Slava palim / borcima – partizanima / u Narodnooslobodilačkom / ratu 1941–1945 g. / Smrt fašizmu – sloboda narodu / juna 1946. god / Građani Vranja (Glory to the fallen fighters – Partisans in the People's Liberation War 1941–1945. Death to fascism – freedom to the people. June 1946, citizens of Vranje). The plates on the sides of the pedestal had the following inscriptions: Slava palim borcima / za oslobođenje / Vranja od Turaka / 1878 (Glory to the fighters who fell for the liberation of Vranje from the Turks 1878) and Slava palim borcima / u ratu 1912–1918. g. (Glory to the fallen soldiers in the war of 1912–1918). In this way, the original purpose and dedication of the monument were changed, in accordance with the general tendencies of memorial art to celebrate new victims after World War II, although the form of this monument did not correspond to contemporary trends in socialist Yugoslavia. In 1972 the Municipality of Vranje set up a special commission to reconstruct the original text on the pedestal of the monument and in 1974 new plates were installed, which have remained in place to this day (СИМОНОВИЋ 2013: 579–580).

* * *

Creating the monument to the liberators of Vranje, the sculptor used visual elements such as the figure of a soldier, his clothing and armor, and inscriptions to express the moral and didactic function of art. The construction of a national monument dedicated to the memorization of an important historical event was in the service of the national idea in public space, and all other national ideas from its first destruction till today. As a memorial to the glory and bravery of all those who fought for liberation, the monument acquired its engaged function and current political significance in different political circumstances. The monument's location and official anniversaries allow us to retrace the links between national identity, public and official memory.

BIBLIOGRAPHY

- ALINGS, Reinhard. *Monument und Nation. Das Bild vom Nationalstaat im Medium Denkmal – zum Verhältnis von Nation und Staat im deutschen Kaiserreich 1871–1918*. Berlin: Walter de Gruyter, 1996.
- АНОНИМ. „Књижевне и културне билешке.” *Босанска вила* (ANONIM. „Književne i kulturne bilješke.” *Bosanska vila*) 23 (15. 12. 1902): 433.
- АНОНИМ. „Врањски споменик.” *Бранково коло* (ANONIM. „Vranjski spomenik.” *Brankovo kolo*) 8 (20. 3. 1903): 256.
- АНОНИМ. „Свечано откривање споменика палим борцима у Врању.” *Политика* (ANONIM. „Svečano otkrivanje spomenika palim ratnicima u Vranju.” *Politika*) (29. 6. 1929): 8.
- АНОНИМ. „Прослава Видовдана.” *Време* (ANONIM. „Proslava Vidovdana.” *Vreme*) (29. 6. 1929): 5.
- BEN-AMOS, Avner. “Monuments and Memory in French Nationalism.” *History and Memory* Vol. 5, No. 2 (1993): 50–81. <<https://www.jstor.org/stable/25618652?origin=JSTOR-pdf&seq=1>> 23. 4. 2014.
- BERGGREN, LARS. “The ‘Monumentomania’ of the Nineteenth century. Causes, Effects and Problem of Study.” In: REININK, W., J. Stumpel (eds.). *Memory and Oblivion*. International Congress of the History of Art, Amsterdam 1–7 September 1996. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1999, 561–566.

- БОРОЗАН, Игор. *Репрезентативна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Неђојину*. Београд: Филозофски факултет, Катедра за историју уметности новог века (BOROZAN, Igor. *Reprezentativna kultura i politička propaganda. Spomenik knezu Milošu u Negotinu*. Beograd: Filozofski fakultet, Katedra za istoriju umetnosti novog veka), 2006.
- BOROZAN, Igor. "The National-Dynastic Monument in the Kingdom of Serbia The Monument to Prince Miloš Obrenović in Požarevac as a Case Study." *Balkanica* XLVII (2016): 157–175.
<http://www.balkanica.rs/balkanica/uploaded/balkanica/balkanica_47/09%20Igor%20Borozan.pdf> 13. 2. 2019.
- CALDER, Angus. *Disasters and Heroes. On War, Memory and Representation*. Cardiff: University of Wales Press, 2004.
- CONFINO, Alon. "Collective Memory and Cultural History: Problems of Method." *The American Historical Review* Vol. 102, No. 5 (Dec., 1997): 1386–1403.
<<https://www.jstor.org/stable/2171069?origin=JSTOR-pdf&seq=1>> 14. 1. 2015.
- ĆIROVIĆ, Irena. "Memory, Nation and Heroine of the Modern Age. The Monument to Milica Stojadinović Srpkinja." *Acta Historiae Artis Slovenica. Establishing National Identity in Public Space. Public Monuments in Slovenia and Serbia in the Nineteenth Century* 18/1 (2013): 107–124.
- ДИМИТРИЈЕВИЋ, Нела. *Трагови историје*. Врање: Народни универзитет (DIMITRIJEVIĆ, Nela. *Tragovi istorije*. Vranje: Narodni univerzitet), 2005.
- Ђ. Н. „Откривање споменика палим ратницима у Великом Градишту." *Политика* (Ђ. Н. „Otkrivanje spomenika palim ratnicima u Velikom Gradištu." *Politika*) (29. 6. 1929): 6.
- ELLIOTT, Cecil D. "Monuments and Monumentality." *Journal of Architectural Education (1947–1974)* Vol. 18, No. 4 (Mar., 1964): 51–53.
<<https://www.jstor.org/stable/1424164?origin=JSTOR-pdf&seq=1>> 14. 1. 2015.
- FUNKENSTEIN, Amos. "Collective Memory and Historical Consciousness." *History and Memory* Vol. 1, No. 1 (Spring – Summer, 1989): 5–26.
<<https://www.jstor.org/stable/25618571?origin=JSTOR-pdf&seq=1>> 14. 1. 2015.
- GEDJ, Noa, Yigal Elam. "Collective Memory – What Is It?" *History and Memory* Vol. 8, No. 1 (Spring – Summer, 1996): 30–50.
<<https://www.jstor.org/stable/25618696?origin=JSTOR-pdf&seq=1>> 14. 1. 2015.
- GOEBEL, Stefan. "Re-membered and Re-mobilized: The 'Sleeping Dead' in Interwar Germany and Britain." *Journal of Contemporary History* Vol. 39, No. 4 (oct. 2004): 487–501.
<<http://www.jstor.org/stable/4141407>> 2. 4. 2014.
- KULJIĆ, Todor. *Kultura sećanja, teorijska objašnjenja upotrebe prošlosti*. Beograd: Čigoja štampa, 2006.
- LAVIOLETTE, Patrick. "Landscaping Death. Resting Places for Cornish Identity." *Journal of Material Culture* Vol. 8 (2) (2003): 215–240.
- ЛИЛИЋ, Борислава. „Други српско-турски рат 1877/78. године и ослобођење Врања и околине у списима савременика." *Лесковачки зборник* (LILIĆ, Borislava. „Drugi srpsko-turski rat 1877/78. godine i oslobođenje Vranja i okoline u spisima savremenika." *Leskovački zbornik*) 49 (2009): 45–72.
- MAAS, Annette. "Der Kult der toten Krieger, Frankreich und Deutschland 1870–71." In: FRANÇOIS, E., H. Siegrist, J. Vogel (eds.). *Nation und Emotion, Deutschland und Frankreich im Vergleich 19. und 20. Jahrhundert*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1995, 215–231.
- МАКУЉЕВИЋ, Ненад. *Уметност и национална идеја у XIX веку. Систем европске и српске визуелне културе у служби нације*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства (MAKULJEVIĆ, Nenad. *Umetnost i nacionalna ideja u XIX veku. Sistem evropske i srpske vizuelne kulture u službi nacije*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva), 2006.
- МАКУЉЕВИЋ, Nenad. "Public Monuments, Memorial Churches and the Creation of the Serbian National Identity in the 19th century." In: ZIMMERMAN, T. (ed.). *Balkan Memories. Media Constructions of National and Transnational History*. Bielefeld: transcript Verlag 2012, 33–40.
- МИТЕРАУЕР, Михаел. *Миленијуми и друге јубиларне године: Зашто прослављамо историју?*. Београд: Удружење за друштвену историју (MITERAUER, Mihael. *Milenijumi i druge jubilarne godine: Zašto proslavljamo istoriju?*. Beograd: Udruženje za društvenu istoriju), 2003.
- MOSSÉ, George L. *Fallen Soldiers: Reshaping the Memory of the World Wars*. New York: Oxford University Press: 1990.

- НЕДЕЉКОВИЋ, Вук. „Споменик српским ратницима 1912–1918 у Полумиру.” *Наша прошлост* (,Spomenik srpskim ratnicima 1912–1918 u Polumiru.” *Naša prošlost*) 12 (2012): 123–129.
- НЕДЕЉКОВИЋ, Вук. „Споменик српским ратницима 1912–1918 у Краљеву.” У: КАДИЈЕВИЋ, А., М. ПОПАДИЋ. *Простори памћења I, Архитектура*. Београд: Филозофски факултет (NEDEJKOVIĆ, Vuk. „Spomenik srpskim ratnicima 1912–1918 u Kraljevu.” U: KADIJEVIĆ, A., M. POPADIĆ. *Prostori pamćenja I, Arhitektura*. Beograd: Filozofski fakultet), 2013, 187–199.
- NIPPERDEY, Thomas. “Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert.” In: NIPPERDEY, Thomas. *Gesellschaft, Kultur, Theorie: Gesammelte Aufsätze zur neueren Geschichte*. Göttingen: Vandenhoeck and Ruprecht, 1976, 133–173.
<<http://marcuse.faculty.history.ucsb.edu/classes/201/articles/Nipperdey1968HZNationalideeNationaldenkmal1976.pdf>>
- NORA, Pierre. “Between Memory and History: Les Lieux de Memoire.” *Representations* No. 26, Special Issue: Memory and Counter-Memory (Spring 1989): 7–24.
<<https://www.jstor.org/stable/2928520?origin=JSTOR-pdf&seq=1>> 10. 7. 2014.
- ОДБОР. „Врањски споменик.” *Трговински гласник* (ОДБОР. „Vranjski spomenik.” *Trgovinski glasnik*) (29. 8. 1903): 3.
- ПЕШИЋ, М. „Чика Мита на стражи.” *Политика* (PEŠIĆ, M. „Čika Mita na straži.” *Politika*) (4. 12. 1993): 26.
- PROST, Antoine. “Mémoires locales et memoires nationales: les monuments de 1914–1918 en France.” *Guerres mondiales et conflits contemporains* No. 167, Les monuments aux morts de la Première guerre mondiale (Juillet 1992): 41–50.
<<https://www.jstor.org/stable/25730855?origin=JSTOR-pdf&seq=1>> 23. 4. 2014.
- ПУТНИК ПРИЦА, Владана. *Архитектура соколских домова у Краљевини Срба, Хрватша и Словенаца и Краљевини Југославији*. Београд: Филозофски факултет, Универзитет у Београду (PUTNIK PRICA, Vladana. *Arhitektura sokolskih domova u Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca i Kraljevini Jugoslaviji*. Beograd: Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu), 2015.
- РАЈЧЕВИЋ, Угљеша. *Запирано и затрто, о унишћеним српским споменицима*. Нови Сад: Прометеј (RAJČEVIĆ, Uglješa. *Zatirano i zatrto, o uništenim srpskim spomenicima*. Novi Sad: Prometej), 2001.
- SHERMAN, Daniel J. “Bodies and Names: The Emergence of Commemoration in Interwar France.” *The American Historical Review* Vol. 103, No. 2, (Apr., 1998): 443–466.
<<https://www.jstor.org/stable/2649775?origin=JSTOR-pdf&seq=1>> 26. 4. 2014.
- СИМИЋ-МИЛОВАНОВИЋ, Зора. „Симеон Роксандић 1874–1943.” *Годишњак града Београда* (SIMIĆ-MILOVANOVIĆ, Zora. „Simeon Roksandić 1874–1943.” *Godišnjak grada Beograda*) IX–X (1962–63): 445–478.
- СИМОНОВИЋ, Риста. *Друштвена историја Врања: од краја 19. до краја 20. века*. Врање: Историјски архив „31. јануар” (SIMONOVIĆ, Rista. *Društvena istorija Vranja: od kraja 19. do kraja 20. veka*. Vranje: Istorijски arhiv „31. Januar”), 2013.
- SMITH, Anthony D. “Memory and modernity: reflections on Ernest Gellner’s theory of nationalism.” *Nations and Nationalism* 2 (3) (1996): 371–388.
- SMITH, Anthony D. *Myths and Memories of the Nation*. New York: Oxford University Press, 2000.
<<https://pdfs.semanticscholar.org/8e6b/d14b752162029567e25689f736668c5b1c13.pdf>>
- STEPHENS, John. “Memory, Commemoration and the Meaning of a Suburban War Memorial.” *Journal of Material Culture* Vol. 12 (3) (2007): 241–261.
- STERN, Paul C. “Why Do People Sacrifice for Their Nations?” *Political Psychology* Vol. 16, No. 2 (jun., 1995): 215–235.
<<https://www.jstor.org/stable/3791830?origin=JSTOR-pdf&seq=1>> 26. 4. 2014.
- СТОЈАНЧЕВИЋ, Владимир. „Други српско-турски рат за ослобођење српског народа у Турској 1877/1878.” У: Стојанчевић, В. *Друш српско-турски рат 1877–1878. и ослобођење југоисточне Србије*. Београд: Српска академија наука и уметности (STOJANČEVIĆ, Vladimir. „Drugi srpsko-turski rat za oslobođenje srpskog naroda u Turskoj 1877/1878.” U: STOJANČEVIĆ, V. *Drugi srpsko-turski rat 1877–1878. i oslobođenje jugoistočne Srbije*. Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti), 2001, 1–8.
- СТОЈКОВИЋ, Љубисав. „Педесетогодишњица ослобођења од Турака и откривање споменика палим херојима.” *Време* (STOKOVIĆ, Ljubisav. „Pedesetogodišnjica oslobođenja od Turaka i otkrivanje spomenika palim herojima.” *Vreme*) (29. 6. 1929): 1.
- ТИМОТИЈЕВИЋ, Мирослав. „Хероизација песника Војислава Ј. Илића и подизање споменика на Калемегдану.” *Годишњак града Београда* (TIMOTIJEVIĆ, Miroslav. „Heroizacija pesnika Vojislava J. Ilića i podizanje spomenika na Kalemegdanu.” *Godišnjak grada Beograda*) XLVII–XLVIII (2000/2001): 187–211.

- Тимотијевић, Мирослав. „Херој пера као путник. Типолошка генеза јавних националних споменика и Валдецова скулптура Доситеја Обрадовића.” *Наслеђе* (Тимотијевић, Miroslav. „Heroj pera kao putnik. Tipološka geneza javnih nacionalnih spomenika i Valdecova skulptura Dositeja Obradovića.” *Nasleđe*) 3 (2001): 39–56.
- Тимотијевић, Мирослав. „Научник као национални херој и подизање споменика Јосифу Панчићу.” *Годишњак града Београда* (Тимотијевић, Miroslav. „Naučnik kao nacionalni heroj i podizanje spomenika Josifu Pančiću.” *Godišnjak grada Beograda*) XLIX–L (2002/2003): 211–244.
- Тимотијевић, Мирослав. *Таковски устанак – српске Цвети. О јавном заједничком сећању и заборављању у симболичкој политици званичне репрезентативне културе*. Београд: Историјски музеј Србије – Филозофски факултет (Тимотијевић, Miroslav. *Takovski ustanak – srpske Cveti. O javnom zajedničkom sećanju i zaboravljanju u simboličnoj politici zvanične reprezentativne kulture*. Beograd: Istorijski muzej Srbije – Filozofski fakultet), 2012.
- Топаловић, Огњан. *Генерал Белимарковић*. Врњачка бања: Народна библиотека „Др Душан Радић” (Топаловић, Ognjan. *General Belimarković*. Vrnjačka banja: Narodna biblioteka „Dr Dušan Radić”), 1998.
- Тошић, Драгутин. „Десет писама Симеона Роксандића.” *Годишњак града Београда* (Тошић, Dragutin. „Deset pisama Simeona Roksandića.” *Godišnjak grada Beograda*) XLIII (1996): 163–176.

Ивана С. Женарју Рајовић

СПОМЕНИК ОСЛОБОДИОЦИМА ВРАЊА И ЊЕГОВИ ЖИВОТИ

Резиме

Споменик ослободиоцима Врања израдио је Симеон Роксандић 1903. године, према нацрту који је победио на конкурс који је расписала Врањска општина како би обележила сећање на ослобођење града 1878. године. Роксандић је креирао универзалну фигуру војника као симбол сваког од 122 учесника у биткама код Два Брата и Врања, које је предводио генерал Белимарковић. Споменик у виду војника са пушком и заставом, који стоји на сломљеном копљу турске заставе и поред сломљеног турског топа, постављен је на масивни постамент на којем се налазе табле са натписима које бележе имена учесника у ослобођењу. Бугарска војска је у Првом светском рату овај споменик срушила и однела, те је 1929. постављен нови споменик, који је такође израдио Симеон Роксандић. У Другом светском рату и овај споменик је срушен, али су га мештани сачували и вратили на постамент 1946, премда оштећеног. Оба пута након враћања споменика мењана је посвета, те се могло прочитати и да је, осим ослободиоцима Врања, посвећен и успомени на хероје пале у рату за уједињење Срба, Хрвата и Словенаца, а други пут успомени на партизане пале у Народноослободилачком рату. Данас споменик ослободиоцима Врања стоји са својом првобитном посветом враћеном 1974. године.

Кључне речи: споменик, Врање, пали борци, натписи, политика.

* Уредништво је примило рад 15. XII 2019. и одобрило га за штампу 3. IV 2020.

MILICA B. MAĐANOVIĆ

School of Architecture and Planning, CAI, University of Auckland, New Zealand*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

The Quality of Fitness in the Architecture of the 20th Century: An Oversighted Design Principle from the Beaux-Arts Tradition

ABSTRACT: Architectural design method from the tradition of the École Nationale Supérieure des Beaux-arts de Paris, considered one of the most prestigious educational institutions since its establishment in the 17 century, flourished until the Second World War across the countries aligned with the culture of the West. Though it marked the majority of buildings designed and constructed during the first four decades of the 20th century, pre-Second World War Beaux-Arts architecture remains under-researched within the international historiography. Exploring a lesser known design principle from the Beaux-Arts tradition – the quality of fitness in architecture – this paper aims to contribute to a better understanding of the topic. By the 20th century, Beaux-Arts architects – though, indeed, ever aware of the aesthetic potentials of architecture – approached design pragmatically. Beaux-Arts tradition insisted on functional designs, sensitive towards the local context and the use of the cutting-edge building technologies. Exploring an example from New Zealand architectural history, this paper will show that Beaux-Arts methodology was more practical than what has been generally proposed by the historians of architecture.

KEYWORDS: 20th-century architecture, Beaux-Arts design method, architectural functionality, form follows function, the quality of fitness in architecture, New Zealand architecture.

INTRODUCTION

For millennia, architecture of the Western Civilisation mostly relied on lessons from the past. Learning from the achievements of their predecessors, architects developed their craft and expressed themselves – as well as the patrons, society, and the epoch – through architectural forms rooted in history. A considerable section of architecture created during the first four decades of the 20th century was not an exception. In his exemplar study of the architecture of the 19th and 20th centuries, Henry-Russell Hitchcock, distinguished American architectural

* mmad732@aucklanduni.ac.nz

historian, noted that ‘traditional architecture includes the majority of buildings designed before 1930 in most countries of the Western World and a considerable, if rapidly decreasing, proportion of those erected in succeeding decades (HITCHCOCK 1968: 392).’ For Hitchcock, the phrase ‘traditional architecture’ marked a specific type of the 20th-century buildings designed before the Second World War with the employment of historic principles, forms and elements. Academia – tertiary education institutions, various schools and faculties of architecture spread across the world – acted as the main disseminator of the traditionalist principles throughout the Western countries. Among them, École Nationale Supérieure des Beaux-arts de Paris stands out as one of the most prestigious, extending its influence to the most distant corners of the Western World. Developed since the 17th century, design and teaching methodology of French École was the core of the early 20th-century architectural curricula from the United States of America to New Zealand.

And yet, supported by the official institutions, respected architects, patrons and the wider public of the period, this majority – which can easily be described as the period’s mainstream – remains a widely under-researched topic in the histories of the 20th century architecture written in the countries of the West.¹ Easily understood and engaging, traditionalist manner of architectural expression was abundant in communicative potentials.² Hence, as a rule, it was chosen for important public structures and ambitious private projects. This paper aims to contribute to a better understanding of the complexity of design methodology behind the architecture created by the architects trained the Beaux-Arts tradition during the first four decades of the 20th century. The paper does not intend to challenge the general historiographic assertion that Beaux-Arts architects valued the artistic potentials of complex, symmetrical compositions. However, it will argue that Beaux-Arts training prepared its students to consider various aspects of design equally.

The paper is a fraction of a PhD thesis focused on the 20th-century traditionalist architecture (MAĐANOVIĆ 2020). Maintaining that it constitutes a significant proportion of the pre-Second World War architecture of the Western World, the research was carried out in New Zealand. In this regard, a remote Pacific island of strong connections with the United Kingdom, open to wider European, American and Australian cultural influx, New Zealand was identified as a suitable milieu for the study of the subject in manner.

Analysing an awarded essay published in a leading New Zealand architectural journal of the period, this paper will explore architectural fitness – a specific ‘quality’ of architecture instilled in the Beaux-Art tradition and deemed essential for the overall design quality. Outlining the scope of the problem, the paper opens with a concise consideration of the widely established interpretations of Beaux-Arts architecture, put forth by the historians of the 20th century architecture, who asserted that it was primarily concerned with artistic and compositional issues. Though increasingly questioned since the 1960s, this line of argument was consolidated by the generations of scholars echoing the criticism formulated by the early proponents of Modernism.

¹ In fact, scholarly references on the topic are so scarce that only one monograph dedicated specifically to the traditionalist architecture of the 20th century has been written to date: PIGAFETTA, ABBONDANDOLO, TRISCIUOGGIO 2002.

² Anthony Alofsin remarked that the analogy of architecture as language is one of the oldest tropes in the traditions of western European architecture: ALOFSIN 2006. The problem continues to attract scholarly attention. For example: GUILLERME 1977: 21–26; ACHLEITNER 1999: 94–106.

Offering context information, the second part concisely introduces the Beaux-Arts tradition in the history of New Zealand architecture in the 20th century. Finally, the third section explores the ‘quality of fitness’ in architecture. The paper will show that the architects trained in the tradition of the French École des Beaux-Arts carefully considered functional planning, recognized the importance of the physical and socio-cultural context, and contemplated the implications of the new building technologies for the development of a modern architecture.

A FORGOTTEN MAJORITY: TRADITIONALIST ARCHITECTURE AND THE ÉCOLE DES BEAUX-ARTS IN THE 20TH CENTURY

Despite the more recent interests and a few isolated earlier efforts, pre-Second World War architecture in the Beaux-Arts tradition has mostly acquired a negative image in the histories about the 20th century architecture. Moreover, extent in the context of architectural historiography, the topic remains unexplored to such an extent that an international consensus about the appropriate term has not yet been reached. Impeding development of a single, understandable and recognisable definition of the subject matter, terms such as historicism, eclecticism, academism – to list a few – are amongst the most popular of choices. Discussing this type of architecture, Hitchcock employed the term historicism, which he described as a “clumsy”, yet relatively accurate term matched by no other viable adjective (HITCHCOCK 1968: 392–410). According to Hitchcock, historicism, ‘quite simply... means the re-use of forms borrowed from the architectural styles of the past, usually in more or less new combinations (HITCHCOCK 1968: 474).’ Nikolaus Pevsner also used the term historicism – pejoratively – in the penultimate chapter of *An Outline of European Architecture* titled ‘The Romantic Movement, Historicism, and the Beginning of the Modern Movement, 1760–1914’ (PEVSNER 2009: 188–217). In his extensive monograph on European architecture of the 20th century, Arnold Whittick intermittently employs the terms ‘eclecticism’ or ‘tradition’ (WHITTICK 1974). Accepting Hitchcock’s term ‘New Tradition’, Kenneth Frampton discussed ‘a consciously “modernised” historicist style’ in the context of ideology and its utilisation by the establishment (FRAMPTON 2007: 210). In his *Modern Architecture*, Alan Colquhoun uses the term ‘eclecticism’ occasionally, and in a negative context – for instance, when referring to ‘an academic tradition that had degenerated into eclecticism, imprisoned in a history that had come to an end and whose forms could only be endlessly recycled (COLQUHOUN 2002: 10).’

However, architectural historiography saw a few valuable efforts to redeem the Beaux-Arts tradition and explore its contributions to the development of the 20th century architecture. Writing in 1960s, Reyner Banham offered a new reading of the 20th-century Beaux-Art legacy – introducing a then revolutionary reading of the Modern Movement (BANHAM 1960). Banham maintained that specific predisposing causes which had originated from the opposing, academic tradition, helped the development of Modern architecture. Accentuating the importance of three loosely grouped sets of ideas – all of them formulated during the 19th century – Banham particularly discussed the influence of two Beaux-Arts titles – Julien Gaudet’s *Éléments* and Choisy’s rationalist *Histoire* (CHOISY 1899; GAUDET 1910). Resulting from the exhibition “The architecture of the École des Beaux-Arts”, held in New York’s MOMA from October through January 1976, monograph of the same title was the first major attempt to rehabilitate the legacy

of Beaux-Arts in an English speaking environment (DREXLER 1977). Published a few years later an important study by Donald Egbert and David Van Zanten, *The Beaux-Arts Tradition in French Architecture*, develops the exploration of the topic further (Egbert and Vananten c. 1980). In his seminal *Aesthetics of Architectural Academism*, Aleksandar Kadijević explained the multifaceted contributions academic institutions made to the development of Western architecture in the 19th and 20th centuries (KADIJEVIĆ 2005). In his monograph, Kadijević dedicated due attention to the tradition of the Beaux-Arts. As mentioned earlier in the text, only one monograph dedicated specifically to the traditionalist architecture developed on the Beaux-Arts principles during the first four decades of the 20th century has been published to date – *Architettura tradizionalista: architetti, opere, teorie* by Giorgio Pigafetta, Ilaria Abbondandolo, and Marco Trisciuglio (PIGAFETTA, ABBONDANDOLO, TRISCIUGLIO 2002).

In contrast to the general neglect by historians of architecture, offering a centralised, well-established and systematic education from the middle of the seventeenth century, by the first decades of the 20th century Paris based École des Beaux-Arts became one of the world's most famous schools of architecture. Beaux-Arts design methodology was taught at the universities across the globe (CROUCH 2002; KADIJEVIĆ 2005: 26, 40, 119–123, 133–137, 144, 209, 222–223, 358, 363–364, 422; BASSETT 2011: 20; CODY, STEINHARDT, ATKIS 2011; MAĐANOVIĆ 2018b: 9–25; OCKMAN c. 2012). What made the Beaux-Arts method such a fitting model for the development of tertiary level architectural curricula elsewhere? Discussing Beaux-Art influences on the architectural profession in the United States, Joan Draper and Joan Ockman reached insightful conclusions, and ones that can be applied to various environments (DRAPER 1977: 209–238; OCKMAN c. 2012). The standardisation of education following the Beaux-Arts model offered solutions to two major problems. First, the establishment of systematic rules helped overcome the rampant pluralism of nineteenth-century architectural styles. The French school developed a precisely defined, universal, formula of historical architectural styles and a rational method for applying. This contributed to the emergence of a specific, standardised approach to architectural design, easily transposable in different environments and adjustable to a wide variety of requirements – from simple housing solutions to complex programmes for public structures. Furthermore, as Ockman explains, the Beaux-Arts system helped the development of specific professional attributes which helped with differentiating the architects from the other professionals of the construction industry (OCKMAN c. 2012). Officially supported by the governing bodies and publicly recognized, institutionalised education and the resulting design methodology developed in the tradition of the French Beaux-Arts, therefore, played an important role in the history of the 20th-century architecture.

DESIGNING AND TEACHING ‘UPON SOME RECOGNISED SYSTEM’: BEAUX-ARTS TRADITION IN NEW ZEALAND ARCHITECTURE OF THE 20TH CENTURY

Michael Findlay notes that the Beaux-Arts classicism served as the basis for many of New Zealand's key buildings and public spaces until the Second World War (FINDLAY 2011: 27). Focused on the development of functional planning solutions, actively responding to the urban environment, and clothed in the historical forms deeply rooted in the tradition of Western Civilisation, the Beaux-Arts design methodology was an ideal design system for New Zealand

during the first four decades of the century. The decades preceding the Second World War marked a golden period in New Zealand history. Business confidence and internal investment bloomed as the country entered an era of prosperity in the mid-1890s (BROOKING 2000: 230–254). The country's economy was growing; the socio-cultural matrix was transforming as the old towns were developing into cities and the population shifted from an immigrant-based to a native born one; and the transition of New Zealand from a colony to a dominion in 1907 influenced the political climate and growing self-confidence (KING 2003).

Under the circumstances, construction industry thrived. The bustling community was primarily interested in efficient, functional solutions, expressive of the modern society, and built to last. To respond to said requirements in terms of structure and planning, the architects employed cutting edge technologies of the period, contemplated modern needs and the changing way of life (MAĐANOVIĆ 2018a: 326–337). When designing architecture expressive of the dominant socio-cultural values and suitable for the generations to come, they reached into the formal repertoire of historic architecture of the West. Beaux-Arts design formula suited their needs perfectly – as Mark Crinson notes, discussing architectural and urban interventions in London during the first decades of the 20th century, Beaux Arts planning ‘married’ classical form with ‘modern construction and the best of modern conveniences (CRINSON c. 2003: 9).’

Donald Basset notes that a first step towards a systematic introduction of Beaux-Arts method in New Zealand was the establishment of students’ associations in the country’s main centres (BASSETT 2011: 20). Wellington got its first Architectural Students Club as early as 1910, and Auckland followed, with the founding of Architectural Students’ Association in June 1914. By November of the same year the Auckland Association developed a type of atelier system, with famous New Zealand architects as changing patrons (BASSETT 2011: 20). Determined to raise the profession to a higher level, architects campaigned for the establishment of an official architectural school in New Zealand. In Christchurch, a three-year Diploma Course in Architecture was offered by Canterbury College from 1914, run in conjunction with the Schools of Art and Engineering. However, aspiring towards greater recognition, the profession was not fully satisfied. Active debating, the relentless efforts of the New Zealand Institute of Architects and individual practitioners continued, ultimately bearing fruit. The first New Zealand School of Architecture was officially established at Auckland University College in 1917 (GATLEY, TREEP 2017). The Auckland School of Architecture appointed its first Chair and Dean in 1925, Professor Cyril Knight, educated in the Beaux-Arts tradition at the University of Liverpool. Building on the Beaux-Arts teaching methodology and design principles, Knight introduced the first fulltime five-year Bachelor of Architecture in 1926, producing graduates from 1931 (TREEP 2017: 14–39).

Prior to the establishment of local schools of architecture, publications, education abroad, overseas experiences, and migration marked the four main sources of Beaux-Arts influences and the general British appreciation of the classical ideal in architecture in New Zealand. New Zealand architects who were educated abroad most often studied in the United Kingdom or the United States of America, where they had the opportunity to develop their skills under the heavy influence of the Beaux-Arts design methodology (MCEWAN 1999: 1–16; 2018: 25–36). Writing in 1915, Eric Gooder, a student of architecture from New Zealand, stressed the importance of studying abroad, because, at the time, in none of the major domestic cities was ‘there anything

approaching the various institutions in Europe and America where architecture is taught upon some recognised system (GOODER 1915: 271).’ Lacking systematised architectural education, the United States and the United Kingdom adopted and adapted the Beaux-Arts model for the development of their tertiary level instruction during the course of the nineteenth century (NOFFSINGER 1955; DRAPER 1977; CROUCH 2002; OCKMAN c. 2012).

In addition to the education and overseas experiences, Beaux-Arts influences reached New Zealand through print media. In the case of New Zealand, texts about architecture played an even more significant role, as the physical remoteness of the country impeded frequent travels. New Zealand architects were most often operating under the influence of the Anglicised version of Beaux-Arts texts, typified by a number of titles described by Colin Rowe as ‘an American and British attempt to provide an English equivalent to the Beaux-Arts theorist Julien Gaudet’s *Elements* (ROWE 1994: 72).’ By the mid-1920s these texts became established architectural treatises, quoted and read as texts in schools of architecture throughout the world, including New Zealand (MAĐANOVIĆ 2018b: 9–25). First published in 1907, *Essentials of Architecture* by John Belcher was amongst the most influential of said handbooks (BELCHER 1907) (Fig. 1). A student of the École, Belcher was a well-established English architect, and the president of the Royal Institute of British Architects.

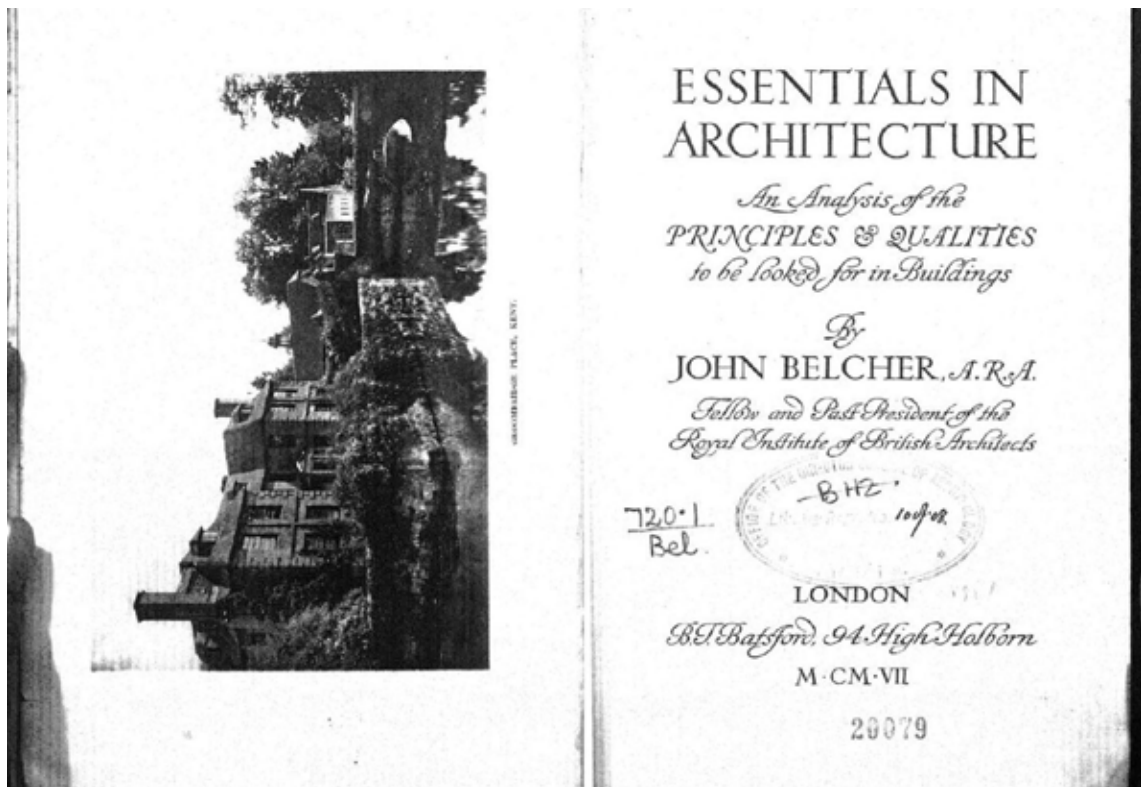


Fig. 1. Cover Page of the *Essentials of Architecture* by John Belcher (London: B.T. Batsford, 1907)

‘THE RIGHT THING IN THE RIGHT PLACE’: THE QUALITY OF FITNESS IN ARCHITECTURE AND THE BEAUX-ARTS TRADITION

It was Belcher’s *Essentials* that J. F. Ward, a young New Zealand student of architecture, looked up to when he wrote his award winning essay titled ‘The Quality of Fitness in Architecture’ (WARD 1917: 891–895).³ Commentary by Basil Hooper, a well-known New Zealand architect, shows that, though written by a member of a younger generation of the country’s architects, the essay – and the ideas it advocated – were commended by the representatives of the older (HOOPER 1917: 903–904).

Ward asserted that, though architecture can be appreciated from various standpoints – such as beauty, usefulness, strength, and repose – ‘in order to pass the test or standard,’ it must possess the quality of fitness (WARD 1917: 891). Ward continues to explain that to satisfy this requirement it is not sufficient for a building to be beautiful in form and design, and structurally sound:

The design and construction of the work must also be in keeping with the purposes to which the building is to be placed; the decorative details must also be appropriate to the materials used; and the complete building be in harmony with its natural surroundings and local tradition. Briefly, to fulfil the quality of fitness a work of Architecture should be true to its purpose, materials of construction and locality (WARD 1917: 891).

Similarly to their Modernist counterparts, the concept of architectural honesty, the imperative of functionality, and the sense of an architect’s responsibility to the society permeated the arguments of the New Zealand architects trained in the Beaux-Arts tradition. Essential for the British understanding of architecture, the notion of honesty, or ‘truthfulness’, was rooted in Pugin’s *Contrasts* (first published in 1836) and *True Principles of Pointed or Christian Architecture* (1841), where he emphasised building function and the rationality of structure.



Fig. 2. Cover Page: ‘Progress with which is Incorporated the Scientific New Zealander’
(*Progress* 1, No. 1 (1 November 1 1905): 5)

³ This essay won the first prize at the Fiftieth Prize Competition organized by the *Progress*. The *Progress* was New Zealand’s first architectural periodical (Fig. 2). Published in Wellington, the country’s capital, from 1905 to 1924 and heavily illustrated with photographs, drawings and plans, it was an essential resource that kept the profession up to date with the international discussions on architecture, and, perhaps more importantly, facilitated the expression of local professional voices. For more about the *Progress* see: <https://paperspast.natlib.govt.nz/periodicals/progress/1923> (Accessed 7 March 2019).

As Robert Macleod notes, Pugin's first fundamental rule was that there should be no features of a building which were not necessary for convenience, construction, and propriety (MACLEOD 1971: 9). Furthermore, according to Pugin, the planning was to become the basis for massing and general form, with visible external articulation mirroring the disposition of the internal spaces, and 'all ornament should consist of enrichment of the essential construction of the building propriety (MACLEOD 1971: 11). But the main theme of *True Principles* was construction – Pugin systematically analysed Gothic architecture to demonstrate the constructional necessities that gave rise to its characteristic forms. Mordaunt Crook summed Pugin's architectural theory in the Keatsian syllogism: Beauty is truth, truth beauty (CROOK 1987: 70). Amongst the first architectural theorists who made a distinction between structural principle and decorative form, Pierre-François-Henri Labrouste was the advocate for a similar position. Labrouste demanded that forms of decoration be rationally induced from materials and methods of construction as well as from the specification of programme (DREXLER 1977: 129, 332). Drawing from these ideas, Ward stressed that, according to the quality of fitness, subordination of utility to appearance would be inexcusable in commercial or residential structures:

When it is considered that the home is the life-long shelter of the family, the pranks of design committed by architects of the eighteenth century cannot be tolerated. With them, convenience and homeliness gave way to effect and symmetry; bedrooms went windowless so as to fit in with the grand fenestration schemes of the front, and to obtain symmetry of masses, kitchens were separated by the length of the house from the dining rooms. In endeavouring to impart a monumental character to homes, they failed to bear in mind the whole fitness of purpose in domestic Architecture (WARD 1917: 891).

The above paragraph from the essay eloquently communicates the importance placed on functional designing by the 20th-century traditionalist architects, and their dissatisfaction with the previous practices of sacrificing a building's utility at the expense of the compositional effects and symmetry.

Pugin's ideas and the line of French rationalist thinking clearly influenced pre-Second World War traditionalist understanding of the relations between function, construction and form. However, these students of the Beaux-Arts did not forego the importance of the visual in architecture. The quality of fitness dictated that 'dealing... with the functions of a building, it is not only necessary that the structure be actually suitable; it must also have the appearance of being so (WARD 1917: 892).' Here they approached Ruskin's idea. Ruskin, indeed, admitted that 'the essential thing in a building, its First virtue – is that it be strongly built and fit for its uses.' But, 'the noblest thing in a building, and its Highest virtue, is that it be nobly sculpted or painted (RUSKIN 1904: 89).' And similarly, Ward noted that 'bearing in mind the function of a monumental building where beauty and grandeur are the prime considerations, our sense of fitness is not disturbed when we observe practical convenience sacrificed to appearance (WARD 1917: 893).' Similarly, according to Ward, 'the quality of fitness is not transgressed when plaster or stucco is used to cover materials, structurally strong enough, but inferior in appearance (WARD 1917: 893).'

In this case, the widely established understanding of the Beaux-Arts tradition about the importance placed on the visual in architecture truly holds. However, motives behind the



Fig. 3. 'Dirleton', the residence of J.A. Pike: northeast elevation and pergola. Designs by Hoggard & Prouse. Photograph, 1911 (*Progress*, No. 7 (1 May 1911): 662)

subordination of functional planning to compositional effects on one hand, and concealing structural materials with those deemed aesthetically pleasing, on the other, were, in their essence, functional. When a building's primary function was to be imposing or beautiful, the issues of the aesthetics and compositional values become essential (Fig. 3). In contrast, when the purpose of a structure was to accommodate practical needs, accent was placed on planning. Priorities were clearly defined in design methodology of the 20th century architects trained in the Beaux-Arts tradition – to satisfy the sense of fitness, form follows function.

Ward continued to explain that, after functionality, the second important requirement in judging architecture from the standpoint of fitness is the question of the site. 'How perfectly, for instance, does the rambling country house nestle into the expanse of surrounding country! In the town, where every inch counts, its rambling restful appearance is not suitable to the busy confined space (WARD 1917: 893).' In other words, architectural form needs to relate to the physical context – a rural landscape or a densely populated urban environment (Fig. 4). In his



Fig. 4. 'Urbis Porta', the Dilworth Trust Building. Original designs by Gummer & Ford. Drawing, 1925. (Gummer & Ford Collection, GF33, Architecture Archive, Libraries and Learning Services, University of Auckland)

essay, Ward also identified climate as a factor ‘in deciding the quality of fitness (WARD 1917: 894).’ The origins of this idea date back to the 18th-century theories by Quatremère de Quincy. For Quatremère, architectural form was a result of the particular conditions from which it originated (LAVIN 1990; DE QUINCY, YOUNES 1999). He distinguished between two types of architectural expression, which he named architectural character – *caractère essential* and *caractère relative*. While the former denotes universal and ideal types, the latter was a relative architectural expression. *Caractère relative* was dependent on different conditions, such as climate, terrain, or governance.

The concept of *caractère relative* became an integral part of design methodology of the 20th century architects trained in the Beaux-Arts tradition. Approaching architecture from a standpoint which could, in today’s terms, be described as ‘sustainable’, traditionalist architects considered climate factors when deciding a building’s orientation, planning, shape and size of apertures, and, lastly, appropriate architectural forms. By the 20th century, Beaux-Art architects across the world maintained that consideration of climate is essential for development of regional and local architectural identities – as opposed to the formal uniformity of Modernist internationalism (PIGAFETTA, ABBONDANDOLO, TRISCIUOGGIO 2002: 29).

In the third place, Ward discussed materiality: ‘among the considerations of fitness that influence the use of building materials are the texture, grain, natural strength and origin of the particular material and the tools used to fashion it (WARD 1917: 893).’ Discussing the selection of most suitable materials – and returning to the issues of the visual in architecture – Ward reminded that a building needed not only to *be* structurally sound, but it must also project an image of strength. What did this mean for traditionalist design? For instance, a wooden bank building, with a properly constructed strong-room, is a safe place, however, a bank with brick or stone exterior would *appear* to offer more security. As mentioned earlier in the text, for Beaux-Arts architects, architecture was a means of communication – a tangible expression of specific meanings. To achieve the quality of fitness, materials needed to be carefully selected to facilitate the communication, catering for yet another function of architecture. Beaux-Arts design process was complex, with every step carefully considered as all of the various decisions architect had to make were related, and, ideally, complimented each other. To use the exact phrasing by Ward: ‘the quality of fitness in Architecture may be best described as “being the right thing in the right place” (WARD 1917: 891).’

Aligned with the demands for architectural honesty, according to Ward, one of the most common violations against the quality of fitness was one material imitating the characteristic properties of another. Whenever stucco is employed was imitation of stone, one material is ‘making a poor pretence at being another, sacrificing architectural truth to the artifice (WARD 1917: 892).’ This idea was widely spread amongst the traditionally inclined architects of the period. Writing on the other side of the Pacific, in the United States, Talbot Hamlin reached the same conclusion (HAMLIN 1916). Hamlin severely criticized the imitation of stone in terracotta, a practice which he described as ‘an insidious artistic insincerity (HAMLIN 1916: 195).’ For the 20th century Beaux-Arts architects concealing was not harmful, but imitating was. Ward also condemned period practice of placing the facades of brick and stone, above areas of plate glass – defying the physical laws of nature, another form of deception takes place, for ‘no glass could be made which would bear this weight, but even the fact that the concealed

steel columns do the work, does not remove the sense of unfitness (WARD 1917: 893).’ According to the principle of architectural fitness, it was not enough for a building to simply *be* something – a structure made with the employment of the appropriate materials, designed functionally, and sensitive to the unique conditions of the local context. For Beaux-Arts architects, architecture was imbued with meanings, values and the notion of ‘truth’. Hence, a building needed to look in a certain way – its appearance should clearly communicate its purpose.

Ward’s commentary corresponds with the broader period interests in building technologies (MAĐANOVIĆ 2018a: 326–337). The Arts & Crafts circle and the popularity of the ideas by William Lethaby contributed to the popularity of the topic of materiality in the circles of the British architects active prior to the Second World War. Lethaby made a distinction between the ‘soft’ architecture that turns to ‘imitation, style “effects”, paper designs and exhibition,’ and ‘hard’ architecture, founded on ‘building, on materials and ways of workmanship, and proceeds by experiment (LETHABY 1935: 69).’ Lethaby searched for a method which would remove architecture from the domain of fashion, insisting that building science should inform the forms of modern architecture. In 1896 he proposed that design should hinge entirely around the proper use of materials, with a radical reduction of architectural embellishment: ‘imagery of any kind, be it ancient or modern, must be avoided and eliminated, until a new coalescence of society imposed it unconsciously from within (MACLEOD 1971: 58).’ Ward’s conclusion resonated with the previous idea:

In the development of a truer sense of fitness in modern Architecture there awaits a great problem. Until our architects are given a more thorough training in the right use of materials, and a little less time on the “orders” one may not look for much improvement. All the great advances made in machinery, cheapness of transport and production of new materials cannot be ignored. To keep in touch with them, Architects must adapt themselves to new conditions, and, the general fitness of modern work. For a sense of fitness in Architecture can only be developed on a basis of a real knowledge of modern materials and methods, their uses and deficiencies (WARD 1917: 895).

CONCLUSION

Operating at the elite core of Western architecture for centuries, design methodology rooted in the Beaux-Arts tradition thrived across the world until the Second World War. However, its contributions to the development of the 20th-century architecture remain under-researched in the context of international architectural historiographies. Thorough exploration of the subject has been continuously impeded by mostly negative interpretations consolidated by the generations of architectural historians. This paper has shown that, though the French school traditionally insisted on explorations into architectural composition and aesthetic devices such as ornament, Beaux-Arts students were also trained to develop practical designs, responsive to a building’s function and sensitive towards the physical and socio-cultural context.

The overlooked components of Beaux-Arts design formula – such as the quality of architectural fitness, explored in this paper – stemmed from a pragmatic approach to architecture. Relative factors of geographic, socio-cultural and historical conditions – climate, geology, available building technologies, and living habits – were all deemed essential for the development of planning solution and architectural form of any given structure. Though some of the

ideas the French School advocated were indeed too conservative for the rapidly changing circumstances of the 20th century, not all of them were retrograde. On the contrary, echoes of the essential Beaux-Arts method – the careful consideration of architectural function, context, and materiality – can be observed within the context of contemporary design practices. Embodied in abundance of professional experience refined through centuries of active practice, the rich legacy of Beaux-Art tradition resulted in multifaceted, yet internationally under-appreciated, contributions to the history of the 20th-century architecture. To develop a comprehensive understanding of the 20th-century history, as well as the origins of the contemporary design practices, these contributions need to be explored more thoroughly and re-evaluated within the international architectural historiography.

REFERENCES

- ACHLEITNER, Friedrich. "The Pluralism of Modernity: the Architectonic 'Language Problem' in Central Europe." In: BLAU, Eve, Monika Platzer (eds.). *Shaping the Great City: Modern Architecture in Central Europe, 1890–1937*. Munich: Prestel, 1999, 94–106.
- ALOFSIN, Anthony. *When Buildings Speak: architecture as language in the Habsburg Empire and its aftermath, 1867–1933*. Chicago: The University of Chicago Press, 2006.
- BANHAM, Reyner. *Theory and Design in the First Machine Age*. London: the Architectural Press, 1960.
- BASSETT, Donald. "The Beaux-Arts Method in New Zealand." In: MCCARTHY, Christine (ed.). *"Good Architecture should not be a plaything": New Zealand architecture in the 1920s. A One Day Symposium*. Wellington: Centre for Building Performance Research at Faculty of Architecture and Design, Victoria University, 2011, 19–23.
- BELCHER, John. *Essentials of Architecture*. London: B. T. Batsford, 1907.
- BROOKING, Tom. "Economic Transformation." In: RICE, Geoffrey W. (ed.). *The Oxford History of New Zealand*. Auckland: Oxford University Press, 2000, 230–254.
- CHOISY, Auguste. *Historie de L'Architecture*. 2 volumes. Paris: Gauthier-Villars, 1899.
- CODY, Jeffrey, Nancy Shatzman Steinhardt, Tony Atkin (eds.). *Chinese Architecture and the Beaux-Arts*. Honolulu: University of Hawaii Press, c 2011.
- COLQUHOUN, Alan. *Modern Architecture*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2002.
- CRINSON, Mark. *Modern Architecture and the End of Empire*. Aldershot: Ashgate, c. 2003.
- CROOK, J. Mordaunt. *The Dilemma of Style: Architectural Ideas from the Picturesque to the Post-Modern*. London: John Murray, 1987.
- CROUCH, Cristopher. *Design Culture in Liverpool 1880–1914: The Origins of the Liverpool School of Architecture*. Liverpool: Liverpool University Press, 2002.
- DE QUINCY, Quatremère, Samir Younes. *The True, the Fictive, and the Real: the Historical Dictionary of Architecture of Quatremère de Quincy*. London: A. Papadakis, 1999.
- DRAPER, Joan. "The Ecole des Beaux-Arts and the Architectural Profession in the United States: The Case of John Galen Howard." In: KOSTOF, Spiro (ed.). *The Architect: Chapters in the History of the Profession*. New York: Oxford University Press, 1977, 209–238.
- DREXLER, Arthur. *The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts*. London: Secker & Warburg, 1977.
- EGBERT, Donald, D. Van Zanten. *The Beaux-Arts Tradition in French Architecture*. Princeton: Princeton University Press, c. 1980.
- FINDLAY, Michael. "The Lure of London: New Zealand Architects Abroad 1918–1930." In: MCCARTHY, Christine (ed.). *"Good Architecture should not be a plaything": New Zealand architecture in the 1920s. A One Day Symposium*. Wellington: Centre for Building Performance Research at Faculty of Architecture and Design, Victoria University, 2011.
- FRAMPTON, Kenneth. *Modern Architecture: a Critical History*. New York: Thames & Hudson, 2007.
- GATLEY, Julia, Lucy Treep (eds.). *The Auckland School: 100 Years of Architecture and Planning*. Auckland: School of Architecture and Planning, University of Auckland, 2017.

- GAUDET, Julien. *Éléments et Théorie de l'Architecture*. Paris: Librairie de la Construction Modern, 1910.
- GOODER, F. Eric. "Atelier of Architecture. Valuable Institution for Students." *Progress* 10, no. 8 (April 1915): 271.
- GUILLERME, Jacques. "The Idea of Architectural Language: A Critical Inquiry." *Oppositions* 10 (Fall 1977): 21–26.
- HAMLIN, Talbot. *The Enjoyment of Architecture*. New York: Duffield & Co., 1916.
- HITCHCOCK, Henry-Russell. *Architecture. 19th and 20th centuries*. Harmondsworth: Penguin Books, 1968.
- HOOPER, Basil. "Our 50th Competition. Essay on the Quality of Fitness in Architecture." *Progress* 12, no. 7 (March 1917): 903–904.
- КАДИЈЕВИЋ, Александар. *Естетика архитектуре академизма (XIX–XX век)*. Београд: Грађевинска књига (KADIJEVIĆ, Aleksandar. *Aesthetics of Architectural Academism (19th and 20th centuries)*. Belgrade: GK), 2005.
- KING, Michael. *The Penguin History of New Zealand*. Auckland: Penguin Books, 2003.
- LAVIN, Sylvia. *Quatremère de Quincy and the invention of a modern language of architecture*. Cambridge: MIT Press, c. 1990.
- LETHABY, William. *Philip Webb and his work*. London: Cambridge University Press, 1935.
- MACLEOD, Robert. *Style and society: architectural ideology in Britain 1835–1914*. London: RIBA Publications Limited, 1971.
- МАЃАНОВИЋ, Milica. 'Architectural Historicism Revisited: 20th-Century Traditionalist Architecture in Queen Street, Auckland' (A thesis submitted in fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in Architecture, the University of Auckland, 2020).
- МАЃАНОВИЋ, Milica. "Concrete Complexities: Reinforced Concrete in the Architecture of Auckland's Town Hall, Chief Post Office and Ferry Building." In: *Historiographies of Technology and Architecture. Proceedings of the 35th International SAHANZ Conference*. Wellington: University of Victoria, New Zealand, 2018, 326–337.
- МАЃАНОВИЋ, Milica. "Persisting Beaux-Arts Practices in Architectural Education: Architectural History and Theory Teaching at the Auckland School of Architecture, 1927–1969." *Interstices: A Journal of Architecture and Related Arts* 11 (2018): 9–25.
- MCEWAN, Ann. "Learning by Example: Architectural Education in New Zealand before 1940." *Fabrications: The Journal of the SAHANZ* 6 (1999): 1–16.
- MCEWAN, Ann. "Learning in London: The Architectural Association and Early 20th-century New Zealand Architects." *Interstices. Auckland School Centenary Special Issue* (2018): 25–36.
- NOFFSINGER, J. P. "The Influence of the Ecole des Beaux-Arts on the Architects of the United States." PhD thesis, The Catholic University of America, 1955.
- OCKMAN, Joan. *Architecture School: Three Centuries of Educating Architects in North America*. Cambridge: MIT Press; Washington, D.C.: Association of Collegiate Schools of Architecture, c. 2012.
- PEVSNER, Nikolaus. *An Outline of European Architecture*. Rev. Ed. London: Thames & Hudson, 2009.
- PIGAFETTA, Giorgio, Ilaria Abbondandolo, Marco Trisciuglio. *Architettura tradizionalista: architetti, opere, teorie*. 2nd ed. Milano: Jaca Book, 2002.
- PUGIN, W. A. *The true principles of pointed or Christian architecture*. London: J. Weale, 1841.
- PUGIN, W. A. *Contrasts: or a parallel between the noble edifices of the middle ages, and corresponding buildings of the present day*. Edinburgh: J. Grant, 1898.
- ROWE, Colin. *The Architecture of Good Intentions: Towards a Possible Retrospect*. London: Academy Editions, 1994.
- RUSKIN, John. *Complete Works*, 12 vol. London – New York: George Allen – Longmans, 1904.
- TREEP, Lucy. "'A School of Architecture for the Dominion': The First Years." In: GATLEY, Julia, Lucy Treep (eds). *The Auckland School: 100 Years of Architecture and Planning*. Auckland: School of Architecture and Planning, University of Auckland: 2017, 14–39.
- WARD, J. F. "The Quality of Fitness in Architecture." *Progress* 12, no. 7 (March 1917): 891–895.
- WHITTICK, Arnold. *European Architecture in the 20th century*. Aylesbury: Leonard Hill Books, 1974.

Милица Б. Мађановић

ОДЛИКА ПРИКЛАДНОСТИ У АРХИТЕКТУРИ XX ВЕКА: ЗАНЕМАРЕНИ ДИЗАЈН
ПРИНЦИП ИЗ ТРАДИЦИЈЕ АКАДЕМИЈЕ ЛЕПИХ УМЕТНОСТИ У ПАРИЗУ

Резиме

Основана у XVII столећу, Академија лепих уметности у Паризу је вековима сматрана једном од најпрестижнијих образовних институција у свету. У XX веку, утицаји француске школе били су распрострањени широм света. Од Сједињених Америчких Држава до Новог Зеланда, архитектура средина које су припадале културном појасу Запада испољавала је утицаје идеја париске Академије. Хенри Расел-Хичкок, познати амерички историчар архитектуре, окарактерисао је ову струју, називајући је традиционалистичком архитектуром XX века, као убедљиву већину продукције током прве три деценије XX века.

Упркос несумњивом утицају који је француска школа имала на архитектуру прве половине XX века, ова тема није довољно истражена у контексту интернационалне архитектонске историографије. Анонимности традиционалистичке, према Расел-Хичкоку – или академистичке, према Александру Кадијевићу – архитектуре допринеле су генерације историчара. Пишући под утицајем оштрих критика раних модерниста, историчари архитектуре XX века су академистичку архитектуру махом одбацили као ретроградну и конзервативну, примарно фокусирану на питања композиције и уметничког потенцијала архитектуре.

Овај рад је писан са циљем да се сагледа академистичка архитектура XX века из другог угла. У фокусу рада нашао се есеј којим је Ц. Ф. Ворд, млади новозеландски академистички архитекта, аплицирао 1917. године на конкурс магазина *Проџрес*, тада најцењенијег стручног гласила у земљи. Оцењивачко тело састављено од неколико угледних припадника старије генерације доделило је Ворду прву награду за есеј, потврђујући општеприхваћеност идеја које је заступао. Ворд је писао о карактеристици „прикладности” архитектуре. Истражујући концепт „прикладности”, у складу са Вордовом интерпретацијом, у овом раду је показано да су се архитекти формиран под утицајем париске академије подједнако или, када би програм грађевине то налагао – увелико – бавили питањем функције, контекста и материјала, колико и композицијом и уметничким потенцијалима архитектуре.

Кључне речи: архитектура XX века, бозар начин пројектовања, архитектонска функционалност, форма прати функцију, квалитет подесности у архитектури, новозеландска архитектура.

* Уредништво је примило рад 10. I 2020. и одобрило га за штампу 3. IV 2020.

ВЛАДИМИР М. ПОПОВИЋ

Народни музеј Београд
Прегледни научни рад / Subject review article

Заједничке изложбе југословенских уметника у Паризу у приказима београдске штампе 30-их година XX века

САЖЕТАК: Разматрањем приказа заједничких изложби југословенских сликара и вајара у Паризу 1932, 1937. и 1939. године објављених у београдској штампи тога времена: *Политика*, *Време*, *Правда* и *L'Echo de Belgrade*, наметнула су се шира сазнања о њиховом одржавању, саставу и излагачима из разних делова Краљевине Југославије привремено или стално настањеним у Француској. Обиљем података и сведочанстава осветљени су време, састав изложби, ликовни радови излагача, амбијент у коме су стварали и у организацији покровитеља и Удружења југословенских уметника у Француској излагали у најугледнијим галеријама Париза. Није изостао ни откуп више дела са изложбе 1939. за париски музеј Jeu de Paume.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: заједничке изложбе, прикази уметника у београдској штампи, излагачи, ликовна дела, особености ликовног изражавања, организатори, Париз.

Прикази домаћих аутора о заједничким изложбама југословенских уметника у Паризу 30-их година XX века у београдској штампи поменутог времена чине, несумњиво, веродостојни, поуздани преглед и основу на којој се уобличавају слика, сазнања о њиховом постојању и улога у развоју модерне ликовне уметности у Краљевини Југославији. Иако сажети, њихови садржаји откривају низ недовољно познатих података незаобилазних за ближе сагледавање стваралаштва уметника у Француској. Својим саставима прикази шире видокруг о изложбама и радовима излагача преокупираних сопственим гледиштима и односима према збивањима на бурној париској сцени. Одједи поменутих збивања нису мимоишли ни излагаче нити ауторе приказа изложби одржаних 1932, 1937. и 1939. године у главном граду Француске. Различитог обима и садржаја објављивани су на страницама београдске штампе: *Политика*, *Време*, *Правда* и *L'Echo de Belgrade*. Истовремено, наведеним изложбама у Паризу и Хагу, у Холандији 1939. године, знатну пажњу поклањају угледни француски и холандски критичари чија су мишљења и оцене радова излагача објављивани у водећим часописима и штампи њихових земаља (Поповић 2010: 597–605; 2012: 593–616).

Држећи се редоследа, први приказ под насловом „Колективна изложба југословенских сликара и вајара у Француској” објављен је у листу *Полиџика* 24. новембра 1932. године (Драговић 1932: 9). Изложба је одржана током прве половине поменутог месеца у париској галерији Жорж Пети (Georges Petit) под покровитељством господина Де Монзија (Monzie), француског министра просвете, и господина Драгутина Којића, југословенског министра образовања. У уводу текста скреће се пажња на околности и допринос имућних земљака у окупљању уметника и одржавању изложбе, уз образложење: „Циљ изложбе је био, изрично: да се специјално млађим нашим уметницима, евентуално откупом слика са изложбе, материјално помогне.” Услови за пријем радова сводили су се на „закључак: једини критеријум за пријем слика, овога пута, било је припадништво држављанства и боравак у Француској.” Учесници изложбе су били млади и уметници старијих генерација заступљени делима неједнаких вредности. Био је то повод за изјаву: „упркос тој неједнакости у квалитету суседних платна, утисак који је посматрач добијао могао је да буде повољан.” Посебна заслуга за успех изложбе приписана је „неколицини сликара Југословена, који су себи створили леп углед у париским уметничким круговима.”

Од излагача најпре се наводи Милан Коњовић чији актови, мртве природе и пејзажи одају „један солидан, изразито средњоевропски таленат”. Марка Челебоновић су заступала „три лика, озбиљна, веома непосредна иако, можда, местимице недорађена”. Највећа пажња је поклоњена Миливоју Узелцу који је изложио „шест платна” од којих се истичу *Сликара* и *Жена с бродовима*. Следи параван означен као његова „потпуно нова, сопствена техника на цинку” и „Радост Спорта” – изврсне илустрације „четрдесет текстова најугледнијих француских аутора, пријатеља спорта” у богатом издању „спортских мецена браће Годе”. Мило Милуновић је у одсуству избор девет слика, већином раније излаганих, поверио Галерији Кардо, у којој је редовно излагао. Његов најзапаженији (старији) рад *Женски акти* оцењен је „као нека врста исповести у тражењу себе”. Мртве природе, пејзажи и портрети, укључујући наведени *Акти*, представљали су уметника „у најбољем светлу”. Његова два платна изложена у Јесењем салону била су једини представници „наше уметности”. Радовима на изложби „Зонић је сам себе уврстио у ред бољих, приближио се сасвим најбољима”.

Међу сликарима старије генерације помињу се Светислав Јовановић, који је излагао „једну купачицу, Малисорку и портрет Парижанке”, и Павле (Паја) Јовановић заступљен са „три лика”. Обојица приврженици академског реализма. Следили су Јефто Перић, „марљиви импресиониста”, и „стилизован и префињен” Никола Јеремић. Пејзажи Соње Ковачић су „већ далеко од Лота” (André Lhote) који је раније утицао на њен развој. Аквареле Николе Марковића одликовала је „прецизна техника”, док графике Душана Јанковића указују на то да је „Као увек савестан, с осећањем укуса”. Борис Пастухов се именује само као излагач.

Вајаре су заступали: Вука Велимировић „с попрсјима и скулптурама са тезом”, „Млада Рајка Мерћеп” са занимљивим решењима деце и „неколико глава” Богомира Далме. Приказ Вука Драговића се завршава закључком: „У низу ретроспективних националних манифестација, југословенска је, ове године, била, по савремењу с другим, на завидној висини. А имала је ту предност да није изискивала неке нарочите материјалне

жртве”. Текст приказа је илустрован репродукцијама слика М. Узелца *Композиција* и Јована Зонића *Аутијориреј* (сл. 1). И поред недостатка детаљнијег тумачења вредности и особености дела излагача, приказ представља аутентичан домаћи извор који сведочи о првој заједничкој изложби групе југословенских уметника одржаној почетком 30-их година минулог века у Паризу на којој су најбројнији били српски сликари.

Друга заједничка изложба југословенских уметника у француском главном граду „свечано” је отворена 7. априла 1937. године у Париској галерији (П 1937: 7). Покровитељи су били „г. Жан Зе (М. Jean Zay), француски министар просвете, г. др. Божидар Пурић, југословенски посланик у Паризу и генерални директор Beaux-Arts-а господин Жорж Уисман (М. Georges Huisman)”. У почасном одбору су се налазили: „г. Дезароа (М. André Dezzarois), кустос музеја стране уметности, г. Дарас (М. Pierre Darras), директор уметности париске општине и г. Цувај, генерални комесар Југославије на великој међународној изложби у Паризу”. Саопштена је и констатација да „Ниједна грана наше делатности није тако добро заступљена у Паризу као сликарство”, уз додатак да у „Паризу живи и ради преко двадесет југословенских сликара”.

Изложба је обухватала око 180 радова „18 сликара и вајара и четири архитекта”. Назначено је да на њој не учествују „два наша уметника Узелац и Митриновић, који међу нашим париским сликарима заузимају свакако прва места”. Уједно, скренута је пажња да су изложени „извесни радови који се не би могли неоспорно убрајати у уметничке творевине”. Узрок је био тај што „радове није одабирао никакав жири, већ су сами уметници били позвани да сваки пошаље оно што мисли да ће најбоље приказати његову уметност”. Међутим, и поред наведених недостатака „изложба је показала да наши уметници у Паризу заузимају завидно место и већи део изложених радова имао је заиста лепог успеха”. Посебно су се издвајала дела „најмлађих излагача”.

Из њихове групе помиње се најпре Бора Барух са више пејзажа Париза и околине, од којих је један париска општина одабрала за откуп. Роксанда Цувај Зурунић је излагала четири цртежа и две слике, а Бошко Гагић аквареле живописних крајева Париза. Рајко Леви се појавио с више „врло успешних париских пејзажа од којих је један откупила париска општина”, са оценом да је врло „живо приказао атмосферу Луксембуршког парка и обала Сене”. Никола Јеремић, припадник старије сликарске школе који је тада већ тридесет година радио у Паризу, својим делима је показао „да се наши уметници интересују за све могућности уметничког изражавања”. Љубица Цуца Сокић изложеним „сликама, а нарочито серијом изванредно изразитих и оригиналних цртежа сцена



Сл. 1. Ј. Зонић, *Аутијориреј*

с париских улица”, постигла је велики успех. Марка Челебоновића су заступале „само три слике”. Васа Поморишац, означен као поштовалац старих мајстора, имао је више „успелих цртежа старог Париза... неколико занимљивих фрески и три портрета у којима се трудио да открије тајну успеха својих учитеља из раног ренесанса”. Без осврта и мишљења о изложеним радовима остали су сликари Предраг Пеђа Милосављевић, Мара и Тоне Краљ, Иван Рајн и Пера Ристић.

Од радова вајара издвајали су се „ултра модерни” рељефи младог Велизара Николића и скулптуре Рајке Мерћеп оцењене да су на изложби заузимале „свакако прво место”. Заступљена дела Богомира Далме, Тонија Сирмаија и Вуке Велимировић нису наведена. Без назива и коментара остали су и радови архитеката који су једини пут учествовали на једној заједничкој изложби са ликовним уметницима у Паризу. Реч је о архитектама: Кристи Филиповићу, Ксенији Грисогоно, Милораду Пантовићу и Енцију (Ернесту) Вајсману.

О истој, другој заједничкој изложби са назнаком „Пишу нам из Париза”, у *L'Echo de Belgrade* на француском језику, објављен је текст под називом „Les artistes yougoslaves à Paris” (N 1937: 2). Кратак увод, посвећен покровитељима и датуму отварања изложбе, пружио је више простора за прегледнији приказ излагача. Од 174 изложена рада издвајали су се портрети В. Поморишца: портрет г. Станоја Симића, саветника југословенског посланства у Паризу, и његове ћерке Јасминке испуњен „изванредном љупкошћу и дубоким унутрашњим животом” (сл. 2). Према суду потписника приказа, „његови портрети су елегантни, лични и суптилни”, док је његов *Аујојорјуреј* „мало ремек дело опсервације и реализације”.



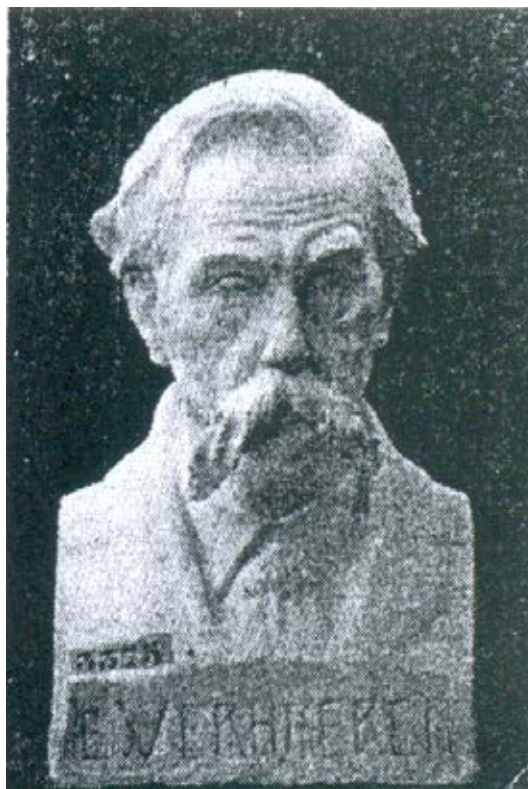
Сл. 2. В. Поморишац, *Портјуреј Јасминке*

сликаревим фрескама, посвећеним историји Југославије, прикључују се деликатни и складно компоновани пејзажи пригушених тонова *Pont Neuf* и *Vieux Montparnasse*. Н. Јеремића су заступала „три добро моделована акта” изведена „рафинираним и блиставим преливајућим тоновима са врло лепим ефектима светлости”. Истиче се да његови пејзажи околине Париза одсликавају „трагичну атмосферу градова које је певао Веререн (Verhaeren). Они су као и пејзажи Санлиса (Senlis) и Оверња (Auvergne) светли и изузетно поетични”. Наглашено је да „у популистичким сликама г-ђе Цувај-Зурунић има хуманости и нежности. Она се великодушним полетом приклонила нејакима и сиромашнима. Њени цртежи и слике су узбудљиви у својој вештој једноставности”. Истиче се да „својим портретима и пејзажима париских предграђа млади сликар Бора Барух исказује снажну даровитост. Једно од његових дела, „Le jardin du Luxembourg (Луксембуршки парк)

откупљено је од стране града Париза”. Иван Рајин је излагао „Путујући циркус живих боја и допадљиви портрет Госпођа у плавом”. Пеђа Милосављевић, како се наводи, „очаравао је деликатно изнијансираним сликама Доручак у башти и младом замишљеном и сетном женом мистичне привлачности”. Мртве природе Рајка Левија су „занатски сјајно изведене”. Марко Челебоновић је изложио „две мртве природе и портрет жене који потврђује његов таленат и рафирман нежног колористе”. *Андалужанка* госпође Пере Ристић својим „загонетним осмехом буди сећања на ватрену и чулну Шпанију”.

Цртежи Љубице Сокић су представљали „откриће”. Запажена је њена склоност да тамним цртама приказује „плочнике живота: комедијаше, сироте девојке огрезле у пороку, огрубеле од пића, уличне певачице, ужурбане продавачице цвећа, причљиве и лукаве уличне продавце, читав људски род који врви на бувљим пијацама”. Уочавајући њен дар за приказивање уличних сцена, потписани приказа додаје да су „њене фигуре узбудљиве попут *Soliloques d'un pauvre* (Разговор сиромаша са самим собом) Јехана Риктуса (*Jehan Rictus*)”. Простране композиције Тонета Краља наметнуле су се „својим снажним реализмом”. Потез му је „широк, цртеж суптилан”, уз напомену: „његов колорит, у коме преовлађује црвена, обогатио би се уколико би своју палету осветлио”. Његове фигуре су „добро обликоване једним заиста личним изразом”, као на сликама „Рудари, Рођење, Лето, Ручак сељака и изразити портрет његове жене”. Свежа и блистава уметност Бошка Гагића огледала се у пејзажима из Вара (*Var*) који „вибрирају у благом треперењу подневне светлости”. Његов „врло заводљив портрет баронесе Лидије Александровне Регала-Косински (*Lydia Aleksandrovna Regala-Kossinsky*) је пун неизрецивог шарма, и цртеж изванредног портрета генерала Глишића”.

Од вајара се најпре наводи Р. Мерћеп, заступљена бистом гђе Г. К., љупком главом детета и малим грациозним фигуринама црнкиња. Радови В. Велимировић су привлачили „пажњу свих посетилаца”. Попрсје „Мајка Југовића је сушто оличење бола”. Њене „бисте *Me de Moro Giafferi*, поноса париске адвокатуре и писца и есејисте *Peutavi de Faugetes* су снажно обликоване, пуне силног живота”. „Вукосава – историјска личност – оличава отменост чија нас људска патња задивљује својом снагом и оригиналношћу”. Велизар Николић је излагао „два барелефа и један леп цртеж наге жене”. Своје слободно време дипломате Тони Сирмаи (*Tony Szirmai*) користио је да „са изузетним осећањем и вештином ради ликове славних савременика и сцене спорта”.



Сл. 3. Б. Аћимовић Далма, *Биста Веререна*

Оцена је да су „његове медаље стилски лепе, елегантне, изврсно обликоване у најбољој традицији великих мајстора медаља”. Истиче се да Б. Далма поседује „дар да својим скулптурама удахне душу”, посебно на изложеним бистама. Његова „биста Емила Веререна, снажна и озбиљна, инспирисана је патетиком (сл. 3); његова Мисао (Penses), савршених црта, пуна је атињанске лепоте”. Такође, излагао је „бисте Емила Омана (Emile Hauman), уваженог историчара слависте, филозофа Осип-Луриеа (Ossip Lourié) и покојног, славног глумца Жака Гилема (Jacques Guilh  me) из Француске комедије (Comedie Francaise)”.

Осим маски госпође Ваи Квинг Јин (Way Kwing Yun) и господина Танг Чиина (Tang Tshuina), које „одражавају шарм и тајанственост кинеског народа”, Далма је излагао и „неколико пејзажа југа Француске чији је песник”. Наглашава се да су му „предели Пиринеја и доњих Алпа бајковитог колорита”. Према критици, он зна „чудесно да изрази светлост јужног поднебља” истакнуту на сликама „пристаништа Вилфранша на мору (Villerfranche-sur-Mer) и Узеза (Uz  s) средњовековног града”. Његова „светла палета, која се расцветава је јасна и преливајућа, чисто очаравајућа”.

У делу изложбе посвећеном архитектури налазили су се врло добро уређени, оригинални и врло изузетни пројекти гђе Ксеније Грисогоно, гдина Крсте Филиповића, Милорада Пантовића и Енција Вајсмана. На крају, истиче се сјајан успех изложбе, која је осим веома великог броја публике привукла и знатан број купаца, што „сведочи о симпатијама и наклоности париских љубитеља”.

У којој је мери поменута заједничка изложба у Паризу била у центру интересовања у Београду говори текст Ђорђа Поповића, сликара и критичара, објављен у листу *Правда* (Поповић 1937). У образложењу повода за штампу превода француског приказа изложбе он наводи: „Ми овде желимо да изнесемо један суд који је објављен у стручном француском уметничком листу Бо-з-Ар, бр. 224, од 16. априла ове године. Тај суд, писан од Француза... може нам дати појма о томе шта о нашим уметницима, који живе и раде у Паризу мисли бар један део париског јавног мњења”.

Најраније податке о отварању треће заједничке изложбе у Паризу у организацији Удружења југословенских сликара и вајара у Француској, основаног 17. јануара 1939. године, пружио је Петар Лубарда у Београду. Из садржаја текста објављеног у листу *Политика* сазнаје се низ активности које су се обављале и приводиле крају (П 1939: 8). Најпре, саопштавају се имена чланова Председништва удружења: Никола Јеремић, председник, Пеђа Милосављевић, секретар, и Петар Лубарда, благајник; циљ Удружења био је да сваке године приреди „бар по једну велику изложбу” и на тај начин промовише „југословенске уметнике и југословенску уметност”. Предвиђен је датум отварања: између 13. и 14. марта текуће године „под високим покровитељством Њ.Кр.Вис. Кнеза Намесника Павла... у једној од највећих и најпознатијих париских уметничких галерија – Бернхајм Жен”. Са тежњом да изложба буде „што репрезентативнија” био је формиран жири у саставу: М. Узелац, П. Лубарда и Стеван Боднаров, са задатком да од „сваког уметника” одабере „по три слике или скулптуре”.

Лубарда је навео и учеснике најављене изложбе: М. Узелац, М. Челебоновић, П. Лубарда, Ј. Зоњић, П. Милосављевић, В. Поморишац, М. Кујачић и Р. Мерћеп, означене као наши најпознатији уметници. Поред њих поменуо је и више „наших млађих талентованих сликара и вајара”, међу којима су: В. Димитријевић, Ј. Мајзнер, Б. Шупут, С.

Боднаров, В. Николић, П. Милић, Н. Јеремић, гђица Д. Антић и други. Сви они заједно изложиће „око седамдесет слика и скулптура”. Потписнику текста С. П. поткрале су се грешке у именима вајара Мајзнера и Николића, али и стављању Н. Јеремића међу младе излагаче! Међутим, С. П. није скривао расположење П. Лубарде који је са пуно одушевљења говорио о Удружењу и изложби очекујући „леп успех”. О отварању изложбе писали су и дописници листа *Време* из Париза, без уобичајених података о излагачима и њиховим делима (Вале 1939: 5; Стојковић 1939: 4).

Најављена изложба одржана је у другој половини марта 1939. године у организацији поменутог удружења у Паризу, онако како је Лубарда саопштио почетком године у Београду. О њеном отварању *Полијтика* је објавила чланак „Изложба југословенских сликара и вајара у Паризу”, с назнаком „Париз, марта” (Петровић 1939: 14). Приказ треће заједничке изложбе обухватао је основне податке и сведочанства посвећена припремама, покровитељима и излагачима. Напоменуо је да „излаже неколико добрих уметника” који претходног пута нису били добро представљени, или „уопште нису (били) заступљени”. Потписани приказа М(ихаило) Петровић бележи да је жири одабрао радове „тридесеторице уметника” који су се међу собом „знатно разликовали у сваком погледу”. Као примери истакнуте су разлике између слика Перише Милића, које личе „на копије старих италијанских мајстора у Лувру”, и кубистичких огледа М. Кујачића.

Према приказу изложбе, ударно место у великој сали заузимале су слике П. Лубарде: *Порџрејџ Пурића*, југословенског посланика у Француској, и три пејзажа „из уметниковог родног краја”; Узелца је заступало девет дела од којих се истицало „Велико декоративно платно Почаст српском сликарству”, нарочито „две женске фигуре и... мртва природа”. Пеђа Милосављевић је имао пет слика од којих су се издвајале „једна мртва природа и портре девојке”, стилски блиске стваралаштву Вијара (Edouard Vuillard); следила су платна М. Челебоновића од којих се наметнула мртва природа: „Кут крај пећи”; Зонић је излагао седам радова различитог израза међу којима су најуспешнији били „пејзажи родне Црне Горе, ... Жена на кревету и Црнкиња”, укључујући „запажени пејзаж париске периферије”. Супротно од њега, В. Поморишац је одавао склоност радовима „старих мајстора” огледаним у „врло савесно израђеним портретима”, видно другојачијих од велике композиције декоративног карактера.

Од три слике и једне скице Мирка Кујачића издвајала се „Мртва природа са мотивом из Црне Горе”. Његова *Игра* је оцењена као „покушај” кубистичког начина изражавања. Даницу Антић представљали су два пејзажа и један ентеријер пуни свежине, насупрот С. Боднарову који се са успехом опробао у сликању минијатурних портрета. Од три Шупутове слике издвајао се један ентеријер, док је Б. Далма излагао два пејзажа „оригинално схваћена”. Пејзаж из околине Париза Рихарда Дебењака одскакао је од остала два рада. Инспирисан ратним збивањима у суседној земљи, Војо Димитријевић је скренуо пажњу великим платном *Бомбе у Шпанији*. Сабахадин Хоџић био је представљен једним портретом и „симпатичним муслиманским ентеријером”. Бошко Гагић и Отон Глиха су учествовали са по три дела која су остала без суда о одликама. Н. Јеремић, „Так старе француске школе”, био је заступљен са седам слика од којих су се истицале мртве природе и пејзажи. Енвер Крупић се појавио са једним актом, два пејзажа и једним ентеријером. Никола Марковић, познат у париским сликарским круговима као акваре-

листа, који је већ две деценије у француској престоници, учествовао је са „три изразита акварела старог Париза”. Осим четири слике, И. Рајн је излагао „врло изразити велики портрет старе Шпањолке”, затим један портрет и два пејзажа. Међу учесницима су се налазиле Цуца Сокић, са три платна од којих се издвајала композиција *Тржиште*, и Злата Сабиончело са једним портретом и два пејзажа. Посебно су били интересантни радови Милене Барили која је „покушала неку врсту модернистичке стилизације старог класичног сликарства”.

Слично је било и са вајарским делима Ј. Николић, запаженој по „оригинално модернистички” изведеним маскама Дон Кихота и Розинанте, за разлику од В. Николића заступљеног само са два цртежа. В. Велимировић је из свог великог циклуса „чувених жена наше историје”, изложила „две изразите бисте: бисту горде Јерине и тужне Јефимије”. Од две фигуре у камену за камин и неколико глава Р. Мерћеп истакао се портрет „покојног Милана Ракића”, као и три рада Ј. Мајзнера од којих је један био портрет сликара Васе Поморишца.

Истовремено, у марту, *L'Echo de Belgrade* објављује приказ „Изложба југословенских уметника у Паризу”, са назнаком „Јављају нам из Париза” (Р. А. 1939: 2). Изложба је отворена 13. марта 1939. године у Галерији Bernheim под покровитељством Њ. кр. вис. принца регента Павла, г. Едуара Ериоа (Eduard Herriot), председника Скупштине, Жана Зеја (Jean Zay), министра просвете Француске, Божидара Пурића, југословенског посланика у Паризу, и Жоржа Уисмана (Georges Huisman, directeur des Beaux-Arts). У две сале галерије, према тексту приказа, било је изложено „више од 160 репрезентативних радова 38 српских, хрватских и словеначких уметника у Паризу, нарочито Н. Јеремића, М. Кујачића, П. Лубарде, П. Милосављевића, В. Поморишца, М. Челебоновића, М. Узелца, Б. Далме, В. Велимировића, Ј. Зоњића” итд.

Међу најуспешнија платна на изложби убројао се *Сељак из Босне* Сабахадина Хоџића, платно које, по суду писца приказа, мајсторством колорита „подсећа на Ван Гога, али остаје оригинално”. П. Милосављевић је излагао „два женска портрета изузетног шарма и уздржане нежности и поглед на кровове Париза” (сл. 4). Н. Јеремић, „председник младог удружења”, појавио се са „ведрим и светлим пејзажима”. Његов изврсно нацртани *Лежећи акти* са веома пријатним ефектима светлости и пејзаж подручја Париза „чинили би част неком музеју”. Б. Далма је био заступљен лепим бистама белгијског трагичара Карла Литена (Carlo Liten), препуних племенитости, и писца Жозефа Делтеја (Joseph Delteil), „пуне живота и изврсне пластичности, осећајности и хуманости”. Далма је, такође, излагао два пејзажа из околине Шерана у Савоји „чаробног и нежног колорита”. Рико Дебењак је с усхићењем приказао природу, неоптерећен било којом школом, „страственим интензитетом”. На сам дан отварања изложбе његов *Булевар Сен Мишел* (Boulevard Saint-Michel) откупио је један велики париски колекционар. М. Челебоновић није нарушио свој углед рафинираног колористе. М. Узелац се представио раскошним *Цвећем блиставе свежине* и „врло лепом Столицом са рибама изведеној одважним, брзим потезима омамљујећег заноса”.

Занимљиво је запажање: Боднаров портрете жена слика „мелодичном нежношћу”, чији су „тонови топли и позлаћени, јако привлачни гипког цртежа”. В. Поморишац је



Сл. 4. П. Милосављевић, *Кровови Париза*

„изврсно показао шта треба да буде уметност чувеног традиционалног портрета: стање душе”. Лубардин портрет Божицара Пурића, југословенског посланика у Паризу, јесте „савршено сличан и дубоког живота”. Његови пејзажи из Црне Горе су изведени „пригушеним нијансама боја и лепом сликарском материјом”. Н. Марковић је „изванредни акварелиста” који приказује Париз и Амијен, са примедбом да је „штета што излаже само неколико својих радова”. Платна Џузе Сокић су „врло вешто изведена и њеним Трачарама на пијаци не недостаје хумор”. Б. Шупут је са ретком прецизношћу сликао један париски кабаре „са личностима из стварног живота”. Енвер Крупић је акварелом „Снег у Паризу врло успешно изразио деликатну атмосферу”. З. Сабиончело у својим портретима жена посебног израза открила је „веома оригинални дар психолога узвишених обележја”. Мирко Кујачић је с видним умећем „приказао трагичну пустош црногорског пејзажа са обичном народном простирком, комадом хлеба, пресеченом главицом лука и црногорском капом, у првом плану, симболима тешког рада, скромности и јунаштва”. Ј. Зонић је излагао „пејзаж париског предграђа (обале Сене) са чамцима и фабричким димњацима у позадини, трагичне меланхолије и више мртвих природа једноставне обраде”. Уочено је да се у сликама Милене Барили преплићу надреалистички цртеж и колорит наивног сликара, што њеним „toiles sybillines” даје посебан шарм.

Међу вајарима, В. Велимировић се истакла сјајним бистама „Јефимије и поносне Јерине, личности из наше националне историје, опеване од песника (сл. 5). Непосредно

Сл. 5. В. Велимировић, *Бисѣра Јерине*

пренет живот у њима је отмен и моћан”. Р. Мерћеп је излагала узбудљиву маску песника Милана Ракића. П. Милић је оцењен као „један од наших најбољих уметника медаљера”.

Његове медаље Њ. кр. вис. краља Петра II и Њ. кр. вис. принца намесника Павла су „јединствене лепоте и савршене моделирације”. Он се, такође, показао као „виртоуз кичице, везивањем снаге за финоћу”. Његово „платно Уметникова породица које подсећа на Прерафаелитску школу, кључ је изложбе”. Ј. Мајзнер је „млади вајар аутентичног дара, чија попрсја Малдованова и сликара В. Поморишца, снажно обрађена, подсећају на нека дела Карпоа” (Jean-Baptiste Carpeaux).

За време трајања изложбе лист *Правда* објављује снимке са њеног отварања са насловом „Изложба југословенских сликара у Паризу” (Аноним 20. 3. 1939). Сутрадан, 21. марта, у истом листу (Аноним 21. 3. 1939), са истим називом, репродуковани су једна слика П. Милића и четири платна Н. Јеремића. Следећег дана, са насловом „Наши сликари и вајари у Паризу” (Аноним 22. 3. 1939), *Правда* представља два рада вајара В. Велимировић и Б. Далме и слику В. Поморишца *Париска улица*, а уочи затварања изложбе 25. марта, са насловом „Успех наших сликара и вајара у Паризу”, објавила је снимке вајарских радова В. Велимировић и Р. Мерћеп и слике Е. Крупића *Са Сене* (Аноним 25. 3. 1939).

После три месеца од отварања изложбе *Полиџика* је објавила чланак „Успеси југословенских сликара у Паризу” (Аноним 15. 6. 1939: 10), са репродукцијом слике П. Лубарде *Жабљак на Скадарском језеру*. И овог пута се истицало да је велики број уметника млађе генерације боравио и живео у Паризу, где су својим запаженим стваралаштвом привлачили пажњу не само критике већ и публике и купаца. Као примери наведени су сликари М. Узелац и М. Челебоновић чија су се платна нашла „у највећим државним француским музејима”. Међу најмлађим уметницима, за кратко време пристиглих у Париз, наведени су: П. Лубарда, П. Милосављевић, Ј. Зоњић, М. Кујачић, Б. Шупут, Д. Антић, О. Глиха, Н. Јеремић, Николић, В. Велимировић, Мерћеп и други. Анонимном писцу текста, по свој прилици, није било познато да је Н. Јеремић још од Првог светског рата стално живео и радио у Паризу. У то време имао је више од педесет година и 1939. године није припадао групи „наших најмлађих уметника”. Није изостало подсећање да су поменути уметници, већином српског порекла, у Француској основали своје Удружење, одржали заједничке изложбе у Паризу и Хагу, привукли многобројну публику и од критике побрали похвале. Признање југословенском сликарству, које је постајало „све



Сл. 6. П. Лубарда, *Жабљак на Скадарском језеру*

више самоникло и оригинално”, француски државни музеји су исказали откупом више радова. Управо, са ове изложбе, према предлогу музеја у Паризу, поред Јеремићевог пејзажа и дела осталих уметника, откупљен је и Лубардин *Жабљак на Скадарском језеру* (сл. 6). Оцењено је да његово платно спада у ред највећих и најбољих дела „између оних које је излагао до сада у Паризу”.

Часопис *Уметнички преглед* такође сведочи да су „југословенски сликари који раде у Паризу у другој половини марта приредили своју другу велику изложбу слика и скулптура” (Аноним 1939: 127). На њој је, пише, учествовало „око 30 уметника међу којима Узелац, Милосављевић, Челебоновић, Лубарда, Зоњић, Поморишац” итд. Без назнаке да је организована ангажовањем њиховог Удружења. Исти часопис, међутим, после два месеца објављује да су „са изложбе Удружења југословенских уметника који живе у Паризу” за париски музеј Же де Пом (Jeu de Paume) откупљени радови: „Предео Николе Јеремића, Црногорски предео Петра Лубарде, Плакета Њ.В. Краља Петра II и Плакета Њ.Кр.В. Кнеза Намесника (Павла) Перише Милића, Врт Предрага Милосављевића, Биста Милана Ракића Рајке Мерћеп, Рибе Миливоја Узелца и Ентеријер Марка Челебоновића” (Р 1939: 222). Откупљени радови поменутих уметника се наводе и у *L' Echo de Belgrade*, где је објављена и одлука А. Дезароа, директора музеја Же де Пом, о формирању

„одељења југословенског сликарства које ће у овом славном музеју Југославију представити као нацију” (ANONIM 1939: 2).

Каталог изложбе *Les Artistes Yougoslaves de Paris du 13 au 24 Mars 1939*. драгоцен је оригинални документ који садржи све важне податке, почевши од података о организаторима и покровитељима, почасном одбору и седишту Удружења, до имена и дела излагача. Ретко без назива, али већином ненаведеним техникама и потпуно изостављеним димензијама изложених дела (сл. 7). Уочљива је и крупна грешка: име Ј. Зонића је замењено именом Velimirovitch Vouka (Велимировић Вука), што се јасно види по називима слика од бр. 135 до бр. 143. Код П. Милића једино су бројевима од 144 до 146 означене слике, а од 147 до 156 скулптуре и цртежи. Слике М. Барили, последње у каталогу, забележене су, такође, бројевима од 157 до 159. Располаживи подаци о броју излаганих радова указују да је на три наведене изложбе било представљено око 400 слика и скулптура, претежно српских уметника. Они су чинили, несумњиво, најбројнију, најактивнију и најуспешнију групу која се у кругу југословенских уметника у Паризу бројем и димензијама својих дела највише истицала.

Закупљени стањем на узаврелој париској сцени, верни својим одлукама и поступцима, излагачи су настојали и успевали да овладају и искажу се језиком који сажима од-

DEBENJAK RICHARD		KROUNITCH JOVAN	
25.	Boulevard Saint-Michel.	49.	Cité universitaire.
26.	Maison des Oubliettes.	50.	Maison des étudiants Yougoslaves.
27.	Paysage de Chatillon.	KROUPITCH ENVER	
DIMITRIJEVITCH VOYA		51.	Nu, <i>peinture</i> .
28.	Enfant.	52.	Portrait, <i>peinture</i> .
29.	Fleurs.	53.	Paysage, <i>peinture</i> .
30.	Paysage.	54.	Intérieur, <i>aquarelle</i> .
HODZITCH SARAHADIN		55.	Paysage d'hiver de Paris.
31.	Bosniaque, <i>peinture</i> .	KOUJATCHITCH MIRKO	
32.	Paysan de Bosnie, <i>peinture</i> .	56.	Danse.
33.	Nature morte, <i>gouache</i> .	57.	Jeune Monténégrin.
34.	Gouache.	58.	Nature morte.
GAGITCH BOCHKO		59.	Environs de Cetigné.
35.	Place du Tertre, <i>peinture</i> .	60.	Esquisse.
36.	Orage, <i>peinture</i> .	61.	Esquisse.
37.	Paysage, <i>peinture</i> .	LUBARDA PETAR	
38.	Seine, <i>aquarelle</i> .	62.	Portrait de S. E. M. Pouritch, Ministre de Yougoslavie.
GLIHA OTON		63.	Paysage monténégrin.
39.	Nature morte.	64.	Paysage.
40.	Nature morte.	65.	Le vieux pont.
41.	Intérieur.	66.	Paysage.
JEREMITCH NICOLAS		67.	Paysage.
42.	Nu.	68.	Paysage, <i>esquisse</i> .
43.	<i>Peinture</i> .	MAJZNER JOSIF	
44.	<i>Peinture</i> .	69.	Tanasko Rajitch, <i>bronze</i> .
45.	<i>Peinture</i> .	70.	Lutteur.
46.	<i>Peinture</i> .	71.	Portrait de l'artiste.
47.	Nature morte.	72.	Portrait de M. M.
48.	Dessins.	73.	Portrait de M. V. Pomorichatz.
		74.	Adolescent.

Сл. 7. Каталог изложбе *Les Artistes Yougoslaves de Paris du 13 au 24 Mars 1939* (део)

ређене естетске, естетско-стилске смернице, праксу и ликовно изражавање подређено сопственим схватањима и тежњама. Њиховом раду и афирмацији осетно је допринела захуктала, неспутана енергија млађе генерације која је ступањем на позорницу метрополе 1937. и 1939. године својим полетом и самопоуздањем унела свежину, гласнији звук и одјек изложби у јавности, посебно у уметничким круговима. Иако окружени појавама нових идеја, ниједан од њих није запоставио да се држи и ствара под окриљем личних опредељења неподударних са гледиштима авангарде. Управо, о стању тадашње наше ликовне уметности Ј. Периф, један од учесника изложби, изјављује да је „на доста високом нивоу”, што се може „најбоље видети на интернационалним изложбама у Паризу” (Аноним 6. 3. 1939). Овакву оцену је образложио напоменом да је током боравка у „новој уметничкој средини” имао прилику да то примети и просуди у „прилог нашег сликарства”. Додаје да је „такорећи читава ликовна уметност у свету данас под упливом такозване ‘париске школе’ који и домаћа, наша, Модерна није могла да избегне”. Подвлачи да су у „париској школи отклоњени литература, философија, сви симболи, све фабуле и сликарство се почело изражавати чисто сликарским средствима”. Када је реч о ставу према новим ликовним гледиштима и сликарском поступку, Ј. Периф истиче да их треба „прилагодити... и подесити према нашем терену, нашем поднебљу и менталитету, како би нашем сликарству, овим методом рада, дали печат наших сопствених способности”.

Од прве заједничке изложбе 1932. до последње одржане 1939. године смене стилских одлика су се одвијале у распону од академског реализма, импресионизма и колоризма до интимизма и поетског реализма. Нису изостали ни радови ослоњени на кубизам, идеје социјалне уметности (платно М. Кујачића), надреализам (дела М. Барили), ратну тематику (слика В. Димитријевића). Одолевајући различитим утицајима, нису посуставили у изналажењу израза и погледа који нису нарушавали њихова опредељења. Такав однос, став и тежње су их водили сликарству слободног говора, својственог језика и рукописа лишених уплива страних схватања. Смернице и приступ осавремењавању ликовног израза одвијали су се зависно од одлука уметника у два готово супротна смера, било у Паризу или Београду. Један је био окренут домаћој варијанти експресионизма везаног за фовизам и боју наглашеног звука, подржаног степеном чулних расположења. Други је окупиран интимизмом интонираним благим тонским односима боја уздржаног гласа и поетским реализмом Вијаровог проседеа прожетог духовним набојем и осећањем артикулисаних финим хармонијама валера. Разуђени спектар особености дела, ширина погледа и праваца су стваралаштво излагача усмеравали и саображавали модерни. Привржени свом погледу на развој њихова остварења су се везивала и заснивала на непосредно доживљеној стварности, основном изазову и поводу за испољавање личног виђења, израза и сензибилитета. Инспирисани призорима свакодневице, историје или ликовима из окружења они су на свој начин откривали како однос према стварности тако и обележја властите ликовне поетике. У атмосфери преображаја и приступања одређеним смерницама изражавања радови излагача су одавали вишегласје, пространије видике и досегнуте домете. Додајмо, да се њихов успех огледао и у откупу дела са изложбе 1939. за париски Музеј Jeu de Paume.

Прикази наведених изложби у београдској штампи 30-их година XX века су не само скуп веродостојних чињеница и поузданих података већ јединствени преглед дела

излагача и прилог проучавању њиховог стваралаштва. И поред сажетости они пружају, свакако, ближи поглед, слику и приснији доживљај изложби одржаних пре више од осам деценија на подручју престижне париске школе. Аутори су, очито, изблиза непосредно сагледане радове својим мерилима и знањем тумачили, осветљавали и установљене особености истицали. Они су предано, попут прилежних хроничара и поузданих сведока, бележили, сачували и брижно афирмисали живот и рад уметника Краљевине Југославије чије је дело пре Другог светског рата било дубоко уткано у оквире ликовне позорнице Париза.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Аноним. „Поборници ‘чистог сликарства’ и браниоци традиције коју нам је оставила средњевековна црквена уметност.” *Правда* (ANONIM. „Pobornici ‘čistog slikarstva’ i branioci tradicije koju nam je ostavila srednjevekovna crkovna umetnost.” *Pravda*) 6. 3. 1939.
- Аноним. „Изложба југословенских сликара у Паризу.” *Правда* (ANONIM. „Izložba jugoslovenskih slikara u Parizu.” *Pravda*) 20. 3. 1939.
- Аноним. „Изложба југословенских сликара у Паризу.” *Правда* (ANONIM. „Izložba jugoslovenskih slikara u Parizu.” *Pravda*) 21. 3. 1939.
- Аноним. „Наши сликари и вајари у Паризу.” *Правда* (ANONIM. „Naši slikari i vajari u Parizu.” *Pravda*) 22. 3. 1939.
- Аноним. „Успех наших сликара и вајара у Паризу.” *Правда* (ANONIM. „Uspeh naših slikara i vajara u Parizu.” *Pravda*) 25. 3. 1939.
- Аноним. „Пролећне изложбе.” *Уметнички преглед* (ANONIM. „Prolećne izložbe.” *Umetnički pregled*) 3–4 (1939): 127.
- Аноним. „Успеси југословенских сликара у Паризу.” *Политика* (ANONIM. „Uspesi jugoslovenskih slikara u Parizu.” *Politika*) 15. 6. 1939: 10.
- ANONIM. “Les peintres Yougoslaves au Musée de Jeu de Paume à Paris a acheté plusieurs oeuvre d’artistes Yougoslaves.” *L’Echo de Belgrade* 28. 6. 1939: 2.
- ВАЛЕ, Р. „Сутра се отвара у Паризу изложба југословенских уметника.” *Време* (VALE, R. „Sutra se otvara u Parizu izložba jugoslovenskih umetnika.” *Vreme*) 12. 3. 1939: 5.
- ДРАГОВИЋ, Вук. „Колективна изложба југословенских сликара и вајара у Француској.” *Политика* (DRAGOVIĆ, Vuk. „Kolektivna izložba jugoslovenskih slikara i vajara u Francuskoj.” *Politika*) 24. 2. 1932: 9.
- ESCHOLIER, Raymond. “Les Artistes Yougoslaves de Paris Exposition organisée par l’Association des Artistes Yougoslaves peintres et sculpteurs à Paris du 13 au 24 Mars 1939.” *Galerie Bernheim Jeune et Cie*.
- N. “Les artistes yougoslaves a Paris.” *L’Echo de Belgrade* 21.4.1937.
- П(ауновић), С(иниша). „Југословенски сликари који живе и раде у Француској основали у Паризу своје удружење.” *Политика* (P. S. „Jugoslovenski slikari koji žive i rade u Francuskoj osnovali u Parizu svoje udruženje.” *Politika*) 18. 1. 1939: 8.
- П(етровић), М. „Писмо из Париза – осамнаест југословенских сликара и четири архитекта излажу у Паризу.” *Политика* (P. M. „Pismo iz Pariza – osamnaest jugoslovenskih slikara i četiri arhitekta izlažu u Parizu.” *Politika*) 10. 4. 1937: 7.
- П(етровић), М. „Изложба југословенских сликара и вајара у Паризу.” *Политика* (P. M. „Izložba jugoslovenskih slikara i vajara u Parizu.” *Politika*) 26. 3. 1939: 14.
- Поповић, Владимир М. „Изложба удружења југословенских уметника из Париза 1939. године у Холандији.” *Зборник Народног музеја Београд* (POPOVIĆ, Vladimir M. „Izložba udruženja jugoslovenskih umetnika iz Pariza 1939. godine u Holandiji.” *Zbornik Narodnog muzeja Beograd*) 19/2 (2010): 597–605.
- Поповић, Владимир М. „Сведочанства о заједничким изложбама југословенских уметника у Паризу тридесетих година 20. века из заоставштине сликара Николе Јеремића.” *Зборник Народног музеја Београд* (POPOVIĆ, Vladimir M. „Svedočanstva o zajedničkim izložbama jugoslovenskih umetnika u Parizu tridesetih godina 20. veka iz zaostavštine slikara Nikole Jeremića.” *Zbornik Narodnog muzeja Beograd*) 20/2 (2012): 593–616.

* ЗАЈЕДНИЧКЕ ИЗЛОЖБЕ ЈУГОСЛОВЕНСКИХ УМЕТНИКА У ПАРИЗУ У ПРИКАЗИМА БЕОГРАДСКЕ ШТАМПЕ...

Поповић, Ђ. „Париска критика о југословенским сликарима који раде у Паризу.” *Правда* (Роговић, Ђ. „Pariska kritika o jugoslovenskim slikarima koji rade u Parizu.” *Pravda*) 10. 5. 1937.
Р. „Вести.” *Уметнички преглед* (Р. „Vesti.” *Umetnički pregled*) 7 (1939): 222.
R. A. “L’ exposition des artistes Yougoslaves à Paris.” *L’Echo de Belgrade* 22. 3. 1939: 2.
Стојковић, Љ. „Изложба југословенских сликара у Паризу.” *Време* (Стојковић, Љ. „Izložba jugoslovenskih slikara u Parizu.” *Vreme*) 14. 3. 1939: 4.

Vladimir M. Popović

JOINT EXHIBITIONS OF YUGOSLAV ARTISTS IN PARIS
AS PRESENTED IN THE BELGRADE PRESS OF THE 1930S

Summary

Previously published French presentations of joint exhibitions of Yugoslav painters and sculptors in Paris in 1932, 1937, and 1939 are now supplemented by the presentations of the same exhibitions from domestic sources, as presented in the Belgrade press of the 1930s. Written by the authors with similar views, they were published in *Politika*, *Pravda*, *Vreme*, and *L’Echo de Belgrade*. Considering their contents and the French catalog of the 1939 exhibition, a closer look at the works of exhibitors of different individualities has been established. Participants of the exhibitions came from different parts of the former Kingdom of Yugoslavia, with temporary or permanent residency in France, founded their own Association in 1939 which acted as the organizer of the exhibitions in Paris and the Hague. Following the stylistic choices of the exhibitors, a wider range of their artistic views was observed: from the academic realism, impressionism, and colorism of expressionists inclined to Fauvism, to the subtle color values of intimists and poetic realism of Viar’s procédé. The exhibitors’ success was confirmed by the purchase of seven of their works from the 1939 exhibition for the Jeu de Paume museum in Paris.

Keywords: joint exhibitions, Yugoslav painters, *Politika*, *Pravda*, *Vreme*, *L’Echo de Belgrade*, features of art.

* Уредништво је примило рад 30. XII 2019. и одобрило га за штампу 3. IV 2020.

ДИЈАНА Љ. МЕТЛИЋ
Универзитет у Новом Саду, Академија уметности*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

Душан Станимировић: фотографска експедиција светом

САЖЕТАК: У овом тексту биће представљени лик и делатност српског фотографа Душана Станимировића који до данас остаје недовољно истражен у оквирима националне историје уметности. Један од основних разлога за такву ситуацију могао би бити његов одлазак на школовање у Париз средином двадесетих година прошлог века, када се трајно везао за Француску и затим спорадично враћао у Југославију у деценијама након Другог светског рата. Поред тога, фотографија је релативно касно постала део музејских институција с посебно формираним одељењима, те је и у Србији била сведена на делатност и излагање ретких професионалаца и посвећених аматера окупљених у фото-klubовима, као и на критику писану у специјализованим часописима и билтенима. Коначно, и Душана Станимировића је, попут бројних пасионираних заљубљеника у уметност, задесила слична судбина: његови негативи и слајдови, као и огромно уметничко благо које је и сам колекционарио (марке, акварели, цртежи, музичке плоче), остали су незаштићени и расути по свету. Ретки трагови, све мањи број живих сведока његове делатности и спорадично присуство на тржишту уметнина претили су да плаштом заборава прекрију његово име и стваралаштво. Упућујући, између осталог, на важност Архива Алинари у Фиренци који однедавно баштини део Станимировићевог опуса, у овом тексту настоји се да се оживи интересовање за делатност једног заборављеног српског фотографа.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Душан Станимировић, Пеђа Милосављевић, архитектонска фотографија, људи и обичаји, споменици културе, Француска, Југославија.

ДУШАН СТАНИМИРОВИЋ И ЊЕГОВ ОДНОС ПРЕМА ФОТОГРАФИЈИ

Фотографска делатност Душана Станимировића (1907–1978) до данас је недовољно истражена у оквирима националне историје ликовних уметности. Чак и година његовог рођења варира у различитим изворима: у каталогу изложбе одржане јуна 1967, у Галерији Матице српске у Новом Саду, наведена је 1907. година, податак који потврђује

* dijana.metlic@uns.ac.rs

академик и сликар Предраг Пеђа Милосављевић у тексту ретроспективне изложбе фотографа током фебруара и марта 1983, у Српској академији наука и уметности у Београду (МИЛОСАВЉЕВИЋ 1983: 5). У електронском регистру Националне библиотеке Француске у Паризу, у оквиру доступне Станимировићеве фото-документације (заведене под одредницом Douchan Stanimirovitch) наводи се 1912. година, која се преузима и прештампава у каталозима светских аукција уметнина кад год су у понуди његова дела.¹ Иако рођен у Шапцу, где стиче основно и средњошколско образовање, након чега започиње припреме за упис на чувену париску Централну школу уметности и мануфактуре, његова националност некада је одређена као југословенска, а некада као француска. Пасионирани путник, становник сваког града, варошице и села кроз које је прошао и које је овековечио својом камером, Станимировић је заправо био грађанин света, без једног пасоша и јединствене националности, потврђујући Прустову мисао да је сваки уметник заправо житељ непознате државе. Сматрао је да у савременом свету који тежи за што потпунијим споразумевањем, фотографија постаје основни знак комуникације „али не више у линијском смислу слова, већ у простору и времену: она је све више нови хијероглиф чије су могућности бесконачне. Она [...] неочекивано зближава појаве и представе које мисао досад (и тако) није могла да повеже. Она чак мења смисао самом току времена, јер му омогућава да се врати из садашњости у прошлост” (STANIMIROVIĆ 1955: 7).

Упркос чињеници да је био инжењер школован у Централној школи уметности и мануфактуре у Паризу, за коју се две године спремао на лицеју Св. Луја на булевару Сен Мишел (претпоставља се од 1926. до 1928. године), Станимировић је целокупним бићем био визионар, са особеним даром да осети и на фотографији ухвати дамаре прошлих времена, забележи неумитну ерозију времена и документује немилосрдну измену пејзажа као последицу убрзаног развоја науке и технологије којој је лично и професионално сведочио. Запосливши се, након успешно завршених студија, у фабрици за производњу батерија SAFT (Société des Accumulateurs Fixes et de Traction), коришћених у транспорту, индустрији и одбрани, Станимировић је био поштован колега и изузетан стручњак, што потврђују и бројна службена путовања по Европи и у неколико наврата у Њујорк, где је, као заступник своје компаније, био задужен за решавање компликованих спорова у вези са заштитом ауторских права. Према Милосављевићевим речима, Сједињене Америчке Државе нудиле су му држављанство уколико прихвати сличну позицију у једној од њихових фабрика, али је он категорично одбијао понуде како не би починио „неверство” према Европи, осећајући да „двоструко припада старом континенту, и као Француз и као Србин” (МИЛОСАВЉЕВИЋ 1983: 7).

Висок и наочит, фрагилног здравља и нежне конституције, лечен почетком тридесетих година у Швајцарској од туберкулозе, запаљења плућа, жучних канала и бубрега,²

¹ Вид. следеће сајтове: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb14934619x>; http://www.arcadja.com/auctions/fr/stanimirovitch_douchan/artiste/115053/; <http://www.artnet.com/artists/douchan-stanimirovitch/>; <https://www.ader-paris.fr/lot/2187/553602>; <http://www.chayette-cheval.com/html/fiche.jsp?id=2599783&np=1&lng=fr&npp=10000&ordre=&aff=1&g=>, приступљено 10. 10. 2019.

² О овим детаљима сазнаје се из преписке коју је Станимировић водио са академиком Душаном Величковићем, остављајући на тај начин најраније податке о њиховим школским данима. То су писма датована у 1926, 1927. и 1930. годину у којима Станимировић потврђује тежину ране париске егзистенције, као и дуготрајни процес прилагођавања: „Ништа теже за странца него да уђе у француско друштво”. Касније је, примајући помоћ извесног господина Доблера, успео да, након дуготрајног лечења у Швајцарској, настави и комплетира високо

Станимировић (сл. 1) је здравствено ојачао и стабилизовао се након Другог светског рата, када је и почео интензивније да размишља о фотографији и то, пре свега, као истраживач, попут бројних фото-аматера и ентузијаста на прелазу два века. Опредељујући се претежно за архитектонску фотографију чији развој почиње 1826, с Нијепсовим (Nicéphore Niépce) *Погледом кроз њорозор у Грасу*, Станимировић је тежио да истражи споне између две форме изражавања, посвећено снимајући градителско наслеђе бројних градова и села: катедралне и престоње цркве од Париза, Турна, Тулузе, Отена, Везлеја, Клинија, Лондона, Брижа, Брисела и Стразбура, преко Шибеника, Сплита, Ријеке, Трогира, Дубровника, све до Трстеника, Манасије, Новог Пазара, Призрена, Пећи, Карана и Охрида. Испитујући суптилности природне светлости и њен утицај на површине и волумене, истицао је скулптуралне квалитете грађевина, с лакоћом преносећи бројне познате и ретко виђене архитектонске објекте на дводимензионалну површину папира, чинећи их пријемчивим чак и „неприпремљеном” и естетски недовољно профилисаном оку. Не желећи да је сведе на скучени појам „уметничке” фотографије, Станимировић је фотографију посматрао као нови језик, ново чуло модерног света, које иде даље од тренутне перцепције и верног копирања. Приписујући јој самосталност која се простире између фиксирања објекта и његове слободне интерпретације, предвидео јој је огроман простор акције и моћи. Синтакса фотографије, као универзалног језика разумевања и саопштавања, с временом се трансформише и обогаћује захваљујући појавама које улазе у њен велики свет. „Укратко, њена је функција да види, створи однос између времена и визије и да, сем тога, буде огледало свега што се збило. Она продира у психички живот појединца и маса, па их чак и мења, како кад: једном неосетљиво а другипут очигледно” (STANIMIROVIĆ 1955: 7).

Станимировићева опчињеност новим могућностима медијума била је препозната у Француској, где је постао члан Париског фото-клуба (Club photographique de Paris),

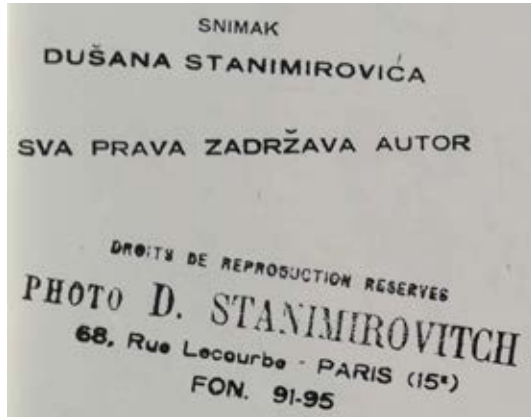


Сл. 1. Портрет Душана Станимировића испред Дубровника, документарна фотографија (Документација Галерије САНУ, Београд)

образовање. Сви поменути подаци уступљени су Пећи Милосављевићу приликом писања текста „Белешке на јастуку: на вест о смрти Душана Станимировића”, у Каталогу ретроспективне изложбе у Галерији САНУ. Вид. даље: Милосављевић 1983: 5–6. Поменута преписка налази се у поседу недавно преминулог академика Владимира Величковића и његове породице.

практично од оснивања, 1952. године.³ Удружење је редовно организовало изложбе, а сваког четвртка његови чланови расправљали су о унапређењу делатности, док је врхунац сусрета чинио критички осврт фото-ветерана Данијела Масклеа (Daniel Masclet) на радове младих колега. Забележено је да су сесијама повремено присуствовали угледни уметници попут Мана Реја (Man Ray), Жан-Лупа Сијефа (Jean-Loup Sieff) или Брасаја (Brassaï).⁴ Из редова клуба потекло је чак шест добитника Нијепсове награде, а међу њима и Робер Дуано (Robert Doisneau). Бројним припадницима Париског клуба фотографија је била „друго” занимање и прва љубав. Међу њима се налазио и српски инжењер, убрајајући се у скупину фото-аматера. „Обично се аматер дефинише као незрелост уметника: неко ко не може – или неће – да се уздигне до овладавања неким занимањем. Али у пољу фотографске праксе, аматер је, баш насупрот, вазнесење професионалца: јер је он најближи нојему Фотографије” (BART 2004: 96). Дефинишући нојем као „нешто што је било”, Ролан Барт (Roland Barthes) упућује на двоструко стање повезаности стварности и прошлости у фотографији, на простор између бескраја и субјекта. Ако је веровати доступним Станимировићевим фотографијама, њега су заправо привлачили призори између времена и привида, оно што је постојало и што је камера забележила, а што ће можда, у блиској или даљој будућности, физички нестати. За њега је бити фотограф значило „пренети на филм (или на хартију) све појаве у животу, видљиве и невидљиве”, и унети у то „дах лиризма или епопеје, оживљавајући тако квалитат хартије који би без те искре остао само сувопаран документ” (STANIMIROVIĆ 1955: 7).

Иронијом судбине, могло се догодити да део Станимировићеве заоставштине, а самим тим и тај јединствени корпус у фотографији овековечених, цивилизацијских творевина, заувек ишчезне. Пажљивом оку, међутим, његово дело није промакло, иако је остало незаштићено после смрти свог власника. Кутије и кутије неклассификованих али његовим печатом означених фотографија (сл. 2), након година проведених у мраку, стигле су у Фиренцу, у Архив Алинари, компанију која од 1852. године сакупља фотографску грађу из целог света, и поседује више од пет милиона документарних снимака културе, уметности, историје, друштвеног и индустријског развоја Италије и целе планете. С приближно хиљаду и двеста дигитализованих фотографија, радови Душана Станимировића



Сл. 2. Печат Душана Станимировића са полеђина његових фотографија

³ Чланство Душана Станимировића у Париском фото-клубу, који је постојао између 1952. и 1998. године, потврђено је у документацији Фотографске федерације Француске. Из доступних архива види се да је био вишеструко заступљен на годишњим националним Салонима фотографије, из чега следи недвосмислени закључак да је у Паризу био афирмисани фотограф. Неколико расправних каталожких текстова за његове изложбе писао је критичар Жорж Валдемар (George Waldemar), један од најутицајнијих уметничких критичара између два светска рата. Даље вид.: <<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb14934619x>>, 10. 10. 2019.

⁴ Целокупну документацију Париског фото-клуба након затварања 1998. преузело је Француско фотографско друштво (La Société française de photographie). Вид.: <<http://archive.wikiwix.com/cache/?url=http%3A%2F%2Fwww.sfp.photographie.com%2Fbull%2Fbull-7e%2Fbull-7e-6%2Fbull-7e-630x40.html>>, 10. 10. 2019.

постали су саставни део светске баштине.⁵ Овај податак не треба да чуди, посебно ако се зна да је београдска *Фојто-кино ревија* у првом броју из 1968, у рубрици „Кратке вести” пренела да је Билтен Удружења француских уметничких фотографа окарактерисао Станимировића као „једног од највећих фотографа на свету” (Аноним 1968: 13), а деценију раније, осврћући се на Изложбу фотографија југословенских споменика приређену у Паризу у Улици Луј Велики, Данијел Маскле одредио га је као дивног техничара чији је таленат до тада ценио по салонима, додајући: „Он је мајстор светлости са стране, светлости назване бочном која шиша. Због тога његови снимци извлаче и разодељују визуелну сензацију сличну оној коју побуђује рапава хартија на кожи: то гребе” (MASCLET 1958: 16).

ФОТОГРАФСКИ ПРИЗОРИ ЗА ВЕЧНОСТ: ПРЕДЕЛИ И ЛЈУДИ

Почеци Станимировићеве фотографске делатности везују се за тридесете године XX века, када долази у контакт с кругом југословенских уметника у Паризу. Изабране личности портретисао је између 1936. и 1939. године, непосредно пре таласа велике емиграције интелектуалаца за Њујорк, док друге фотографише касних четрдесетих и током педесетих година у атељеима уметника. Међу најнепосреднијим приказима сликара испред својих дела у опуштеној атмосфери и са жељом да сугерише његово нестајање у слици, налазе се портрети Петра Лубарде и Пеђе Милосављевића (из 60-их година XX века). Не треба заборавити на Станимировићево познанство са угледним лионским издавачем и власником куће Арбалет (L'Arbalete) Марком Барбезаом (Marc Barbezat) и његовом супругом Олгом Кешелевић, најбољом пријатељицом српске сликарке Љубице Сокић. Из ове везе проистекла је плодна сарадња с контроверзним француским књижевником Жаном Женеом (Jean Genet), кога је Станимировић фотографисао у неколико наврата, продирући у саму суштину пишневог интригантског карактера. Његова фото-монтажа са Женеовим умноженим лицем и препознатљивим ставом замишљеног интелектуалца (сл. 3), несумњиво спада у ред оригиналнијих решења насловних страна издања Арбалета и употребљена је 1948. године за збирку Женеових *Песам* (*Poemes*).



Сл. 3. Фото-колаж са портретима Жана Женеа, насловна страна збирке *Песме*, 1948.

⁵ Фотографије Душана Станимировића могу се видети на сајту: <<https://www.alinari.it/en/151/search-results?q=Douchan+Stanimirovitch>>, 15. 10. 2019.

Станимировић никада није био оптерећен психологизацијом, баш као што није желео ни да ствара стереотипну портретну фотографију. Управо зато су се испред његовог објектива нашле само одабране личности из јавног и културног живота Француске и Србије.

Стрпљиво чекајући особу која би специфичним зрачењем прожела његове фотографије, пронашао ју је у харизматичној црнки неодољивог шарма, хрватској примабалерини Мии Славенској (рођ. Чорак).⁶ Пре коначног пресељења у Америку, од 1937. до 1939. студирала у Паризу у кругу руских плесачица Кшесинске, Јегорове и Преображенске. У Мииним врло крупним профилним портретима оштрим светлосним контрастима Станимировић наглашава њено умно чело, а засенченим погледом преображава је у Леонардове јунакиње кватрочента. Она је истовремено и немилосрдна Медеја и љупка Жизела. У низу фото-монтажа надреалистичког штимунга Станимировић удвостручује њен лик, комбинујући га с грањем и залеђеним алпским врховима у првом случају, или с Бруклинским мостом, у другом. Он трансформише Миу у чаробницу, дефинишући њен карактер као зачудну комбинацију вилинске снености и хладне рационалности. Мост у Њујорку заправо постаје сликовни означитељ Миине будуће „домовине”, Сједињених Држава, где ће остварити успешну плесачку и педагошку каријеру. Преминула је у Калифорнији 2002. године. Према речима Валдемара Жоржа, „право на сањарење и имагинацију тријумфује у *Ми* и *бик*у. Играчица која је истовремено и акробата пркоси законима равнотеже и теже, изводећи вртоглави скок изнад животиње чији рогови личе на лиру. Таква фотографија је каприц у смислу који је Гоја дао тој речи” (Žorž 1967: 4).

Приметно је, такође, да Станимировића привлачи људско лице као сегмент локалног предела и културе, као одраз одређеног просторно-временског оквира. У фокусу његове пажње често су становници хрватских, српских и македонских места (Дубровника, Сплита, Шибеника, Охрида, Катрге, Кремне, Стапара), француских, белгијских, холандских, скандинавских и америчких градова (Стразбура, Брисела, Хага, Тулузе, Стокхолма, Амстердама, Поатјеа), девојке обучене у традиционалну ношњу пиринејских крајева или у савремене модне трендове Лондона, Њујорка, Париза. У питању су људи загледи у пејзаже и пределе којима изворно припадају, или житељи метропола који се у ужурбаном ритму града заустављају како би летимично погледали ка Станимировићевој камери. У периоду пуне фотографске зрелости, током 50-их и 60-их година, он заправо постаје визуелни етнограф, стварајући пресек једног времена и јасно указујући на економске неуједначености, обичајне разлике и генерацијска размимоилажења у начину живота на различитим меридијанима. Па ипак, све те разлике заправо постају небитне, јер Станимировић трага за оним што је опште, те у низу ухваћених осмеха, радозналих очију и меланхоличних лица заправо ствара јединствену Историју Погледа (BART 2004: 19), толико личну/посебну и истовремено универзалну.

Станимировића су, истовремено, необично занимали ритуали, обреди, процесије, церемонијали, карневали, све оне светковине у којима се губи идентитет појединца и

⁶ Марија Рамас, кћи Мије Славенске, 2015. године снимила је филм о мајци, под називом *Миа: Одисеја плесачице*. Састављен од ретких архивских филмских снимака и фотографија са извођења балетских представа широм планете, овај документарца је посвета лепој, дивљој, неустрашивој хрватској балерини која је, нажалост, у својој домовини била готово потпуно заборављена. Више вид.: <<https://www.dance-enthusiast.com/features/day-in-the-life/view/Mia-slavenska>>, 10. 9. 2019.

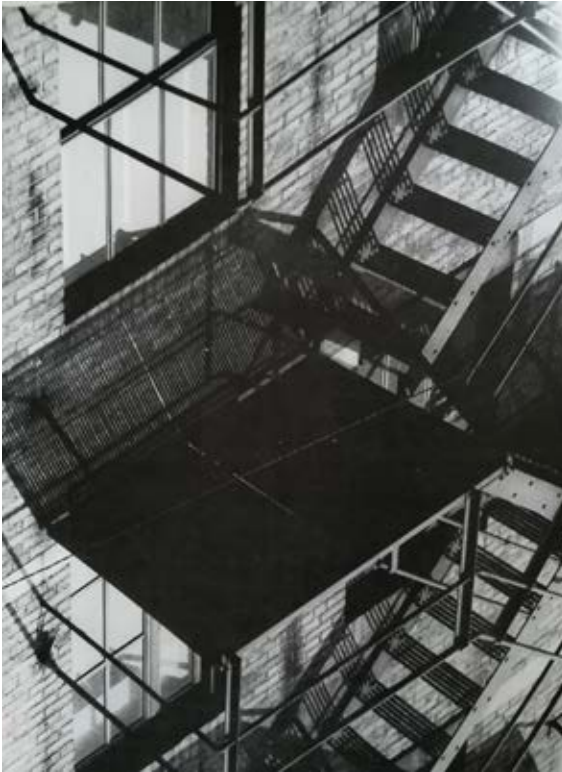
у први план ступа идентитет заједнице. Он их бележи у Италији, Француској, Шпанији, Хрватској, Србији. Изношење реликвија о верским празницима, сахране, маскераде, сеоски вашари и феште спадају у сегмент антрополошке документације од непроцењивог значаја за разумевање локалних обичаја који су у деценијама након Станимировићеве смрти престали да постоје јер су многа планинска места напуштена и ишчезла. Иако не претерује с фолклором, посебно живописне су фотографије снимљене по забитима Далмације, са старицама у димијама или хаљинама с везом, забрађене марамама, чија изборана лица подсећају на нагужване столњаке. Уметник их вешто комбинује с различитим орнаментима и текстурама, бришући границе између зона, стварајући ефекат њиховог међусобног поравнања.

Водећи рачуна о односу светла и сенке, бележећи с готово математичком прецизношћу ритам кретања фигура, линеарно делећи кадар на зоне захваљујући пажљивој дистрибуцији ликовних елемената, у својим разноврсним фото-циклусима Станимировић показује да „поседује оптички, афективни и интелектуални став врло близак Мајаковском, Блезу Сандрару и Маринетију, Жану Епштајну и његовом наследнику Франсоа Рајхенбаху, Робу Гријеу и Џејмсу Џојсу” (Žorž 1967: 3). Без обзира на тематске целине које се јасно крећу између интересовања за урбани сензибилитет метропола и етнографску фотографију која би била адекватна одредница његових бројних приказа руралних зона, Станимировић „своје око ставља у службу испитивачког духа [...] и користи научна достигнућа за своје ликовне и поетске циљеве” (Žorž 1967: 3–4).

АРХИТЕКТОНСКА ФОТОГРАФИЈА: ИЗМЕЂУ СТАРОГ И НОВОГ СВЕТА

„Фотографија је од почетка бележила најстарије грађевине и рушевине. Истовремено била је коришћена за документовање и промовисање нових конструкција које умногоме припадају времену и технологији самог медијума: викторијански мостови и стаклене куће, споменици и торњеви од челика, високи, савремени небодери” (CAMRANY 2014). С обзиром на поменућу поделу, може се уочити јасна линија разграничења у оквиру Станимировићевог стваралаштва: фотографија архитектуре старог континента, препознатљива по рустичним каменим фасадама претежно сакралних објеката с једне, и фотографија савремене америчке архитектуре с друге стране, коју упознаје током 60-их година.

По бројности скромнији, али изузетно важан сегмент опуса, настао приликом службених путовања у Њујорк, упућује на чињеницу да ни Станимировић није остао равнодушан према челичним конструкцијама, високој технологији и стакленим облакодерима, који су га, попут Вокера Еванса (Walker Evans), привукли својим гигантским размерама. Бележећи Бруклински мост као мрежу густо испреплетаних жица, снимајући фасаде њујоршких вишеспратница испресецаних дијагоналном игром светло-тамних линија узрокованих постојањем помоћних степеница (сл. 4), и окрећући се високим решеткастим структурама небодера у изградњи, Станимировић у Америци постаје фотограф конструктивистичког сензибилитета. Избором одговарајућих углова снимања и применом врло крупних планова у којима монотоне хоризонтале несавладивих солитера прете да прогутају једва видљиве људске фигуре уличне зоне, уз неретку употребу екстремно горњег ракурса који драматично појачава осећај висине, он наглашава дводимензионалну



Сл. 4. Помоћно степениште у Њујорку, око 1965.
(Документација Галерије САНУ, Београд)

природу медијума, приближавајући се линеаристичким цртежима и фотографијама руског уметника Александра Родченка. Готово неочекивано, након деценија фотографисања камена, дрвета, цигле, воде, њујоршки циклус открива Станимировићев неуморни испитивачки дух у потрази за свежим, модерним изразом усаглашеним с предметом истраживања.

Нема сумње, ипак, да је Станимировић припадао Европи, јер се из пакла челика и армираног бетона, он изнова враћао архитектури старог континента коју је почео да истражује око 1936. године када у Паризу упознаје српског дипломату и сликара Пеђу Милосављевића. Њихова интелектуална блискост проистицала је како из заједничке наклоности ка прошлости, старим културама и Балкану, тако и према Паризу који су обојица сматрали једним од најчаробнијих градова, описујући га као „можда најлепши, незабораван, сачињен, као везиво, нитима сивим и свилено сивим. [...] У то богатство, даровано временом, уплиће се, као непрекидно понављање, безброј трагова што оставља човек: његови знаци, записи, отисци прстију и дланова,

стопа – сведочанство о множини и анонимности” (MILOSAVLJEVIĆ 1958: 178). То потврђују, између осталих, представа оронуте камене фасаде облепљене огласима и плакатима на фотографији *Rue de Haut-Pavé* на којој су испреплетани белези прошлости и садашњости, или снимак *Једног зида у Паризу* где се у низу угребаних слова, цртежа и знакова открива поменута множина анонимности, или дискретно указује на наклоност према Дибифеовом *Art brut*-у. Доминантно интересовање за зидове, њихову текстуру, ољуштене и напрсле фасаде чини Станимировићев истраживачки дух, с једне стране, сродан Леонардовом⁷ због истовременог занимања за грађевинарство, архитектуру и ликовне уметности, док, с друге стране, може упућивати на актуелна испитивања подсвесног, како у радовима париских уметника око Бретона (André Breton), тако и у кругу београдских надреалиста (посебно кроз пројекат *Пред једним зидом*⁸). Станимировић је већ у току четврте деценије XX века начинио прве снимке париских булевара и мостова, елегантних престоничких вишеспратница издужених прозора, препознатљивих димњака и

⁷ Вид. даље: Да Винчи, Леонардо. *Трактић о сликарству*. Београд: Нолит, 1953, 37.

⁸ Вид. даље: „Пред једним зидом: слике – симулација паранојачком тумачења.” У: *Надреализам данас и овде*. Београд, година II, бр. 3, јуни 1932.

уских црних балкона од кованог и ливеног гвожђа. Париз остаје његова наисцрпна инспирација и после Другог светског рата, чије ослобођење и улазак савезника на тенковима бележи у серији документарних фотографија из 1944. године. Хватајући тренутке заједничког славља војске и Парижана, он антиципира атмосферу каснијег филмског класика Ренеа Клемана (René Clément), *Гори ли Париз?* из 1966. године.⁹

Па ипак, оно што је обележило Станимировићев живот и дело, јесте несвакидашња вишегодишња авантура с Пеђом Милосављевићем која се одвијала током летњих месеци раних 50-их година по Југославији. Милосављевић о том ходочашћу језгровито пише у каталогу Станимировићеве ретроспективне изложбе 1983. у Београду, као и у збирци есеја *Између њирубе и њишине* (1958), у којој се нашао избор тек двадесетак од неколико стотина тада начињених снимака старе профане и сакралне архитектуре, некропола, крајпуташа од порозног пешчара и нахерених стећака с необичним ликовима војника-сељака и сељанки стравично разрогачених очију¹⁰ (сл. 5), као и забитих предела с трошним кућама и крововима од ћерпича, привлачним фотографу због слојевите текстуре у коју су утиснути трагови векова. Крећући се од Охрида, преко Призрена, Косова Поља и Пећи, манастира Србије и Црне Горе, од Боке ка Дубровнику, преко Требиња, Благаја и Мостара, свих важнијих далматинских градова на копну и острвима, са Корнатима као посебном атракцијом, „ова дуга репортажа



Сл. 5. Портрет жене са надгробног споменика у Атеници, око 1955. (Документација Галерије САНУ, Београд)

⁹ До поменутих фотографија данас је готово немогуће доћи. Оне се не налазе у Архиву Алинари. Међутим, пажљивим праћењем аукција на којима су се појављивали Станимировићев радови, приметила сам да је француска кућа Друо 20. новембра 2017. године понудила његов изузетно вредан документарни циклус од седам фотографија: *Ослобођење Париза: долазак на Јелисејска поља*. Вид.: <<https://www.drouot.com/lots/8121091-?actionParam=listLot&controllerParam=lot&fromId=85517>>, 10. 10. 2019.

¹⁰ Фотографије поменутих споменика репродуковане су у књизи *Плава линија живојџа* Бранка В. Радичевића из 1961. године. Писац истиче да су међишта крајпуташа Шумадија, долина Западне Мораве, Златибор, Голија, Јавор, док у есеју „Сеоски надгробни споменици у Србији”, Милосављевић говори о вишевековном развоју ове несвакидашње пластике дуж Дрине, у јужној Хрватској, по читавој Босни и Херцеговини, у околини Ваљева, Крупња, Бајине Баште и Аранђеловца. Несвакидашњу сепулкралну скулптуру у форми плоча, обелиска, крстова, некада живо обојену, са сумарно урезаним ликовима, тешко читљивим натписима и изразито развијеном орнаментиком, Станимировић је забележио камером, стижући до места до којих људска нога није крочила деценијама. Вид.: Милосављевић 1958: 201–205; Радичевић 1961: 5–30.

требало је да проговори о коренима култура цивилизација Балкана, знацима идентитета и препознатљивости у току историјских судара, о ветровима и драмама хришћанског и исламског света” (Милосављевић 1983: 7).

Истичући да „када је човек више пута угледао крај, онда гледа мало другачије на ствари и живот” (Милосављевић 1983: 6), Станимировић је предано снимао градитељске целине и детаље, одређујући их као неме сведоке нагризајуће снаге протеклих столећа који су оставили видљиви траг у пукотинама бројних камених портала, звоника, стубова, купола, капитета, на розетама и орнаменталним украсима прозора, као и на пластици кровних венаца. Наслаге прашине на камену довеле су до неизбежних промена, опомињући на пролазност људи и њихових творевина. Управо та патина постаје карактеристично место Станимировићевих фотографија пружајући им особен штимунг: у прецизно дефинисаним светлосним контрастима, у правилним линијама у којима се истовремено сусрећу и разилазе зоне блештаво белог светла и дубоких сенки, све флеке, огреботине и кракелуре још су видљивије. Желећи да упозна своју земљу, завичај и историју, Станимировић се у ову вишегодишњу авантуру отиснуо можда и несвесно, оставивши иза себе једну од најкомплекснијих и најцеловитијих фото-документација посвећених културној баштини бивше Југославије.¹¹ Истовремено, особено занимање за српске некрополе и кроз историју знатно оштећене хумке које је с пасионираношћу ретких истраживача тражио и фотографисао по тешко приступачним теренима, указује на његову жељу да васкрсне рустичну уметност српских наивних уметника-каменорезаца чија су дела махом остала непотписана. Те, уколико је, према речима Бранка В. Радичевића, једна црначка фигурина у Паризу била прекретница за рађање модерне уметности, нема сумње да је Станимировићев циклус српске сеоске пластике важан бар због тога што „нас подсећа на коре не којима смо везани за своју земљу” (Радичевић 1961: 119). Коначно, још један доказ да Станимировић заправо никада није напустио Југославију и да је желео да прикаже њена културна блага Француској и целом свету, потврђује и изложба „Југославија – споменици, предели, људи” одржана у Паризу, с пролећа 1956. године, о којој је Данијел Маскле позитивно писао у часопису *Le Photographe*: „Неколико његових снимака као Тврђава, Охридско језеро и Константинова црквица приближавају се савршенству [...] његова је техника модерна и његови снимци копирани на лепом углачаном папиру блистају као дијамант. Он има необичан таленат да фотографише старе куће и цркве које су вековима нападали, и то под жестоким медитеранским сунцем” (MASCLET 1958: 16).¹²

¹¹ Из текста Душана Станимировића штампаног у *Београдском објективу* бр. 14 (1958), на страни 15, сазнаје се да је Милан Кашанин, тадашњи директор Галерије фресака у Београду, од Станимировића откупио бројне фотографије, међу којима се налазе и сви снимци Богородице Љевишке, као и да је фотографију дечанског лава Радомир Константиновић искористио као спољну илустрацију романа *Мицоловка*. Може се само претпоставити да постоје бројни други примери употребе Станимировићевих фотографија у књижевности, монографским и каталожским публикацијама српских музеја, који нажалост остају незабележени.

¹² Иста селекција фотографија допутовала је и у Београд 1957. године и дочекана је с подељеним критикама. О њој се у дневној штампи доста писало, углавном позитивно, али је у *Београдском објективу* бр. 8 (1957) Бранибор Дебељковић одрекао Станимировићу било какву оригиналност, нарочито у домену фотографисања српских средњовековних фресака и икона, неосновано оптужујући га за приказивање Југославије виђене очима странца који је у њој очигледно тражио егзотику и сензацију. Вид.: Debeljković, Branibor. „Jugoslavija kroz kameru ing. D. Stanimirovića.” *Beogradski objektiv* br. 8 (1957): 14. На овај чланак у своју одбрану устао је Станимировић чији се одговор може наћи у истом часопису у броју 14 (1958): 15–16. Тада вођену полемику не сматрам релевантном за овај чланак.

Тематски разноврстан и до сада недовољно истражен фотографски опус Душана Станимировића несумњиво потврђује мисао Валтера Бењамина (Walter Benjamin), да је много лакше поседовати слику, скулптуру или архитектонско здање на фотографији, него у реалности (BENJAMIN 2005: 523). И не само да Станимировићеви снимци допуштају „поседовање” творевина људског духа, као и сусрет с очима које су у неком тренутку погледале у његов објектив, већ омогућавају боље сагледавање и разумевање прошлости. Уколико пак човек може да поседује прошлост, макар и посредством фотографије која „подразумева тренутни приступ стварном”, он „поседовањем света у облику слика може поново доживети нестварност и удаљеност стварног” (SONTAG 2009: 153–154). Шта је, међутим, остало од Станимировићевог света, а шта се, у међувремену, претворило у прах, настављајући да живи само на његовим фотографијама? Која су то лица, обичаји, споменици културе? „Када се на крају осврнемо на судбину Душана Станимировића, све више долазимо до уверења да ништа не бисмо добили ако бисмо угледали његову хумку” (МИЛОСАВЉЕВИЋ 1983: 7). Јер, његов споменик су бројне фотографије у којима је прошлост закључана и добро заштићена од нагризајуће бујице времена.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- BART, Rolan. *Svetla komora*. Beograd: IP Rad, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *A Little History of Photography: Selected Writings 1931–1934*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2005.
- ŽORŽ, Valdemar. „Stanimirović i fotografija kao vrhunska umetnost.” У: *Izložba umetničke fotografije Dušana Stanimirovića*. Novi Sad: Galerija Matice srpske, 1967: 1–4.
- CAMPANY, David. “Architecture as Photography: document, publicity, commentary, art.” (2014). <<https://david-campany.com/architecture-as-photography-document-publicity-commentary/>> 10. 10. 2019.
- MASCLÉ, Daniel. „Jugoslavija koju je video fotograf Dušan Stanimirović.” *Beogradski objektiv* br. 14 (1958): 16.
- MILOSAVLJEVIĆ, Predrag. *Između trube i tišine: članci o umetnosti*. Beograd: Nolit, 1958.
- МИЛОСАВЉЕВИЋ, Предраг. „Белешке на јастуку: на глас о смрти Душана Станимировића.” У: *Фотографије Душана Станимировића*. Београд: САНУ (MILOSAVLJEVIĆ, Predrag. „Beleške na jastuku: na glas o smrti Dušana Stanimirovića.” U: *Fotografije Dušana Stanimirovića*. Beograd: SANU), 1983, 5–8.
- RADIČEVIĆ, Branko V. *Plava linija života*. Beograd: Savremena škola, 1961.
- STANIMIROVIĆ, Dušan. „Šta je fotografija.” *Književne novine* 1–15. juni, god. 6, serija 7–8 (1955): 7.
- SONTAG, Susan. *O fotografiji*. Beograd: Artget, 2009.

Dijana Lj. Metlić

DUŠAN STANIMIROVIĆ: PHOTOGRAPHIC EXPEDITION THROUGH THE WORLD

Summary

This paper discusses the life and work of a Serbian photographer Dušan Stanimirović, who remains a rather unknown figure in the national history of fine arts. One of the main reasons for this situation might be his departure from Serbia to Paris in the mid-1920s, where he was educated as an engineer and established firm links with France, returning only sporadically to Yugoslavia in the decades after the World War II. Besides, photography gained recognition as an art form in official institutions relatively late. In Serbia, it was developing through the activity of rare professionals and dedicated amateurs in photo clubs, as well as through written criticism in specialized photo magazines. Finally, like many art enthusiasts, Dušan Stanimirović suffered a similar fate – his negatives and slides, as well as the enormous art treasure he had

collected (stamps, watercolours, classical and pop music LP covers, etc.) remained unprotected and scattered throughout the world. Rare traces of his activity, fewer and fewer living witnesses to his work, and irregular appearance of his photographs at global art auctions, threatened to consign his name and work to oblivion. Pointing to the exceptional importance of the Fratelli Alinari archive in Florence, which has recently inherited part of Stanimirović's large photographic oeuvre, this paper is an attempt to revive the interest of scholars and researchers in the work of a forgotten Serbian photographer.

Keywords: Dušan Stanimirović, Peđa Milosavljević, architectural photography, people and customs, cultural monuments, France, Yugoslavia.

* Уредништво је примило рад 27. X 2020. и одобрило га за штампу 3. IV 2020.

ЛИДИЈА А. МЕРЕНИК

Филозофски факултет, Универзитет у Београду*
Прегледни научни рад / Subject review article

Модерни пројект Стојана Ћелића**

САЖЕТАК: У раду се укратко разматрају, као семинални, рани сликарски опус Стојана Ћелића из 50-их година прошлог века, и идеје, узор и законитости на којима формира своју слику као део ширег модернистичког пројекта уметности друге половине XX века.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Стојан Ћелић, сликарство, XX век, модернизам, апстракција.

Ћелић је школовање започео 1942. године у школи Младена Јосића, где је радио под вођством Фрање Радочаја и где су, једно време, предавали и Зора Петровић и Јован Бијелић. Ипак, како и сам каже, „Радочаја се сећа као сенке”, Јосића „по једној коректури”, а Бијелића „по луцидним предавањима” (Суботић, Симеоновић Ћелић 1996: 111–112). Једногодишњи боравак у Јосићевој школи био је тек увод и краткотрајна припрема за његово школовање на Академији ликовне уметности, коју уписује 1943. године, у класи Михаила Петрова, а у пролеће 1944. школовање је било прекинуто а Ћелић је у августу те године отишао у НОР. Када се 1948. године вратио у Београд, студије, испрекидане неумитним ритмом ратних година, наставио је код Ђурђа Теодоровића, а потом у класи Недељка Гвозденовића, код кога је и дипломирао 1951. године. Како каже о тим данима, „Тако смо са Челебоновићем сазнавали шта је прави сјај сликарства, са Лубардом где су границе успона, са Гвозденовићем у шта се може посвећено ући у пуној зрелости, са Табаковићем како се дотичу простори ирационалног...” (Суботић, Симеоновић Ћелић 1996: 111–112). Посебно су му током школовања била значајна предавања Момчила Стевановића о раној ренесанси у Италији.

Такође, 1949. године први пут обилази средњовековне манастире Србије и Македоније. Уз дружење са Александром Томашевићем (о коме касније пише један од најбољих и најнадахнутијих текстова икада написаних о том уметнику: Ћелић 1980), као и уз учешће

* lmerenik@f.bg.ac.rs

** Рад је настао као део резултата остварених на пројекту бр. 177013 – *Национално и Европско: Српска уметност 20. века* – који подржава Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије. Рад „Модерни пројект Стојана Ћелића” саопштење је са Свечане академије / научног скупа посвећеног Стојану Ћелићу, 28. априла 2017, САНУ, Београд.

у узбудљивој клими припрема (1948–1950) Изложбе југословенске средњовековне уметности (1950, Париз), српско-византијска уметност постаје један од узорних подстицаја будућем Ћелићевом ученом модернистичком изразу, његов допринос феномену реинтерпретације средњовековља у српском сликарству модернизма.

Готово истовремено, 1950/51. године први пут излаже и пише први текст о уметности. Упркос чињеници да је у памћењу послератне југословенске и српске културе модернизма заузео истакнуто место превасходно као сликар изузетног иновацијског и креативног дара, није претерано рећи да су његове ликовне критике и студије о уметности (*Младосић, Лик, НИИ, Ревизија, Књижевне новине, Уметносић, Дело* и др.) имале за српску средину једнаку тежину као и његова уметничка дела, чинећи га неодвојивим протагонистом српске ликовне критике.

Историја не може заобићи ни учешће Стојана Ћелића у еманципаторској групи модерниста – Децембарској групи (1955–1960). Група је обухватила низ различитих ауторских језика и опредељења, а њен уједињујући фактор налазио се у сферама изнад језика слике, превасходно у потреби за именовањем савремене концепције слике у 50-им годинама XX века, у клими поновних освајања уметничких слобода после изразите владавине политичко-програмске делатности социјалистичког реализма.

Децембарска група и Стојан Ћелић као њен актер, доследно траже и спроводе различите концепцијске, композиционе и модернизујуће иновације слике: од потребе да се учини крупан корак напред од узора међуратне српске уметности и „модерног традиционализма”¹, преко композиционог и формалног искушавања узора Пикасовог синтетичког кубизма и посткубизма, до стварања изворног модела нове слике, у чему је једно од капиталних достигнућа дао и Ћелић (Мереник 2010: 98–101).

Почетком 50-их година, у делу Стојана Ћелића се уочавају две доминантне теме, портрет и пејсаж, које настају у синхроним целинама и којима искушава своје формално-композиционе приступе и сликарске методе. У веома кратком периоду, Стојан Ћелић је апсолвирао сазнања о српском међуратном сликарству, надовезујући се на њега уз очигледно поштовање класичног наслеђа историје уметности.

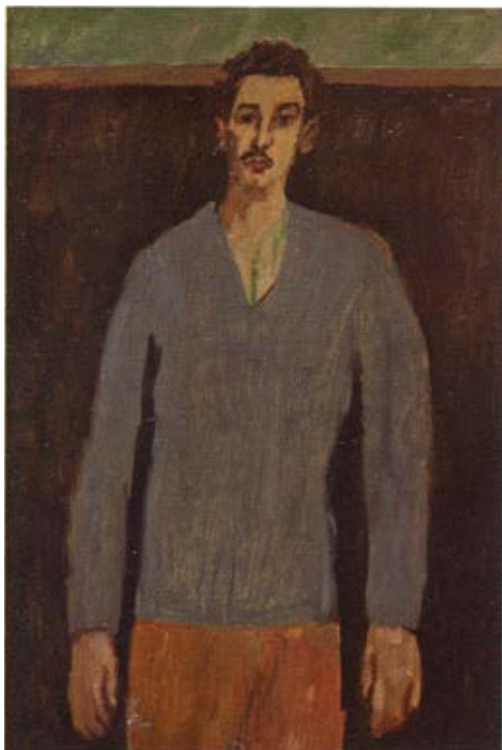
Портретима Паве Кићевац (1952), Павла Угринова (1954) (сл. 1) и Нађе Ковачевић (1955) (сл. 2), Ћелић излази из тренутка фасцинираности атмосфером, методом и делом Марка Челебоновића, па у пејсажима и портретима из периода 1953–1955. истражује и гради даље напредни језик апстраховане предметности. Већ од 1954. године (добар пример су *Крошње*, 1954, и *Предео из Сојоћана*, 1956. (сл. 3), Ћелић граби напред ка дефинисању сопствене модернистичке слике, успут се лагано ослобађајући портрета и акцентујући пејсаж као претекст у свом тражењу ослобођеног модернизма поетских конотација.

*Идеја о неусијосиљавању формално-композиционог решења као коначног била је један од основних њојкрејача његове сликарске њрогресивности у њедесетим годинама.*²

Истовремено, он у то доба почиње да инсистира на ослобођеном, пажљивом и деликатном колоризму, чему је изврстан пример слика *Шах њоља*, 1957. (сл. 4). Непрекинуто

¹ Што је термин који је сковао Лазар Трифуновић.

² курзив: Л. М.



Сл. 1. *Портрет Павла Угринова*, 1954, уље на платну, 140 x 94,5, приватно власништво / *Portret Pavla Ugrinova*, 1954, ulje na platnu, 140 x 94,5, privatno vlasništvo



Сл. 2. *Портрет Нађе Ковачевић*, 1955, уље на платну, 102 x 84, приватно власништво / *Portret Nade Kovačević*, 1955, ulje na platnu, 102 x 84, privatno vlasništvo

развијање храбрих, одлучних и промишљених бојених односа учиниће га временом једним од најбољих, ако не и неприкосновеним колористом како унутар Децембарске групе, тако и у свеукупном српском модерном сликарству друге половине XX века.

Још тада, његова дела одликују наглашена сведеност и економија форме уз доминацију најчешће четири боје и њихових варијација, као и демонтажа фигуралног и предметног света.

Зачуђујућа је брзина Ћелићевог кретања у односу предметно-беспредметно. Портрет усваја дводимензионална решења до потпуног губљења волуминозности у корист колористичких односа и равнине. Предео је у потпуности исказ сликарске апстракције, једне од најранијих у српском послератном сликарству (сл. 5).

Изражајна, осећајна апстракција, на моменте метафизичка или ирационална, најбоље ће се изразити у асоцијативном коду пејсажа-предела. Снажан утисак лирског и поетског створен је најпре умекшавањем ивица, избегавањем тамних контура или контура уопште, ингениозним односима топлих и хладних боја, док су одлучност и стабилност конструкције и ритма подржане угаоним облицима.



Сл. 3. *Предео из Сопоћана*, 1956, уље на платну, 120 x 160, приватно власништво /
Predeo iz Sopoćana, 1956, ulje na platnu, 120 x 160, privatno vlasništvo

Стојан Ћелић, прогресивним усавршавањем слике/равни, стиже до: а) успостављања првог темеља модернистичке слике – дводимензионалне равнине; б) конституисања самосталне, самодоволне, самоодговорне и аутономне сликане равни и композиције. Еволутивни поступак се исказује а) у успостављању формално-бојених композиционих елемената и њихових односа, у прогресивном кретању од предметног ка непредметном, и б) односу према традицији (сликарства, мотива) које преноси и преводи у изразито модерни знаковни систем. Јер, „модернизам користи уметност да привуче пажњу на уметност саму, а уметност еволуира из медијума (конкретно, сликарства) и из перманентне самокритике еволуције унутар медијума, што, нужно, подразумева напредак и усавршавање дисциплине” (GREENBERG 1995: 308–315).

Генеза Ћелићеве слике се, од раних 50-их па до краја 60-их година, посматра и као успешно грађење и освајање дводимензионалног простора, оног који ће своју заокружену дефиницију добити у делима насталим у периоду од 70-их до 90-их година XX века.



Сл. 4. *Шах поља*, 1957, уље на платну, 75,5 x 80, приватно власништво /
Šah polja, 1957, ulje na platnu, 75,5 x 80 cm, privatno vlasništvo

Питање простора у Ћелићевом опусу, по својој важности, предњачи над многобројним разматрањима типа апстракције коју током времена ствара. Слика је суштина која припада истом типу простора као и наша тела; она више није средство замишљеног еквивалента тог типа простора.

Пишући о „редуктивном методу Стојана Ћелића”, Трифуновић је у сликама из раних 60-их година издвојио простор као централно ликовно питање. Следећи Трифуновићеву



Сл. 5. *Средина лeтa II* (диптих), уље на платну, 195 x 200, приватно власништво /
Sredina leta II (diptih), ulje na platnu, 195 x 200, privatno vlasništvo

хипотезу, могло би се рећи да су слике Стојана Ћелића у периоду до почетка 60-их „ја-простор”, јер се успостављају кроз регистар стваралачке ауторове имажинације; слике настале током 60-их су најпре „простор-време”, јер успостављају и хармонизују рационални композициони поредак; кулминативне слике с краја 60-их и почетка 70-их година су „простор-звук”, од слике *Тишина* (1966) до *Средина лeтa* (1969) и др. (Трифунковић 1990: 29). Каснија дела су синтеза сва три „типа/топоса”, сачињена не само динамиком и ритмом

формалних и бојених својстава већ и сталним, непрекинутим трагањем за идеалом равнотеже једноставности.

Међутим, посматрамо ли опус Стојана Ћелића са становишта филозофије и идеологије модернистичког уметничког дела, онда је он не само прецизно и јасним, сведеним ликовним језиком знао да из медитативног живота ослободи спонтани извор, већ је успоставио законитости нове идеологије слике великог модерног пројекта, онако како је у уметности препознаје и дефинише његов савременик Клемент Гринберг: у „самокритици” / „критици изнутра” (критици дотадашње сликарске дисциплине/вештине), у еволуцији равнине – као јединог, јединственог домена сликарства, коме није пресудно разликовање односа фигурално-апстрактно, већ искључиво разликовање димензионалности од 3Д илузионизма и, на крају, у постојању континуитета са уметношћу прошлости и у њеној модернистичкој интерпретацији – јер је свака револуција прекид, лом и дисконтинуитет, а еволуција, па и модернистичка, континуитет суме знања (GREENBERG 1995: 308–315).

Духовни и стваралачки простор Стојана Ћелића, као и готово сваког модерног уметника, увек је у тражењу решења „између две историчности”. Једне која је више заборавно сећање, друге која „живи у сваком сликару који оживљује, преузима и одбацује у сваком новом делу целокупни подухват сликарства” (MERLO PONTI 1968: 59–111). Одабирајући друго, Ћелић бира „надегзистенцијалност” сопственог модерног подухвата. Али, величина тог подухвата, посебно у југословенским околностима 50-их и 60-их година, налази се у чињеници да су непосредни циљеви модерниста, како каже Гринберг (GREENBERG 1995: 308–315), били лични пре свега другог, да истина њихових дела остаје лична пре свега другог, да се, речју, индивидуални стваралачки подухват, наметнуо као стваралачко оружје против сваког колективизма и као симбол освојене и крхке слободе изражавања, стварања и деловања.

Постигнуће Стојана Ћелића, сликара, њисца о уметности и њедагођа је индивидуални, лични чин одговорности пред уметношћу и слободом уметничког изражавања, стваралачком њошребом за најредним изворним језиком нове, модерне и дружачије слике у њошличкој и друштвеној клими њедесетих година, слике која се свим својим ашпектима, укључујући њу и ешички, ѡројектује у будућности друштва и уметности.

ЛИТЕРАТУРА

- GRINBERG, Klement. „Apstraktno, predstavljačko i tako dalje.” U: NEDELJKOVIĆ, M., Z. Gavrić (prir.). *Apstraktna umetnost. Delo* 6–7 (1979): 133–139.
- GREENBERG, Clement. “Modernist Painting.” In: FRASCINA, F., J. Harris (ed.). *Art in Modern Culture*. London: 1995, 308–315.
- MERENIK, Lidija. *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968*. Beograd: Fond Vujičić kolekcija – Filozofski fakultet u Beogradu, 2010.
- MERLO-PONTI, Moris. „Posredni govor i glasovi ćutanja.” U: *Oko i duh*. Prevod E. Mićunović. Beograd: Vuk Karadžić, 1968, 59–111.
- СУБОТИЋ, Ирина, Ивана Симеоновић Ћелић. *Стојан Ћелић*. Београд: Клио (SUBOTIĆ, Irina, Ivana Simeonović Čelić. *Stojan Čelić*. Beograd: Clio), 1996.
- ТРИФУНОВИЋ, Лазар. „Топологија Стојана Ћелића.” У: Живковић, Станислав, Лазар Трифуновић, Ивана Симеоновић Ћелић. *Сликариство Стојана Ћелића*. Београд: Галерија Српске академије наука и уметности

- (TRIFUNOVIĆ, Lazar. „Topologija Stojana Ćelića.” U: ŽIVKOVIĆ, Stanislav, Lazar Trifunović, Ivana Simeonović Ćelić. *Slikarstvo Stojana Ćelića*. Beograd: Galerija Srpske akademije nauka i umetnosti), 1990.
- ТРИФУНОВИЋ, Лазар. „Редуктивни метод Стојана Ћелића.” У: *Студије, огледи, критике*. Српски критичари. Св. 4. Београд: Музеј савремене уметности, 1990, 207–209. Изворно објављено у: *НИН* 8. 4. 1962.
- (TRIFUNOVIĆ, Lazar. „Reduktivni metod Stojana Ćelića.” U: *Studije, ogledi, kritike*. Srpski kritičari. Sv. 4. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1990, 207–209. Izvorno objavljeno u: *NIN* 8. 4. 1962).
- ЋЕЛИЋ, Стојан. „Белешке о смрти, животу, путевима ка делу и делу сликара Александра Томашевића.” У: *Александар Томашевић 1921–1968*. Београд: Уметнички павиљон Цвијета Зузорић (ЋЕЛИЋ, Stojan. „Beleške o smrti, životu, putevima ka delu i delu slikara Aleksandra Tomaševića.” U: *Aleksandar Tomašević 1921–1968*. Beograd: Umetnički paviljon Cvijeta Zuzorić), 1980.

Lidia A. Merenik

STOJAN ĆELIĆ’S MODERN PROJECT

Summary

Stojan Ćelić stands out as one of the leading modernists in the history of post-war Yugoslav and Serbian painting. Since the 1950s, his work has gone through a quick and logical transformation from the object-oriented to the associative and abstract. Ćelić is also one of the leading colorists in the post-1950 painting. Stojan Ćelić’s modern project, in its multilayeredness, goes beyond the realm of painting and extends to the philosophical, ideological, aesthetic, and ethical components of art, thus becoming an autonomous, individual creative endeavor – whether it be Ćelić the painter, Ćelić an accomplished writer on art, or Ćelić the teacher.

Keywords: Stojan Ćelić, painting, XX century, modernism, abstraction.

* Уредништво је примило рад 5. I 2020. и одобрило га за штампу 3. IV 2020.

ALEKSANDRA D. ILIJEVSKI

University of Belgrade, Faculty of Philosophy – Department of Art History*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

The Art of Engineering: The First Railway Bridge in Belgrade

ABSTRACT: The modernization processes in Serbia and the urban development of Belgrade in the second half of the 19th century were closely linked to the engineering development, railroad building, and the construction of bridges. The Sava river was the state border of Serbia until the end of the First World War. The first Belgrade bridge, the Railway Bridge (1882–1884) over the Sava river was built by the renowned French Compagnie de Fives-Lille pour constructions mécaniques et entreprises. It was a joint project of the Kingdom of Serbia and the Austria-Hungary, and a part of the railway connection of Western Europe with Constantinople (Istanbul) and Salonika (Thessaloniki). The Railway Bridge was destroyed during World Wars, and rebuilt soon afterwards, as it was the most important railroad connection to Belgrade. In the Second World War, German engineering troops have rebuilt the bridge, and renamed it the General Will Bridge (General Will-Brücke). Today, named the Old Railway Bridge, it is an integral part of Belgrade cityscape.

KEYWORDS: the Old Railway Bridge over the Sava, the General Will Bridge (General Will-Brücke), Fives-Lille Company (Compagnie de Fives-Lille pour constructions mécaniques et entreprises), French engineers, German engineers, railway, Belgrade.

THE SERBIAN RAILWAY, AND THE FIRST RAILWAY BRIDGE IN BELGRADE OVER THE SAVA RIVER

In the convention between Serbia and Austria-Hungary (1878), the Berlin Convention (1878), and the Vienna Railway Convention (1880), the Principality of Serbia agreed to build a railway line up the Morava valley from Belgrade to Niš. The first branch would continue southwards up the Morava valley to Vranje for connection with the Ottoman railways in the direction of Salonika (today Thessaloniki), the other running south-eastwards up the Nišava valley to the Bulgarian frontier beyond Pirot, and in the direction of Constantinople (today Istanbul). Austria agreed to connect the Austro-Hungarian system with these Serbian lines by new construction, which would end with a large bridge over the Sava between Semlin (today Zemun)

* ailjevs@f.bg.ac.rs

and Belgrade (BEAVER 1941: 279; БУЧО 1981: 128).¹ In this way, Serbia would become the shortest link of Western Europe with the Mediterranean ports and engage in the broad flows of international economic relations.

Belgrade and other Serbian towns were rapidly modernizing, and there was a need for local and larger infrastructural projects and engineering skills. From the arrival of the first engineers to Serbia in 1834/35 until the end of the First World War, more than a thousand engineers were employed in Serbia. Some of them were foreign citizens, recruited as engineers under contract. Serbian engineers were educated either abroad, sometimes as state scholars, or in Serbia after the opening of the Technical Faculty of the Great School (ŠOLAJA, MAGDIĆ 2009: n.p.). However, at the time Serbia did not have the financial resources for a major project such as the construction of railways, so the Serbian Government in early 1881 signed a contract for the construction of the Belgrade–Niš–Vranje railway line with the French financial company Société de l'Union Générale, whose board chair was renowned rail expert Paul Eugène Bontoux. The loan contract, which Serbian public considered financially very unfavourable, laid down in detail all the works – from the project design of the railway line to the construction of bridges and railway stations. All bridges are foreseen to be of iron construction and constructed according to the regulations in force in France (БУЧО 1981: 129). In January 1882, the Société de l'Union Générale suddenly went bankrupt, and the collapse caused the stock market crash in Paris. Consequently, a major scandal broke out in the Serbian National Assembly, known as “the Railway Affair” or “the Bontoux Affair.”² The Serbian government, in a very difficult position, managed to name another bank, the Comptoir national d'escompte de Paris, to take over the entire state loan. The new contract was signed in early 1882, at the time when Serbia became the Kingdom.

One of the most important projects of the contracted railway link between the Kingdom of Serbia and the Austria-Hungary was the Railway Bridge (Serb. Železnički most; today known as the Old Railway Bridge, Serb. Stari železnički most) over the Sava river (Fig. 1), a border bridge between Belgrade and Semlin (today Zemun). The Railway Bridge built between 1882 and 1884 was a joint project of the two countries. Bridge design and construction was carried out by the Compagnie de Fives-Lille pour constructions mécaniques et entreprises, the major French public works and engineering company.³

Towards the end of the 19th century, great public works began in France. From 1861 to 1905, the Fives-Lille workshops produced more than 2,000 railway bridges, about 100 road bridges, several stations, and more than 2,000 locomotives. Fives-Lille also constructed railway lines in Hungary, Eastern Europe, and South America. One of its flagship achievements was a 750 meter long bridge over the Danube in Cernavodă, Romania (1883–1895), that was a milestone in the history of bridge construction techniques. In 27 months, the Fives-Lille built a railway line between Budapest and Belgrade (Pest–Semlin line), 420 kilometers long, which also involved the construction of several tunnels and two large bridges – one across the Dan-

¹ Regarding the development of the Balkan railways see more in: МИЛЕНКОВИЋ 1936; BEAVER 1941; БАЈИЋ 1998; SAMARDŽIĆ 2010.

² About the Société de l'Union Générale, the role of foreign capital in modernization processes in Serbia at the end of the 19th century, and political implications see: BOUVIER 1960; МИТРОВИЋ 2004; WHITE 2007; SAMARDŽIĆ 2010.

³ For an overview on the history of the Compagnie de Fives-Lille pour constructions mécaniques et entreprises see: DUBOIS 1985; HERMANN, CARONN 2013; MELAN 1890.



Fig. 1. The Railway Bridge over the Sava river in Belgrade, built 1882–1884 by the Compagnie de Fives-Lille pour constructions mécaniques et entreprises. (postcard, collection of A. Ilijevski)

ube at Novi Sad and the other across the Sava at Belgrade (DUBOIS 1985: 521, 522; HERMANN, CARONN 2013: 18; MELAN 1890: 32).

During that period, the art of engineering was at its peak, and the *Fives-Lille* built the Boieldieu Bridge on the Seine in Rouen, the Lafayette Bridge on the Rhône in Lyon (1888–90), and in 1897 assumed the construction of the Alexandre III Bridge (Pont Alexandre III) in Paris. Numerous railway buildings, including the railway stations of Lille (1889–1890), Roubaix (1890), the metallic structure for the roof of the Orsay Train Station (1898–1899) alongside Moisant-Laurent-Savey, as well as a line for the Paris Metro. The factory in Lille with Cail constructed the Machine Gallery (Galerie des Machines) of the 1889 l'Exposition Universelle in Paris. The company made the hydraulic elevators for the Eiffel Tower which still operate today. (DUBOIS 1985: 523–524; HERMANN, CARONN 2013: 43–44).

The Railway Bridge on the Sava had a total length of 463 meters. It was a truss bridge made of iron, a grid structure with vertical bars, and a large number of closely spaced diagonal elements – right and left angle bars. The piers were solid, constructed with stone masonry (БУЂЕВАЦ 1997: 34, 35; STIPANIĆ, BUĐEVAC 1989: 319).

Land expropriation, construction of a proportionate section of the bridge, access roads, including the railway to the Belgrade Railway Station, were excluded from the bank contract, and was under the financial authority of the Serbian Government (SAMARDŽIĆ 2010: 127–128). In 1883, the railway from the bridge to the newly constructed Belgrade Railway Station building

was completed, and the first railroad line in Serbia, Belgrade – Niš, about 250 km long, was put into service on September 3, 1884 (AVRAMOVITCH 1919: 8). Soon afterwards, in 1888 through communication was possible from Belgrade to Salonika and Constantinople. The first line followed the Morava valley south of Niš, crossing the Danube-Aegean watershed, and joining the already existing Vardar valley line at Skopje. Meanwhile, the Austro-Hungarian line Budapest – Maria Theresiopel (Subotica) – Neusatz (Novi Sad) – Belgrade was completed. An inaugural train left Budapest on 12 August 1888 and duly arrived at Constantinople. The service ran regularly, and reduced the journey time between the two capitals from fifty-six hours to thirty-eight hours. The Belgrade–Constantinople time was reduced from ten days by road to thirty hours by rail. A daily connection was established each way from Vienna to Salonika and Constantinople, the average speed of the trains being about 21 miles, i.e., 34 kilometers per hour (BEAVER 1941: 280).

In Belgrade, a local railway was built in 1899 from the Belgrade Railway Station to the Slaughterhouse factory complex at Karaburma area. At the same time, tracing the railway along the Sava and the Danube riverbanks will lead to unfavourable urban development of that part of the capital city.

THE RAILWAY BRIDGE DURING THE FIRST WORLD WAR

At the beginning of the First World War, on 28 July 1914, shortly before midnight, the Austro-Hungarian armoured ships tried to break through from the direction of Zemun. There was an exchange of fire between the Austro-Hungarian Army on the left, and Serbian soldiers and volunteers on the right bank of the Sava. Then, in the immediate vicinity of the Railway Bridge, one of the bullets hit and killed a volunteer, Dušan Đonović, young employee of the Serbian Railway Directorate (АНОНИМ 1914а: 2). Belgrade Railway Bridge became a place of remembrance on the first casualty of the First World War.

Shortly after midnight on July 29, due to escalating fire, Serbian Army captain Mihailo Alić with soldiers mined the Railway Bridge and interrupted the only link of the invading Austro-Hungarian Army with the right bank of the Sava. The three parts of the bridge superstructure fell into the river, while the piers remain intact. According to the newspaper report, the Austro-Hungarian Army subsequently released forty-seven projectiles on the bridge, but it remained in the same condition as it was left by the Serbian miners after the blast (АНОНИМ 1914б: 1). The bridge over the Sava in Belgrade, after being damaged by the Serbian Army, was entirely destroyed by the Austro-Hungarian Army during their initial retreat in 1914 (BUHLER 1930а: 43).

On the Austro-Serbian front line, it was important to rebuild the bridge over the Sava near Belgrade, since it was crucial for the railway line to Bulgaria and Ottoman Empire. An operation with a railway ferry was initially established, that could hold 24 railway carriages. Soon after, with Austro-Hungarian war bridges material, three companies of the Austro-Hungarian and three companies of German railway engineers worked on the repair of the bridge and completed the task in two months. On December 30, 1915, the bridge was officially opened (АНОНИМ 1916: 28).

At the beginning of the war, the Austro-Hungarian Army adopted the Zelisko-Roth-Waagner system, which made it possible to establish the largest war bridges. Primarily it was only intended for spans from 45 to 110 m and for piers up to 60 m high, and used for railway and road

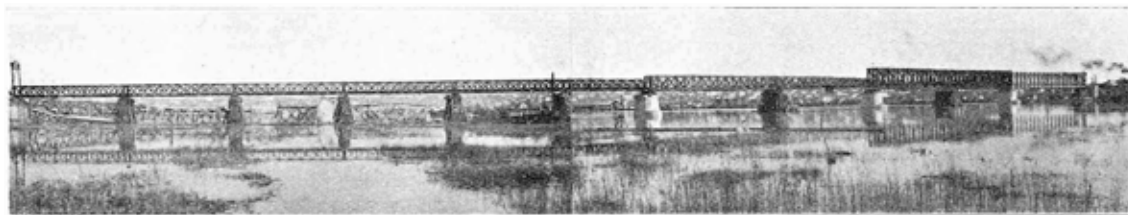


Fig. 2. The Railway Bridge over the Sava, 1915, rebuilt with temporary Kohn and Zelisko-Roth-Wagner systems. (source: BUHLER 1930c)



Fig. 3. The Railway Bridge over the Sava, 1916–1917, Military bridge replaced by permanent semi-parabolic structure (source: BUHLER 1930c)

bridges. In the form of continuous beams, this system allowed even larger spans. The elements could be carried by arm and transported on the road by tanks. The assembly was done on a cantilever scaffold, on one or on two sides, using two swivel cranes with 6.5 m flights, which are sufficient for the assembly of two 6 m panels (BUHLER 1930b: 70–71).

In 1915 the Bridge over the Sava was rebuilt with temporary construction, Kohn (6.30 m) and Zelisko-Roth-Wagner (2.48 m -d- 1.95 m) systems. The opening on the right was a reused span, 84 m long (1915), and the length of the bridge was 475 m (Fig. 2). The military bridge was replaced in 1916–17 by permanent semi-parabolic beams, so the army could reuse military bridge elsewhere (BUHLER 1930c: 90) (Fig. 3). A new steel structure was delivered from the factory in Reschitz (Rou. Reșița) (STIPANIĆ, BUĐEVAC 1989: 319; БУЂЕВАЦ 1997: 35–36).

During the retreat in 1918, The Austro-Hungarian and the German Army demolished that rebuilt bridge, in a way that only the structure above the first opening on the Belgrade side, all foundations and pylons remained intact (Fig. 4, 5).

According to the testimony, the Railway Bridge on the Sava was demolished at exactly 1.10 pm on November 1, 1918. At the time, it was already clear that the last enemy soldier had left Belgrade. After the bridge was destroyed, people from Belgrade went to the Kalemegdan park at the Belgrade Fortress. From there, they could see the enemy soldiers running across the Zemun Polje, along the railway line towards Zemun. Immediately afterwards, strong detonations began (МИЛУТИНОВИЋ 1938: 851). As the Serbian Army advanced rapidly, the enemy forces systematically destroyed the railroad network, including bridges, tunnels, stations, and loading platforms (AVRAMOVITCH 1919).



Fig. 4. The Railway Bridge over the Sava, demolished during the Austro-Hungarian and the German Army retreat in 1918. (source: AVRAMOVITCH 1919)



Fig. 5. The Railway Bridge over the Sava, demolished during the Austro-Hungarian and the German Army retreat in 1918. (source: AVRAMOVITCH 1919)

BELGRADE BRIDGES DURING THE INTERWAR PERIOD

After the First World War, Belgrade became the capital of the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes (from 1929 Kingdom of Yugoslavia). National interest was the political and economic integration of unequally developed parts of the new country. The restoration of ruined transport communications and the linking of road and rail networks within the newly formed Kingdom was of paramount importance. Communication routes, domestic and international traffic, were of particular importance for economic growth.



Fig. 6. Belgrade: aerial view, before the Second World War. Lower left: the Zemun Bridge of King Aleksandar I the Unifier over the Sava river, and upper right The Pančevo Bridge of King Petar II over the Danube (postcard, collection of A. Ilijevski)

In the period between the two World Wars, constructions of new bridges over the rivers Sava and Danube in Belgrade were infrastructure projects of the highest national importance, because river borders, woven into the memory of the nation no longer existed. The reconstruction of the destroyed the Railway Bridge on the Sava should reconnect Belgrade with Zemun, and pre-war Serbia with the western parts of the country. In 1921 the Railway Bridge was rebuilt with the same type of construction from Romanian Steel Works and Domains of Reșița (Uzinele de Fier și Domeniile Reșița; U.D.R. or U.D.R.I.N.) what was installed during the First World War (БУЋЕВАЦ 1997: 36–37).

One of the main determinants of urban expansion Belgrade was the need to build new bridges to enable territorial development of the city, and connect the capital with different parts of the Kingdom. This was evident in the 1923–1924 Master Plan of Belgrade. In addition to the existing Railway Bridge, three more bridges were planned. The bridge over the Sava river along Brankova Street would represent the fastest traffic connection to Zemun. Bridging the Danube over Ada Huga would establish a connection with Pančevo and Banat (Fig. 6). The third, unbuilt bridge, was planned at the confluence of two rivers, starting from the Cara Dušana Street, and going across the river island called Veliko ratno ostrvo towards Zemun. (ВУКА-НОВИЋ-МАЦУРА 2014: 300; КАДИЈЕВИЋ 2015: 510–511).

Belgrade was still an important railroad connection. At the meeting of the Commission of Railways Ports and Waterways of the Peace Conference in 1919, the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes signed the agreement that the new train, called the Simplon Orient Express will connect London and Paris via Milan, Trieste, Belgrade and Sofia to Istanbul.

The railroad line from Skopje via Belgrade to Zagreb, approximately 900 km long, had a parallel railroad lines in some parts built as a double track. These parallel lines represented the backbone of the state, because they run through the Morava and Sava valleys. In only one place, from Topčider to the Sava Railway Bridge, there was single track 4 km long. (ВАСКОВИЋ 1933: 657). In early 1933, authorities concluded that the Railway Bridge has reached its maximum load and had to be reconstructed into a bridge with two tracks, with additional connection to the Topčider and the Belgrade Railway Station. At the time, it was estimated that an average of 15 pairs of passenger and 7 pairs of freight trains pass through the bridge in 24 hours. As the traffic will increase in the future, the plan was to build the bridge parallel to the Railway Bridge (РАКОЧЕВИЋ 1933: 386–387; Д. С. 1937: 9).

The priority in the Kingdom was to build a railway link between Pančevo and Belgrade. Preparatory work began in May 1927, and works on the road–rail bridge in May the following year. The Pančevo bridge of King Petar II (Serb. Pančevački most kralja Petra II) was built by a consortium of German companies: Hein, Lehmann & Co. from Düsseldorf-Oberbilk; Gutehoffnungshütte AG from Oberhausen; C. H. Jucho from Dortmund; Aug. Klönne from Dortmund; Fried. Krupp AG from Rheinhausen; Maschinenfabrik Augsburg Nürnberg (MAN) AG from Mainz Gustavsburg; and Vereinigte Stahlwerke AG from Dortmund. At the same time, a railway line between Pančevo and Belgrade was built. The bridge over the Danube, and the railway line Belgrade – Pančevo were officially opened by Prince Pavle Karađorđević on November 10, 1935 (АНОНИМ 1935: 693; STIPANIĆ, BUĐEVAC 1989: 324). The Pančevo bridge of King Petar II Karađorđević reduced the journey from Belgrade to Pančevo from twelve hours to only thirty minutes.

In 1929 the international competition for the road, tram, and pedestrian Zemun bridge of King Aleksandar I the Unifier (Serb. Zemunski most viteškog kralja Aleksandra I Ujedinitelja) across the Sava river was announced. The bridge, 457 meters long, was erected by the French construction company the Société de Construction des Batignolles from Paris (pylons and approaches), and the German company the Gutehoffnungshütte from Oberhausen (metalwork construction). Russian émigré architect Nikolai Petrovich Krasnov (Никола́й Петро́вич Красно́в, 1864–1939) from the Architectural Department of the Ministry of Civil Engineering designed the bridge pylons. The bridge was officially opened on the birthday of the late king Aleksandar, on December 17, 1934 (КАДИЈЕВИЋ 1996; БОРОЗАН 2011; ИЛИЈЕВСКИ 2013; 2014).

THE RAILWAY BRIDGE AND THE SECOND WORLD WAR

At the start of Germany's lightning campaign into the Balkans, massive aerial bombing of Belgrade caused terrible casualties. Although declared an open city, Belgrade was bombed in four raids on April 6, and again on April 7, 11, and 12, 1941. Bombs destroyed a large part of the city, but the German pilots did not bomb the bridges, as infrastructure was of paramount importance for passing troops and delivering materials. On the evening of April 12, 1941, land units occupied Pančevo. Due to the infiltration of the German Army through Banat and Srem,

the demolition of the bridges on the Danube and the Sava near Belgrade was ordered, which Yugoslav Army engineers had done on the night of 11/12. April. The Sava river bridges – the Railway Bridge, and the King Aleksandar I Bridge were partially demolished. On the river Danube, miners destroyed the central part of the King Petar II Bridge to delay the enemy advance. Nevertheless, the German Army entered Belgrade as early as April 13th. During the occupation, the German Army rebuilt the King Petar II Bridge, which was targeted again during the Allied bombing.

The Railway Bridge was necessary for the German Army to transfer equipment and troops to the territory of Southeast Europe and to transport the wounded. From 23 April to 29 May 1941, German Railway Troops (Ger. Eisenbahntuppen) rebuilt the Railway Bridge over the Sava river with war structure. The inscription was also affixed: General Will-Brücke / Erbaut von Eisenbahnpionieren on 23 April – 29 May 1941 (the General Will Bridge / built by the railway pioneers / from 23 April – 29 May 1941). The new bridge was officially put into service by General Joachim von Kortzfleisch. On that occasion, a flower-decorated train crossed the bridge, named after General Otto Will, commander of the Railway Troops. German railway pioneers were well-known for their work on the reconstruction of railway lines, and the occupying authorities wanted to emphasize their importance by naming the bridge after General Otto Will.

German troops needed double rail track, so they started the construction of the parallel bridge, 20 m downstream. That second bridge was in construction until 1944. In the Allied bombing, both bridges were damaged. During the German Army retreat in October 1944, bridges were mined. The bridge upstream (the first bridge) was demolished, and could not be repaired. The second bridge was partially destroyed (STIPANIĆ, BUĐEVAC 1989: 323; БУЂЕВАЦ 1997: 35).

German soldiers in 1942 also built a new bridge across the Sava. It was named after Prince Eugene of Savoy (Sava Bridge, Serb. Savski most; today the Tram Bridge, Serb. Tramvajski most; or Old Sava Bridge, Serb. Stari savski most), an Austrian general who took Belgrade from the Ottomans in the 18th century. It was a border bridge as the Sava became a border river once again. During the war operations to liberate Belgrade on October 20, 1944, at the height of the struggle, teacher Miladin Zarić, observing the way the Germans set explosives on the Sava Bridge, came to the bridge and cut off the activation cables, saving the bridge. During the withdrawal from Belgrade in October 1944, the occupying army also destroyed the only bridge on the Danube, the King Petar II Bridge.

THE REVERBERATION OF THE BELGRADE BRIDGE

After the Second World War, economic, social and political changes caused that the destroyed Belgrade bridges were rebuilt in a new design, as the symbols of Belgrade new urban topography. The repair of the Railway Bridge was done during 1945, since it was an important railway link. The construction of the first Railway Bridge was removed, and the parts of the second bridge were reused on the first Railway Bridge (STIPANIĆ, BUĐEVAC 1989: 323; БУЂЕВАЦ 1997: 35). That reconstructed Railway Bridge remained the only Belgrade railway bridge over the Sava River until the opening of the New Railway Bridge in 1979.

In 1945, Russian engineers reconstructed the King Petar II Bridge on the Danube. In 1946 traffic was released over the bridge and the rebuilt bridge was named the Red Army Bridge

(Serb. Most Crvene armije). After further reconstructions, the name Pančevo bridge remains. The steel structure of the Bridge of King Aleksandar I the Unifier was destroyed in a bombing during the war, while parts of the substructure remained (the pylons), and still stand under the new bridge. During the period of socialism, the bridge was officially called the Bridge of Brotherhood and Unity (Serb. Most bratstva i jedinstva, today Branko Bridge, Serb. Brankov most). The old Sava Bridge, now known as the Tramway Bridge, was the first only pedestrian bridge. In 1984 tram rails were placed, as part of the tram line to the Block 45 in New Belgrade.



Fig. 7. The Railway Bridge over the Sava river in Belgrade, 2020. (Photo by A. Ilijevski)

Bridges, utilitarian structures by their purpose, have always been significant architectural endeavours. Throughout history, and especially in Belgrade, to bridge the river meant not only to merge the two riverbanks, but to symbolically conquer the new territory. The Railway Bridge was the first to be destroyed in the wars, and the first to be rebuilt. Through ideological context, bridge can be viewed as a complex symbol of socio-political and cultural aspects of the epoch. Today, the Old Railway Bridge has lost its function, and the deteriorating structure requires an urgent repair (Fig. 7, 8). As an important historic bridge, it has to be re-evaluated, listed as



Fig. 8. The Railway Bridge over the Sava river in Belgrade, detail, 2020. (Photo by A. Ilijevski)

heritage, and preserved. Through rehabilitation or adaptive reuse, we need to re-imagine the Old Railway Bridge as a part of the public space, like a pedestrian zone and a botanical garden of the New York City's High Line project, or a space with art installations. This phoenix bridge could be reborn as a pedestrian and bicycle bridge that is a communicational link to the integral parts of Belgrade. We have a unique opportunity to preserve a piece of our past. The Old Railway Bridge represents an emblem of engineering endeavors, place where space and time meet, and site filled with memory and historical value.

CITED REFERENCES

- Аноним. „Душан Ђоновић: прва жртва у нашем великом рату.” *Политика* (ANONIM. „Dušan Đonović: prva žrtva u našem velikom ratu.” *Politika*) 22. 7. 1914: 2.
- Аноним. „Савски мост.” *Политика* (ANONIM. „Savski most.” *Politika*) 27. 6. 1914: 1.
- Аноним. „Савски железнички мост.” *Њива: ратарски недељни лист* Год. 19, бр. 2 (ANONIM. „Savski železnički most.” *Njiva: ratarski nedeljni list* Год. 19, бр. 2) 9. 1. 1916: 28.

- АНОНИМ. „Свечана предаја Моста Њ. В. Краља Петра II јавном саобраћају.” *Београдске општинске новине* (ANONIM. „Svečana predaja Mosta Nj. V. Kralja Petra II javnom saobraćaju.” *Beogradske opštinske novine*) 11–12 (1935): 691–697.
- АВРАМОВИЋ, R. M. *Serbie pillée – saccagée: destruction des chemins de fer*. Paris: [s.n.], 1919.
- БАЈИЋ Душан. „Осврт на пројектовање и грађење железница у Србији.” У: ПОДГОРАЦ, Тодор И. (ур.). *Наука и техника у Србији друже ђоловине XIX века: 1854–1904*. Крагујевац: Универзитет у Крагујевцу (БАЈИЋ, Dušan. „Osvrt na projektovanje i građenje železnica u Srbiji.” U: PODGORAC, Todor I. (ur.). *Nauka i tehnika u Srbiji druge polovine XIX veka: 1854–1904*. Kragujevac: Univerzitet u Kragujevcu), 1998, 37–43.
- BEAVER, S. H. “Railways in the Balkan Peninsula.” *The Geographical Journal* Vol. 97, No. 5 (May 1941): 273–294.
- БОРОЗАН, Игор. „Политика дијалога: мостови као контактни симболи.” У: ДИМИТРИЈЕВИЋ Марковић, Светлана, Нада Живковић. *Наслеђе и дијалог: зборник радова*. Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда (BOROZAN, Igor. „Politika dijaloga: mostovi kao kontaktni simboli.” U: DIMITRIJEVIĆ Marković, Svetlana, Nada Živković, (ur.). *Nasleđe i dijalog: zbornik radova*. Beograd: Zavod za zaštitu spomenika kulture grada Beograda) Bouvier, Jean. *Le krach de l’Union générale, 1878–1885*. Lyon: Presses universitaires de France, 1960.
- BUHLER, A. “Ponts de guerre.” *Bulletin technique de la Suisse romande* Année 56, No. 4 (1930): 41–45.
- BUHLER, A. “Ponts de guerre.” *Bulletin technique de la Suisse romande* Année 56, No. 6 (1930): 65–71.
- BUHLER, A. “Ponts de guerre.” *Bulletin technique de la Suisse romande* Année 56, No. 8 (1930): 89–93.
- БУЂЕВАЦ, Драган. „Пет живота Железничког моста преко реке Саве у Београду.” *ПИНУС Записи* (BUĐEVAC, Dragan. „Pet života Železničkog mosta preko reke Save u Beogradu.” *PINUS Zapisi*) 7 (1997): 33–48.
- DUBOIS, Joseph. “L’usine de Fives-Lille et la construction ferroviaire française au XIXe siècle.” *Revue du Nord* Tome 67, No. 265. Industrialisation de la France. Aspects et problèmes XVIIIe–XXe (Avril–juin 1985): 517–525.
- Д. С. „Пошто је дефинитивно одбачен пројекат изградње тунела, Општина може да скине резервацију са имања у Професорској колонији.” *Време* (D. S. „Pošto je definitivno odbačen projekat izgradnje tunela, Opština može da skine rezervaciju sa imanja u Profesorskoj koloniji.” *Vreme*) 4. 7. 1937: 9.
- FR. E. “Schinkelfest des Architekten-Vereins zu Berlin. Vortrag des Reichsverkehrs – Ministers Dr. – Ing. h. c. Gröner über: ‘Bau und Betrieb der Eisenbahnen im Krieg’.” *Deutsche Bauzeitung*, Jg. 55, No. 25 (30. 3. 1921): 117–118.
- HERMANN, Geneviève, François Caron. *Fives: 200 years of industrial revolutions*. Lille: Editions de l’étagère, 2013.
- ИЛИЈЕВСКИ, Александра. „Прилог проучавању архитектуре и идеологије Моста витешког краља Александра I ујединитеља у Београду.” *Наслеђе* (ILIJEVSKI, Aleksandra. „Prilog proučavanju arhitekture i ideologije Mosta viteškog kralja Aleksandra I ujedinitelja u Beogradu.” *Nasleđe / Heritage*) 14 (2013): 211–220.
- ИЛИЈЕВСКИ, Александра. „Између јавних споменика и капија моста: Мештровићеве коњаничке представе владара за Земунски мост витешког краља Александра I Ујединитеља.” У: Живковић, Нада (ур.). *Јавни споменици и спомен обележја: колективно памћење и/или заборав: зборник радова*. Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда (ILIJEVSKI, Aleksandra. „Između javnih spomenika i kapija mosta: Meštrovićeve konjaničke predstave vladara za Zemunski most viteškog kralja Aleksandra I Ujedinitelja.” U: ŽIVKOVIĆ, Nada (ur.). *Javni spomenici i spomen obeležja: kolektivno pamćenje i/ili zaborav: zbornik radova*. Beograd: Zavod za zaštitu spomenika kulture grada Beograda), 2014, 101–114.
- КАДИЈЕВИЋ, Александар. „Историја и архитектура Земунског моста Краља Александра I Карађорђевића.” *ПИНУС Записи* (KADIJEVIĆ, Aleksandar. „Istorija i arhitektura Zemunskog mosta Kralja Aleksandra I Karađorđevića.” *PINUS Zapisi*) 4 (1996): 7–19.
- КАДИЈЕВИЋ, Aleksandar. „Savsko priobalje u Beogradu (1918–1941): pogled na arhitektonsko-urbanistički razvoj.” У: ОСТАЈМЕР, Branko (ур.). *Rijeka Sava u povijesti*. Slavonski Brod: Hrvatski institut za povijest, podružnica Slavonski brod, 2015, 505–524.
- KOSTOV, Alexandre. “Les Ponts et Chaussées français et les pays balkaniques pendant la seconde moitié du XIXe et au début du XXe siècle: les cas de la Roumanie, de la Serbie et de la Bulgarie.” *Quaderns d’història de l’enginyeria* 10 (2009): 367–388.
- MELAN, Joseph. “Die Donaubrücke bei Cernavoda.” *Österreichische Ingenieur- Und Architekten-Zeitschrift* (1890): 32–37.
- МИЛЕНКОВИЋ, Петар. *Историја грађења железница и железничка политика код нас (1850–1935)*. Београд: б. и. (MILENKOVIĆ, Petar. *Istorija građenja železnica i železnička politika kod nas (1850–1935)*. Beograd: s. n.), 1936.

- МИЛУТИНОВИЋ, Света. „Београд је ослобођен 1 новембра 1918.” *Београдске општинске новине* (MILUTINOVIĆ, Sveta. „Beograd je oslobođen 1 novembra 1918.” *Beogradske opštinske novine*) 11 (1938): 849–853.
- МИТРОВИЋ, Андреј. *Стране банке у Србији 1878–1914: политика, прогрес, европски оквири*. Београд: Стубови културе (MITROVIĆ, Andrej. *Strane banke u Srbiji 1878–1914: politika, progres, evropski okviri*. Beograd: Stubovi kulture), 2004.
- РАКОЧЕВИЋ, Ст. „О најновијем пројекту железничког чвора Београда.” *Београдске општинске новине* (РАКОЧЕВИЋ, St. „O najnovijem projektu železničkog čvora Beograda.” *Beogradske opštinske novine*) 6 (1933): 381–390.
- SAMARDŽIĆ, Momir. *Roads to Europe: Serbian Politics and the Railway Issue, 1878–1881*. Pisa: Plus-Pisa University Press, 2010.
- STIPANIĆ, Bratislav, Dragan Buđevac. *Čelični mostovi*. Beograd: Građevinska knjiga, 1989.
- ŠOLAJA, Vladimir B., Adela S. Magdić. *Engineers in the Principality/Kingdom of Serbia from 1834 until the end of the World War*. Belgrade: Museum of Science and Technology – Belgrade, 2009.
- ВАСКОВИЋ, Здравко. „Београдски железнички чвор.” *Београдске општинске новине* (VASKOVIĆ, Zdravko. „Beogradski železnički čvor.” *Beogradske opštinske novine*) 10–11 (1933): 651–658.
- Вучо, Никола. *Развој индустрије у Србији у XIX веку*. Београд: Српска академија наука и уметности (VUČO, Nikola. *Razvoj industrije u Srbiji u XIX veku*. Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti), 1981.
- ВУКСАНОВИЋ-МАЦУРА, Злата. *Генерални план Београда 1923: компарација планираног и оствареног*, докторска дисертација. Београд: Архитектонски факултет (VUKSANOVIĆ-MACURA, Zlata. *Generalni plan Beograda 1923: komparacija planiranog i ostvarenog*, doktorska disertacija. Beograd: Arhitektonski fakultet), 2014.
- WHITE, Eugene N. “The Crash of 1882 and the Bailout of the Paris Bourse.” *Cliometrica: Journal of Historical Economics and Econometric History* Vol. 1, Iss. 2 (2007): 115–144.

Александра Д. Илијевски

УМЕТНОСТ ИНЖЕЊЕРСТВА: ПРВИ ЖЕЛЕЗНИЧКИ МОСТ У БЕОГРАДУ

Резиме

Модернизацијски процеси у Србији започети у другој половини XIX века и урбанистички развој Београда били су уско повезани са развојем инжењерске струке, изградњом мреже железница и мостова. Први београдски мост, Железнички мост (1882–1884, данас Стари железнички мост) преко реке Саве, изградила је реномирана француска компанија Фив-Лил (*Compagnie de Fives-Lille pour constructions mécaniques et entreprises*). Један од најважнијих пројеката уговорене железничке везе између Аустроугарске и Краљевине Србије био је гранични мост преко реке Саве у Београду. Мост је био део везе Западне Европе са Цариградом и Солуном. Железнички мост на реци Сави је био од вареног гвожђа и имао укупну дужину 463 метра. Конструкција је била решеткаста, са паралелним појасевима и испуном од укрштених вертикала и дијагонала, преко пет отвора. Фив-Лил је такође изградио железничку пругу између Будимпеште и Београда (линија Пешта–Семлин), дугу 420 километара, са неколико тунела и два велика моста – преко Дунава у Новом Саду и Железничким преко Саве у Београду.

На почетку Првог светског рата, убрзо након поноћи, 29. јула 1914. због интензивирања ватре, капетан Михаило Алић је са саборцима минирао Железнички мост и надирућој аустроугарској војсци прекинуо једину везу са десном обалом Саве. Три дела гвоздене конструкције пала су у реку, док су стубови и темељи остали неоштећени. За време окупације, непријатељска војска је обновила Железнички мост јер је било битно успоставити саобраћај са Бугарском и Османским царством. Мост су порушили у току повлачења 1918. године.

Након рата Железнички мост је поново подигнут и представљао је важну железничку везу између две територије Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца (од 1929. Краљевине Југославије), као и значајну руту међународне пруге. У Београду су се изградили Мост витешког краља Александра I Ујединитеља (1929–1934) преко Саве и Панчевачки мост краља Петра II (1927–1935) преко Дунава.

Током Другог светског рата, због надирања непријатељске војске преко Баната и Срема, у Београду су у ноћи 11/12. априла 1941. године минирани мостови. На Сави су делимично порушени Железнички мост и Мост краља Александра I. На Дунаву су минери југословенске војске уништили средишњи део Моста краља Петра II.

Немачке железничке трупе су од 23. априла до 29. маја 1941. године обновиле Железнички мост преко Саве решеткастом ратном конструкцијом. Том приликом је и постављен натпис: General Will-Brücke / Erbaut von Eisenbahnpionieren / vom 23. 4. – 29. 5. 1941. (Мост генерала Вила / изградили железнички пионери / од 23. 4. – 29. 5. 1941). Нови мост је свечано пустио у саобраћај генерал Јоахим фон Корцфлајш (Joachim von Kortzfleisch). Воз украшен цвећем прешао је преко моста, названог по генералу Оту Вилу (Otto Will), заповеднику железничких трупа. Немачким трупама био је потребан дупли колосек, па су 20 m низводно започели градњу паралелног моста. Други мост је био у изградњи до 1944. године. У савезничком бомбардовању оба моста су оштећена, а током повлачења немачке војске у октобру 1944. године и минирана. Санација је извршена током 1945. године, када је уклоњена конструкција првог железничког моста, а делови другог моста употребљени на првобитном железничком мосту.

Мостови су први у рату страдали и први су се након рата обнављали. Кроз њихову изградњу и идеолошки контекст могу се сагледавати комплексни друштвенополитички и културни аспекти времена у коме су настајали. Стари железнички мост у Београду преко реке Саве симбол је историје инжењерских подухвата и место колективног сећања.

Кључне речи: Стари железнички мост преко Саве, Мост генерала Вила (General Will-Brücke), Компанија Фив-Лил (Compagnie de Fives-Lille pour constructions mécaniques et entreprises), француски инжењери, немачки инжењери, железница, Београд.

* Уредништво је примило рад 16. I 2020. и одобрило га за штампу 3. IV 2020.

ВИКТОРИЯ А. КОСТОЕВА

Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

Спасо-Преображенский собор в Лос-Анджелесе: к истории создания архитектурного проекта (1974 – конец 1990х)

АПСТРАКТ: Статья посвящена новым фактам в истории проектирования и строительства одного из самых известных русских православных храмов Калифорнии – Спасо-Преображенского собора в Лос-Анджелесе (1974 – конец 1990х). Выявлен круг архитекторов, причастных к созданию проектов собора (разработанных, утвержденных и реализованного): Роман Верховской, Георгий Сташевский и американский зодчий Джон Пойнтер. Романа Верховского знают в Югославии как блестящего скульптора-монументалиста, в 1920–1930-х годах создавшего в Белграде семь выдающихся памятников. Фамилия Сташевского была известна еще больше: отцу Георгия Сташевского, Валерию, принадлежит авторство более чем ста проектов гражданских зданий в Белграде. А вот о деятельности Георгия за пределами Югославии почти ничего неизвестно. В статье использованы первоисточники из архива Американской Православной Церкви (Сайоссет, штат Нью-Йорк), Свято-Троицкого мужского монастыря (Джорданвилл, штат Нью-Йорк). Помогли также личные интервью автора статьи с настоятелем Спасо-Преображенского собора протоиереем Александром Лебедевым, профильные периодические издания и анализ самого памятника. Исследование позволило уточнить детали возведения собора, вклад каждого из участников в составление и реализацию проекта и обобщить вновь полученные фактологические сведения. Один из главных результатов исследования – наиболее полная реконструкция истории проектирования Спасо-Преображенского собора и дополнение этими сведениями биографии выдающегося русско-американского архитектора Романа Верховского. Исследование позволило уточнить детали возведения собора, вклад каждого из участников в составление и реализацию проекта.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Роман Верховской, Георгий и Валерий Сташевские, Джон Пойнтер, православное зодчество, русская эмиграция, Калифорния, Русское Зарубежье.

* vikkmedia@gmail.com

РУССКИЙ ХРАМ – АРХИТЕКТУРНАЯ ДОМИНАНТА ГОЛЛИВУДА

Спасо-Преображенский собор в Лос-Анджелесе (1974 – конец 1990х) находится не просто в знаменитом Городе ангелов, а непосредственно в Голливуде, в его западной части (рис. 1). При съемке с птичьего полета высокий белоснежный многоглавый храм с отливающими золотом десятью луковичными главками попадает в один кадр со знаменитой надписью Hollywood на холме. Это невольное напоминание о симбиозе двух абсолютно разных культурных пластов более чем символично. Так, именно знаменитой киностудии обязан своему появлению один из старейших русских храмов – собор Пресвятой Девы Марии, прототип которого в начале XX века возвели в виде декораций для съемок фильма о казаках. Фильм сняли, временно возведенный храм разобрали и неподалеку построили новый. собор.

Не заметить его невозможно: высота собора 43,5 м. Окружает собор малоэтажная застройка: 1–3-этажные жилые дома, инфраструктура и столь же невысокие храмы других конфессий. Спасо-Преображенский собор – самое высокое сооружение большого городского района, за что в местной прессе его часто называют архитектурной достопримечательностью Лос-Анджелеса. Его ландшафтно-архитектурный облик являет собой антитезу городской невысокой застройке, благодаря чему служит не только архитектурной, но и смысловой доминантой, центром притяжения для верующих.

Исследование истории создания архитектурного проекта и возведения Спасо-Преображенского собора находится в первоначальной стадии, историография по этому вопросу практически отсутствует. Имена создателей собора не упоминаются даже на его сайте. Игнорирование важности указания имен архитекторов при описании истории прихода (зачастую очень детальной) – общее место для многих русских православных храмов в США. В исторической справке пастырское руководство прихода фокусируется на фактах истории и развития прихода, именах настоятелей и священнослужителей и другой подобной информации, ненамеренно упускаемая из поля зрения тех, благодаря кому и появился храм.

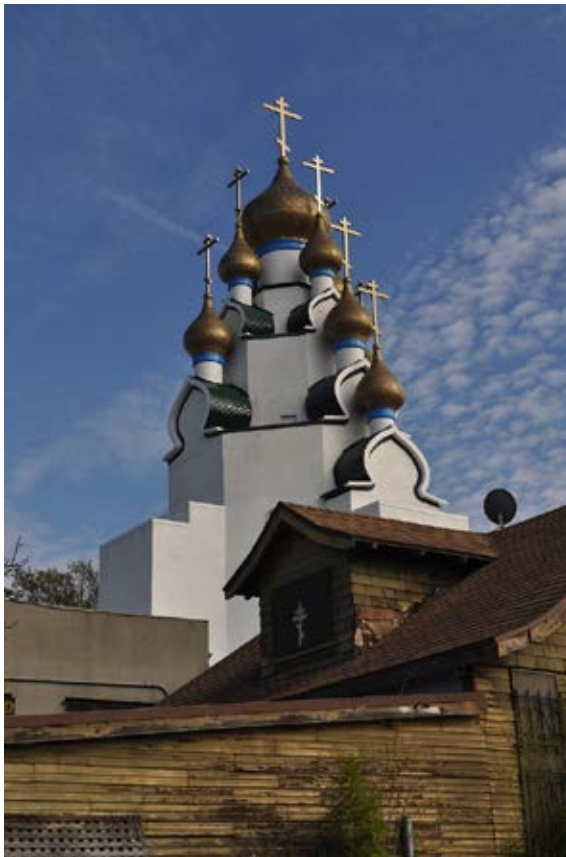


Рис. 1. Спасо-Преображенский собор, Лос-Анджелес (фото: Wikipedia.ru <https://ru.wikipedia.org/wiki>)

В немногочисленных статьях, опубликованных в зарубежных источниках, лаконично отражены различные события, связанные с повседневной жизнью прихода. Обобщающих материалов, подробно описывающих историю создания собора и содержащих анализ памятника, практически нет, или они до сих пор не выявлены.

Основным источником информации по истории собора можно считать статью в журнале «Весна духовная» (Подвалов 2016: 54–60). Ее автор, Иван Подвалов, изложил доступные ему исторические сведения о ходе строительства в Лос-Анджелесе православного храма, затем собора, и закончил статью кратким обобщением о месте этого собора в русском зарубежье. Статья, безусловно, представляет большую ценность и является значительной попыткой создания историографии в этой области.

У сегодняшнего собора было несколько предшественников. Первоначально, в 1930 году, была возведена Спасо-Преображенская церковь, ставшая вторым православным приходом в Лос-Анджелесе, пишет Подвалов (2016: 54). С разрастанием прихода прихожане стали жертвовать средства на покупку земли (обошлась в \$3 тыс.) и новое здание (\$200 – это стоимость уже готового здания, перенесенного на купленную землю). Преображенский храм появился в 1937 году на Фаунтин-авеню, 5433. В начале 1950-х годов было принято решение о строительстве на месте уже имеющейся церкви нового собора.

В части статьи с подзаголовком «Новое здание собора» Иван Подвалов называет главным архитектором храма некоего американского специалиста Джона Пойнтера, не указывая больше никаких сведений (Подвалов 2016: 56). Помощником Пойнтера назван Георгий Сташевский, получивший образование инженера в Бельгии в Гентском университете. «Отец Сташевского, инженер-полковник, выпускник Николаевской военно-инженерной академии в Санкт-Петербурге... проектировал и руководил постройкой храма Святой Троицы в Белграде... стал автором двух других проектов – Иверской часовни и Памятника русским воинам в Белграде», – пишет Подвалов.

Приведенные сведения представляют несомненный интерес, но нуждаются в коррекции и дополнении. Георгий (Юрий) Сташевский родился 15 марта 1905 года в Петербурге. В 15 лет переехал с семьей в Белград, где окончил Русский кадетский корпус (4-й выпуск) (Чуваков 1999: 170). Его отец – один из самых востребованных и продуктивных зодчих Белграда – Валерий Владимирович Сташевский (1882 – после 1950), выпускник Николаевской инженерной академии (1908) и Института гражданских инженеров (1911) (Косик 2008а: 270–271). В историческом архиве Белграда хранится более тысячи его проектов – различные постройки и сооружения, виллы и дома, части общей композиции сооружения (балконы, пилястры, навесы, пластичные украшения). Сташевский известен как автор проекта Иверской часовни на Новом кладбище Белграда, Дома русских военных инвалидов (1929), клуба чиновников Народного банка и других государственных и правительственных сооружений.

В 1930 году семья Сташевских пережила страшную трагедию. Вадим, младший сын и брат, выпускник Крымского кадетского корпуса, увлекался воздушной акробатикой, и 21 сентября 1930 года на авиационном празднике в Брюсселе 22-летний юноша разбился, совершая тройной прыжок с парашютом.

Его старший брат Георгий стал, как и отец, архитектором, работал в отцовском ателье. Известен как минимум один совместный проект отца и сына: в 1935 году Валерий

и Георгий Сташевские спроектировали здание клуба любителей весельного спорта «Београд» (Косик 2008б: 339) на искусственном острове Ада-Циганлия на реке Сава.

К началу 1950-х судьбы сына и отца разошлись. По одним данным, в 1950 году Валерий Сташевский эмигрировал в Марокко, где оставался до конца жизни. По другим – был арестован чекистами в Белграде и вывезен в Советский Союз, где, возможно, и погиб. Послевоенная биография Валерия Сташевского еще ждет своего исследователя. Судьба Георгия, судя по всему, сложилась благополучно. За год до отъезда отца в Марокко, 44-летний Георгий вместе с супругой Тamarой (род. 11.04.1898 в Новороссийске) эмигрировал в США. По данным генеалогического сайта ancestry.com, семейная чета прибыла из Мюнхена в Нью-Йорк 17 августа 1949 года и почти сразу уехала на постоянное место жительства в Лос-Анджелес. Известно, что длительное время семья жила у прихожанина Спасо-Преображенской церкви, профессионального художника родом из Петербурга Девлета Таболова. Спустя 12 лет, 17 мая 1957 года, Георгий получил американское гражданство.

Примерно в одно и то же время со Сташевским в Лос-Анджелес приехал и архиепископ Антоний (Синкевич), которого с Георгием Сташевским связывала крепкая многолетняя дружба. С именем владыки Антония тесно связана история возведения сегодняшнего Спасо-Преображенского собора. Владыка родился в Киеве в 1903 году, окончил Киевскую духовную семинарию, в 1920 году эмигрировал в Сербию, где обучался на богословском факультете Белградского университета. Впоследствии работал священником в Югославии и в Израиле. В США приехал в 1951 году, получив сан викария Сан-Францисской епархии, а затем – правящего архиерея Сан-Францисской и Западно-Американской епархии. Примерно в 1952 году возглавил новую и самостоятельную Лос-Анджелесскую и Техасскую епархию. Постоянными прихожанами одного из вверенных ему приходов – Спасо-Преображенской церкви в Лос-Анджелесе – была и семья Сташевских.

В статье Татьяны Веселкиной «Три храма Города ангелов. О православных приходах Лос-Анджелеса» (2017) упоминается о том, что планы о постройке нового собора появились в начале 1950-х годов. В связи с недостатком документально подтвержденной фактологической базы огромный интерес представляют воспоминания сегодняшнего настоятеля собора протоиерея Александра Лебедева. Более 66 лет его жизни связаны с этим приходом: еще будучи мальчиком, отец Александр окончил четырехлетнюю церковно-приходскую русскую школу при старом Преображенском храме (возглавлял школу владыка Антоний). Настоятелем Спасо-Преображенского собора отец Александр является больше 38 лет. Он помнит, как был объявлен конкурс на разработку проекта собора. В конкурсе приняли участие как минимум два архитектора – известный русско-американский архитектор Роман Верховской и уже упомянутый Георгий Сташевский.

Вполне возможно, что профессиональные интересы Верховского и Сташевского пересекались и раньше. Оба прожили много лет в Белграде: 44-летний Роман Верховской эмигрировал туда в 1924 году, 15-летний Георгий Сташевский – в 1920-м. Это люди не только разных поколений, но и фигуры абсолютно разного масштаба в смысле таланта и профессиональных достижений.

Имя выпускника Императорской Академии художеств, скульптора, архитектора и художника Романа Верховского связывается в Белграде с возведением монументальной

и парковой скульптуры. В числе созданных им грандиозных национальных памятников – памятник-гробница «Защитникам Белграда в Первую мировую войну» (1931), памятник Русской славы на Новом сербском кладбище (проект реализован совместно с Валерием Сташевским; 1935), памятник-фонтан «Геракл» в саду королевского дворца (Кадиљевић 1993; 2017). Работал Верховской и как художник, в частности, над интерьерами для королевской виллы на Дединье. Интересно, что некоторое время Роман Верховской и Георгий Сташевский работали в одном и том же архитектурном ателье, владельцем которого был Валерий Сташевский.

Верховской покинул Югославию в 1937 году, эмигрировав через Францию в США. К 1949 году, когда в США приехал 44-летний Сташевский, Верховской уже был известен в США как выдающийся церковный зодчий. Первые 12 лет, которые он провел в Штатах, стали самыми продуктивными в его американской карьере: именно за эти годы по проектам Верховского возводили крупные храмы, строительство некоторых уже было завершено (например, церковь Святителя Николая в Стратфорде, 1943), было построено шесть иконостасов (еще несколько проектов находилось в разработке), выполнены художественные росписи церквей. Кроме того, Верховской занимал высокий пост: с 31 января 1941 года он был назначен на должность главного архитектора Русской Православной Митрополии Америки и Канады. В 1948 году Архитектурная лига Нью-Йорка организовала вторую выставку работ Романа Верховского американского периода (первая состоялась в 1938 году, через год после приезда архитектора, и демонстрировала его югославские работы).

При этом все объекты, над которыми работал Верховской (рис. 2), находились на Восточном побережье Америки. Работа над проектом Спасо-Преображенского собора стала для Верховского первым (и единственным) заказом на Западном побережье. Его климатические условия и особенности ландшафта, скорее всего, были малознакомы архитектору. Примечательно, что факт его участия в разработке проекта собора не встречается в каких-либо источниках.

Осенью 2018 года мне удалось поработать в архиве Православной Церкви в Америке (Сайоссет, штат Нью-Йорк) и Бахметевском архиве Колумбийского университета (Нью-Йорк). Были найдены документы, подтверждающие факт участия Верховского в разработке проекта собора в Лос-Анджелесе и проливающие свет на ряд деталей.



Рис. 2. Роман Верховской (1881-1968), один из авторов проекта Спасо-Преображенского собора, Лос-Анджелес (художник Клавдия Вязигина-Коваленко, 1961; фото из архива Троицкого мужского монастыря в Джорданвилле)

В личном письме от 18 июля 1958 года, адресованном Его Преосвященству владыке Леонтию, Верховской сообщает, что для разработки лос-анджелесского проекта его «ангажировал добрейший владыка Анастасий». Теплые дружеские отношения между ним и Верховским находят подтверждение в письмах архитектора. В частности, в письме от 27 июня 1958 года (сохранилась лишь последняя, третья страница) Верховской рассказывает о публично продемонстрированном уважительном и почетном отношении к нему со стороны владыки Анастасия во время торжественной трапезы в честь дня ангела самого владыки.

Далее, в том же самом письме владыке Леонтию архитектор упоминает, что «выполнил проект крупного пятикупольного собора для Лос-Анджелеса». В рамках работы над этим проектом Верховской получил два разных заказа для разработки проектов «различного плана». Он поясняет, что сначала был заказ на разработку основного проекта храма вместимостью в 600 человек. Чуть позже заказчик решил увеличить вместимость до 900 человек. «...что вызвало выполнение совершенно нового проекта. Я... выполнил четыре законченных варианта», – пишет Верховской. Он сообщает, что владыка Анастасий «всегда интересовался ходом работ». Подтверждение факта работы над этим проектом находится и в «Списке известных, выполненных и невыполненных проектов архитектора Р.Н. Верховского». Этот список входит в состав рукописи «Биография Р.Н. Верховского», написанной Илларионом Сергеевичем Ланским. В пункте 17 упомянут «проект собора в Лос-анджелесе в трех вариациях».

Все проекты Верховской предоставил на рассмотрение более чем ста членам местной епархии и владыке Антонию. В письме архитектора от 18 сентября 1958 года, адресованном в канцелярию Митрополичьего совета, читаем: «Церковный совет в Лос-Анджелесе заявил мне (январь 1958): «Красота Вашего проекта для нашего собора – поразила нас». Возможно, именно этот документально подтвержденный восторженный отзыв вкупе с одобрением чертежей владыкой Анастасием и позволил Верховскому охарактеризовать этот проект как «принятый». Но в реальности дела обстояли иначе.

Судя по всему, один из главных заказчиков, владыка Антоний, не разделял мнения Церковного совета. В том же источнике Верховской с горечью рассказывает о том, что в течение шести недель после получения всех чертежей владыка не ответил ни на одно его письмо. «Видимо, отрекается от оплаты, – предполагает архитектор, – <...> посмотрим, чем кончится».

На самом деле уже на момент написания письма для Верховского в этом проекте все закончилось: был выбран другой архитектор. Но Верховской об этом не знал, в известность о решении владыки Антония его поставили намного позже.

Выше было упомянуто, что главным архитектором был выбран Джон Пойнтер, а его помощником – Сташевский. Однако настоятель собора, отец Александр Лебедев придерживается иной версии. По его словам, храм был построен по проекту непосредственно Георгия Сташевского (рис. 3).

Очень возможно, что у Сташевского, приехавшего в США год-два назад, отсутствовала лицензия на профессиональную деятельность в Калифорнии. Джон Пойнтер, видимо, был местным архитектором и имел полномочия подписывать все официальные документы, а имя Сташевского могло в них и не упоминаться. Но в памяти участников тех событий остался именно Сташевский в качестве архитектора. А Джона Пойнтера

отец Александр характеризует как некоего «американского архитектора, который советовался со Сташевским». Обе гипотезы еще предстоит подтвердить. Почему был выбран проект Сташевского, а Верховского – отвергнут?

Несмотря на то что Георгий Сташевский¹ и владыка Антоний были близкими друзьями еще со времен белградской эмиграции, вряд ли факт этой дружбы имел определяющее значение для выбора проекта, считает отец Александр. Непосредственные участники тех событий помнят, что проекты Верховского владыке просто не понравились. В частности, такого мнения придерживается Наталья Владимировна Орлова, супруга главного инженера-строителя собора, Евгения Феокистовича Орлова, и хранитель его архива.

Одной из возможных причин, по которым могли не понравиться проекты Верховского, – принадлежность проектируемых храмов к школе русского деревянного зодчества с его богатым внешним декором и сложной пространственно-объемной композицией. Действительно, во всех своих архитектурных проектах Роман Верховской стремился воплотить традиции и дух древних форм русского зодчества².

«Деревянное зодчество на Севере Руси это одно, а постройка храма в таком стиле в условиях климата Лос-Анджелеса – совсем другое», – рассказал в беседе с автором материала протоиерей Александр Лебедев.

Многие прихожане лично видели проект Верховского (или его копию, достоверно неизвестно): много лет он висел в интерьере храма. К сожалению, сегодня проект исчез, установить его местонахождение пока не удалось. У священника, когда-то служившего в соборе, была копия этого проекта, однако несколько лет назад этот священник переехал в Канаду, забрав чертеж с собой. Отец Александр свидетельствует о том, что собор

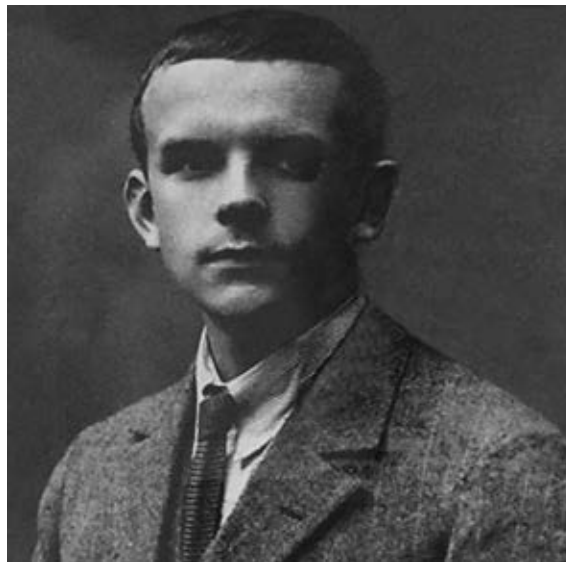


Рис. 3. Юрий Сташевский (1905-1997), архитектор Спасо-Преображенского собора, Лос-Анджелес (фото из архива собора)

¹ Георгий Сташевский дожил до глубокой старости. В сборнике «Незабытые могилы» В.Н. Чуваков пишет, что Сташевский скончался в возрасте 92 лет, 22 февраля 1997 года, в Калифорнии.

² Для Романа Верховского разработка проектов собора стала одной из последних работ в качестве церковного зодчего и, скорее всего, последним крупным заказом. Непростые обстоятельства, связанные с отказом от реализации выполненных проектов, стали причиной очередной личной драмы архитектора. Последующие 10 лет были прожиты трагично: по воле своего племянника и опекуна, Николая фон Келлера, Верховской был насильно помещен в отделение для душевнобольных одного из штатных госпиталей на Лонг-Айленде. По свидетельству лечащего врача, доктора Курцева, необходимости в этом не было, но выписать пациента без согласия опекуна по закону он не имел права. Несмотря на многочисленные усилия друзей, направленные на освобождение Верховского из госпиталя, сделать это не удалось. Один из самых выдающихся церковных зодчих Америки провел в отделении для душевнобольных почти восемь лет, вплоть до своей смерти, последовавшей 30 января 1968 года.

был многоглавым, а купола – крупными, шлемообразными. Описание совпадает с тем, что сам архитектор упоминал в своих письмах.

СОБОР В ЛОС-АНДЖЕЛЕСЕ – ЕДИНСТВЕННЫЙ В США ПАМЯТНИК МНОГОВЕРХОГО СТИЛЯ

Проект собора был выбран, но старт строительства затянулся больше чем на 25 лет – столько времени потребовал сбор средств. Не исключено, что в течение этого срока уже утвержденный проект претерпел изменения. В частности, Иван Подвалов пишет о том, что большую помощь в проектировании собора оказала некая Мария Юрьевна Смольская. В 1973 году был утвержден проект «в стиле Преображенской церкви в Кижях». Строительство началось лишь в 1979 году, в 1982-м храм был подведен «под купола».

Первоначальный замысел предусматривал 20 куполов, в процессе строительства их количество сократили до 17. Но и этот, сокращенный, вариант вызвал много трудностей в реализации.

Отец Александр помнит то время, когда храм стоял без куполов и крестов, и все, кто его видел, «не знали, что перед ними – мечеть или синагога». Из-за разрушительного землетрясения, случившегося в Лос-Анджелесе 17 января 1994 года, изменились строительные законы, согласно которым крыть кровлю храма куполами было запрещено. Впоследствии разрешение на установку куполов было получено при условии укрепления конструкции собора. Работы по укреплению обошлись в \$1 млн.

Первые главки появились на четвериках основного объема в 2000-х годах, сегодня их насчитывается десять: три полных ряда и один купол на четвертом ряду (рис. 4). Глав-



Рис. 4. Луковичное многоглавие, Спасо-Преображенский собор, Лос-Анджелес (фото: В. Костоева)

ки имеют особенную конструкцию: они сделаны из алюминия и поддерживаются стальными балками. Стилизованный лемех изготовлен вручную из гибкого сплава – ряды «чешуи» загибаются в разных направлениях для удобного соединения между собой. Процессу соединения предшествует разбор всех «чешуек» для нанесения напыления, но не золотом, а материалом, близким к бронзе. Каждый купол стоит \$350–400 тыс., на установку оставшихся семи требуется еще \$3,5 млн. Для прихода это сумма неподъемная, поэтому в ближайшие годы храм останется десятиглавым. Хотя он производит неизгладимое впечатление и в таком исполнении.

Спасо-Преображенский собор – многоглавый, ярусный храм, с мощным, вытянутым по вертикали восьмериком основного объема (рис. 5). Окружен четырьмя



Рис. 5. Ярусное повышение высоты, Спасо-Преображенский собор, Лос-Анджелес (фото В. Костоева)

высокими пристройками с двускатными кровлями. В XIV-XV веках «восьмерик с четырьмя прирубами был едва не основным в церковном строительстве. Завершались подобные постройки шатрами» (БАРТЕНЕВ, ФЕДОРОВ 1968: 20). Три яруса восьмериков, взмывающих почти на 43-метровую высоту, с ритмичными уступами на каждом ярусе, со стилизованными «бочками» и вырастающими из них главками как бы примеряют на себя роль шатра. Заключительные два восьмерика с «бочками» и главками поменьше



Рис. 6. Фрагмент южного фасада, Спасо-Преображенский собор, Лос-Анджелес (фото В. Костоева)



Рис. 7. Преображенская церковь в Кижях, один из двух исторических прототипов Спасо-Преображенского собора в Лос-Анджелесе (фото В. Костоева)

завершают четкий и стройный пирамидальный силуэт. Ярко выраженная вертикаль основного объема рифмуется с высотностью опоясывающих храм пристроек. Они получили скромный декор – крупные полукружия в верхней части фасада, и аркатурный пояс в нижней (рис. 6). Западный фасад имеет двухвсходное крыльцо-балкон (прототип явно заимствован из русского деревянного зодчества).

Характер многоверхого приема, свойственного архитектуре дореволюционных церквей Русского Севера, обеспечивает собору наличие десяти куполов. Верх собора, как и предполагалось проектом, близок по замыслу к верху Покровской церкви Вытегорского погоста (Анхимово, 1708) и Преображенской церкви в Кижях, построенной на шесть лет позже предшественницы, в 1714 году (рис. 7). Выдающийся историк русской архитектуры Михаил Красовский (2010: 278–281) характеризует Преображенскую церковь как «шедевр, который смело можно назвать венцом народного творчества». Вероятно, создатели собора в Лос-Анджелесе хотели, чтобы их храм оставлял подобное впечатление. Композиционно это получилось: верхний восьмерик с центральным барабаном и мощным луковичным куполом, увенчанным высоким крестом, максимально точно повторяет завершение Преображенского храма в Кижях. Но идея пышного многоглавия не реализована до конца: семь уступов пусты, без барабанов и куполов. Когда все главы займут свои места, Спасо-Преображенский собор получит еще больше визуального сходства со своим историческим прототипом – Преображенской церковью в Кижях.

Возможно, собор задумывался архитекторами как пример современного взаимного обогащения традиций деревянного и каменного зодчества. В итоге получился яркий пример модернизации русского стиля. Как бы то ни было, сегодня Спасо-Преображенский собор является единственным в США памятником многоверхого стиля, исполненным в камне.

ЛИТЕРАТУРА

- Ancestry.com Inc. <http://ancestry.com>.> 20. 1. 2020.
- Архив Православной Церкви в Америке. Бокс личных документов. Ящик III A-F91-2. Файл «Архитектура. Консультации по переписке и отчетам Верховского». Письмо Р.Н. Верховского в канцелярию Митрополичьего совета. Сентябрь 18, 1958. ("Letter of R. N. Verkhovsky to the office of the Metropolitan Council. September 18, 1958". *Archive of the Orthodox Church in America. Box III A-F91-2*).
- Архив Православной Церкви в Америке. Ящик VII. Файл «Архитектура. Консультации». Письмо Р.Н. Верховского Его Преосвященству владыке Леонтию. Июль 18, 1958. ("Letter To R. N. Verhovskogo Metropolitan Leontius. July 18, 1958". *Archive of the Orthodox Church in America (New York). Box VII. File "Architecture, consulting"*).
- Архив Православной Церкви в Америке. Ящик VII. Файл «Архитектура. Консультации». Письмо Р.Н. Верховского [Б. д.]. Июнь 27, 1958. ("Letter To R. N. Verhovskogo. June 27. 1958". *Archive of the Orthodox Church in America. Box VII, file "Architecture, Consultant"*)
- БАРТЕНЕВ, Игорь А., Борис Н. Федоров. *Архитектурные памятники Русского Севера*. Ленинград – Москва: Искусство (BARTENEV, Igor A., Boris N. Fedorov. *Architectural monuments of the Russian North*. Leningrad – Moscow: Art), 1968.
- ВЕСЕЛКИНА, Татьяна. «Три храма Города ангелов. О православных приходах Лос-Анджелеса.» (VESELKINA, Tatyana. "Three churches of the city Los-Angeles. About the Orthodox Parishes of Los-Angeles."), 2017. <pravoslavie.ru/108748.html> 21. 01. 2020.
- КАДИЛЕВИЋ, Александар. „Архитекти емигранти из Русије и хрватска архитектура 20. столећа.” *Простор* (KADIJEVIĆ, Aleksandar. „Arhitekti emigranti iz Rusije i hrvatska arhitektura 20. stoleća.” *Prostor*) 2[54] 25(2017): 358–371.
- КАДИЛЕВИЋ, Александар. „Београдски опус архитекте Романа Николајевића Верховскоја (1920–1941).” *Наслеђе* (KADIJEVIĆ, Aleksandar. „Beogradski opus arhitekta Romana Nikolajevića Verhovskoja (1920–1941).” *Nasleđe*) II (1999): 33–40 <beogradskonasledje.rs/wp-content/uploads/2014/nasledje2/3-aleksandar-kadijevic.pdf>.
- КОСИК, Виктор И. «О единстве памяти, русские архитекторы в Югославии.» У: *Архитектурное наследие Русского Зарубежья: Вторая половина XIX-первая половина XX в.* С.-Петербург: Дмитрий Буланин (KOSIK, Victor I. "On the unity of memory, Russian architects in Yugoslavia." In: *The architectural heritage of the Russian Diaspora: The second half of the XIX-first half of the XX century*. St. Petersburg: Dmitry Bulanin), 2008a.
- КОСИК, Виктор И. «Русские зодчие в Югославии.» *Изобразительное искусство, архитектура и искусствоведение Русского Зарубежья*. С.-Петербург: Дмитрий Буланин (KOSIK, Victor I. "Russian architects in Yugoslavia." *Fine art, architecture and art criticism of the Russian Diaspora*. St. Petersburg: Dmitry Bulanin), 2008b.
- КРАСОВСКИЙ, Михаил В. *Энциклопедия русской архитектуры. Деревянное зодчество*. Санкт-Петербург: САТИСЪ (KRASOVSKY, Mikhail V. *Encyclopedia of Russian architecture. Wooden architecture*. St. Petersburg: SATIS), 2010.
- Ланской, Илларион С. «Биография Р.Н. Верховского. Список известных, выполненных и невыполненных проектов архитектора Р.Н. Верховского.» 1 лист, машинопись. *Бахметевский архив Колумбийского университета*. [Б. м.: б. и., б. г.] (LANSKOY, I. S. "Biography of R.N. Verhovskoy." *Bakhmetev archive of Columbia University, [without a place: without a publisher, without the year]*).
- ПОДВАЛОВ, Иван «Из истории Спасо-Преображенского собора в Лос-Анджелесе.» *Весна духовная. Spiritual Spring* (PODVALOV, Ivan. "From the history of the Transfiguration Cathedral in Los Angeles." *The spring is spiritual. Spiritual Spring*) 1 (2016): 54–60.

ЧУВАКОВ, В.Н. *Незабытые могилы. Российское зарубежье: некрологи 1917–1997 в шести томах*. Том 6. Москва: «Пашков дом» (CHUVAKOV, Valeriy N. *Unforgettable graves. Russian Abroad: Obituaries 1917–1997 in six volumes*. Volume 6. Moscow: Pashkov House), 1999.

Викторија А. Костојева

СПАСО-ПРЕОБРАЖЕНСКИ САБОРНИ ХРАМ У ЛОС АНЋЕЛЕСУ:
ПРИЛОГ ИСТОРИЈАТУ РЕАЛИЗАЦИЈЕ АРХИТЕКТОНСКОГ ПРОЈЕКТА
(1974. – КРАЈ 1990-ИХ)

Резиме

Чланак је посвећен новим чињеницама историјата пројектовања и изградње једног од најпознатијих руских православних храмова у Калифорнији – Спасо-преображеног саборног храма у Лос Анђелесу (1974. – крај 1990-их). Установљен је круг архитеката који су били везани за реализацију пројеката храма (њихова разрада, верификација и реализована верзија): Роман Верховски, Георгиј Сташевски и амерички архитекта Џон Појнтер. Роман Верховски је познат у Југославији као сјајан вајар монументалиста, који је током 1920–1930-их година креирао у Београду седам маркантних споменика. Презиме Сташевски било је познато још више: отац Георгија Сташевског, Валериј, аутор је више од стотине пројеката цивилних зграда у Београду. Међутим, о делатности Георгија ван Југославије готово се ништа не зна. У раду су коришћени изворни материјали из архива Америчке православне цркве (Сајосет, сав. држ. Њујорк) и Светотројицког мушког манастира (Џорданвил, сав. држ. Њујорк). Помогли су, такође, лични интервју аутора чланка са старешином Спасо-преображеног саборног храма, протојерејем Александром Лебедевим, тематска периодична издања и анализа самог споменика. Истраживање је омогућило да се открију појединости везане за изградњу храма, установи допринос сваког од учесника у изради и реализацији пројекта, као и да се спроведе генерализација новодобијених чињеничних података. Један од главних резултата истраживања чини најпотпунија реконструкција историјата пројектовања Спасо-преображеног саборног храма и попуна тим подацима биографије истакнутог руско-америчког архитекте Романа Верховског.

Кључне речи: Роман Верховски, Георгиј и Валериј Сташевски, Џон Појнтер, православна архитектура, руска емиграција, Калифорнија, руска дијаспора.

Victoria A. Kostoeva

HOLY TRANSFIGURATION RUSSIAN ORTHODOX CHURCH:
INFORMATION ON CREATING AN ARCHITECTURAL PROJECT
(1974-late 1990s)

Summary

The article is devoted to new facts in the history of designing and constructing of one of the most famous Russian Orthodox churches in California, the USA – the Holy Transfiguration Russian Orthodox Church in Los Angeles (1974-late 1990s). The circle of architects who were involved in the creation of the cathedral projects (developed, approved and implemented) has been revealed: Roman Verhovskoy, George (Yury) Stashewskiy and the American architect John Poynter. Roman Verhovskoy is known in Yugoslavia as a brilliant monumentalist who created seven outstanding monuments in Belgrade in the 1920-1930s. The surname of Stashewskiy was known even much more: the father of George Stashewskiy, Valery, owns the authorship of almost 1000 projects of civil buildings in Belgrade. However, almost nothing is known about

the activities of George outside of Yugoslavia. The article uses the original sources from the archives of the American Orthodox Church (Sayosset, New York), Holy Trinity Monastery (Jordanville, New York). Personal interviews of the author of the article with the rector of the Holy Transfiguration Orthodox Church, Archpriest Alexander Lebedev, specialized periodicals and an analysis of the monument itself were also of great help. The study made it possible to clarify the details of the cathedral erection, the role of all its designers in this process and to generalize the newly obtained factual information. One of the main results of the study is providing the most complete reconstruction of the design history of the Holy Transfiguration Orthodox Church and supplementing the biography of the outstanding Russian-American architect Roman Verhovskoy with this information.

Keywords: Roman Verhovskoy, George and Valery Stashewskiy, John Poynter, Orthodox architecture, Russian emigration, California, Russian expatriate community.

* Уредништво је примило рад 7. I 2020. и одобрило га за штампу 3. IV 2020.

МАЈА С. СТАНКОВИЋ

Универзитет Сингидунум, Факултет за медије и комуникације, Београд*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

HOMO NOVUS

Рани радови Душана Оташевића

САЖЕТАК: Тематски оквир чланка представљају рани радови Душана Оташевића, једног од кључних представника нове генерације уметника шездесетих година прошлог века, настали у периоду од 1965. до 1970. године као радови. Полазиште у истраживању је специфична позиција коју овај уметник заузима у српској уметности тог периода а која се у идејном, ликовном и концепцијском смислу разликује од већине уметничких појава које чине систем официјелне уметности, од умереног модернизма и академизма као доминантних појава на уметничкој сцени, али и енформела, Медиале, па чак и нове фигурације којој је у генерацијском и проблемском смислу најближи. Могло би се рећи да његови радови из тог периода представљају рез у институционалном схватању уметности. Главно истраживачко питање је: на који начин се одвија тај прекид на ликовном плану, плану мишљења и извођења уметничког дела?

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Душан Оташевић, нова фигурација, модернизам, институција уметности, концептуална уметност, савремена уметност.

УВОД

За српску уметност у првим деценијама друге половине XX века, Душан Оташевић је сасвим особена појава. Најзаступљеније термилошко одређење које се доводи у везу са њим и новом генерацијом уметника којој је припадао је *нова фигурација* (KADIJEVIĆ 1966), што је и назив изложбе на којој су први пут заједно излагали. За његов рад користи се и термин *нова предметности* (DENEGRİ 1995: 103), али и многи други као што су: *йој арт* (MERENIK 2001: 122), *йој модернизам* (DIMITRIJEVIĆ 2003: 27), *јосиреалности* или *мејареалности* (ТОМЋ 2015: 372), *иконична слика* (DEDIĆ 2009: 181), па чак и *ангажовано сликарство* (MARKUŠ 1969). Мноштво термилошких одредница које се доводе у везу са Оташевићевим радом, од његове прве изложбе до данас, када је његов опус увелико предмет обимних историзација, указује на потешкоће у свођењу његовог рада на познате феномене и историографске одреднице, што произлази из специфичности његове

* maja.stankovic@fmk.edu.rs

позиције на српској уметничкој сцени. Чини се да то, истовремено, указује на могуће нове интерпретације његовог дела.

Његов рад, нарочито у најранијој фази, од 1965. до 1970. године, удаљава се од готово свих важећих компоненти које чине систем официјелне уметности; такође, разликује се у односу на доминантне појаве на сцени, од умереног модернизма, енформела до повратка традиционалној слици. За Душана Оташевића је речено да је својеврсни *homo novus* на српској уметничкој сцени тог периода (DENEGRI 1995: 151) и ова одредница најпрецизније оцртава његову позицију у том тренутку. Његови рани радови представљају рез у институционалном схватању уметности који се препознаје у различитим равнима. С тим у вези, главно питање које се намеће је: на који начин се одиграва тај прекид на плану мишљења и извођења уметничког рада у односу на официјелни систем уметности? Како се то може објаснити у контексту српске уметности друге половине XX века? Каква је улога кича у томе?

У *теорији авангарде* једно од кључних полазишта је термин *институција уметности* који указује на хегемонију једног схватања уметности. Његово главно одређење је аутономија уметности: „Институција уметности може се у грађанском друштву одредити само у опозицији према животној пракси” (BIRGER 1998: 19). *Живојина пракса* се односи на свакодневни живот који је детерминисан одређеним друштвеним односима, а уметност је у опозицији с тим. Међутим, и поред тога што је уметност у опозицији са друштвом, уметност је део друштва. Ефекат овог дијалектичког односа је својеврсна илузија да „дело делује као појединачно” (BIRGER 1998: 15). Оно што одређује начин функционисања уметничког дела је институција уметности, одређени перцептивни и дистрибутивни апарат који формира владајућу представу о уметности. Управо ту владајућу представу о уметности Биргер назива институцијом уметности.

Средином шездесетих година прошлог века, у тренутку када Оташевић започиње своју излагачку делатност, владајућа представа о уметности базирана је на умереном модернизму блиском Париској школи с почетка XX века и његовој окошталог варијанти репрезентованој кроз академизам. И поред тога, шездесете године су један врло динамичан период у српској уметности, али и шире, јер упркос доминирајућем академизму уметничка сцена почиње полако да се модификује, мења и окреће савременим феноменима. Једну од кључних улога у томе има управо Душан Оташевић.

Душан Оташевић се удаљава од владајуће представе о уметности и то најбоље показује једна формулација која се у том тренутку појављује поводом његовог рада, *изван уметности*. Она је имала негативну конотацију, замерало му се „што не негује традиционалне пиктуралне вредности” (SUBOTIĆ 2015: 27). Овај аргумент је базиран на запажању које су делили многи критичари, додуше, не увек у негативном кључу.¹ Ова синтагма најпрецизније оцртава одмак који се препознаје у Оташевићевом раду у односу на официјелно схватање уметности, односно, институцију уметности. Тај одмак од конвенционалног одвија се у неколико равни: удаљавањем од тзв. уметничких тема (опште при-

¹ „Pred nama je prisutna jedna tabla, čisto naneta boja i običan predmet bezlično naslikan.” (TOMIĆ 2015: 372). „Kod Otaševića ima zaista nešto semaforско, već po tome što njegove slike, slike-predmeti i predmeti bivaju uvećani kao da je po sredi centar za kratkovide...” (ČOŠIĆ 2015: 373). „Kako je slikarstvo Dušana Otaševića bilo usko povezano sa stolarijom – jer je svoje slike uglavnom pravio na raznoraznim rendisanim daskama...” (TIRNANIĆ 2015: 376).

хваћених тема у уметности), употреби неуметничких материјала и техника, удаљавањем од традиционалне фигуре уметника, удаљавањем од слике и скулптуре као традиционалних уметничких медија и увођењем искуства нових медија као што су фотографија и филм.

ИЗВАН УМЕТНОСТИ: ДЕМИСТИФИКАЦИЈА УМЕТНИЧКИХ ТЕМА И МОТИВА

У својим најранијим делима Оташевић уводи теме и мотиве из савременог окружења који су излазили из оквира уобичајених уметничких тема и са њима повезаних жанрова. Они се у истраживањима различитих аутора који су писали о Оташевићу, готово увек, доводе у везу са упливом новог потрошачког менталитета као једним од кључних обележја тог периода који, ма колико сведен и измењен у односу на своје западњачке пандане, почиње да модификује урбану свакодневицу. Поред конзумеристичких мотива – као што су *Шибица* (1964), *Пушач* (1965), *Циџара* (1965), *Колачи* (1967), *Сладолед* (*Yes Sir*, 1966) – додатно је наглашена компонента баналности у одабиру тема. На то упућује и низ радова на папиру који носе крајње прозаичне називе по предметима које репрезентују: *Маказе* (1968), *Нож* (1968), *Писмо* (1967), *Јаје* (1968), *Калем* (1967), *Јабука* (1967), *Чаџа* (1968) и *Чейџа* (1968). Слично се може рећи и за радове који репрезентују основне физиолошке потребе као што су *Јесџи* (1967), *Пийџи* (1967) и са њима повезане делове тела (*Усџа*, 1967; *Бркови* 1967).

Баналност је у поменутих радовима у функцији супротстављања *узвишености* уметности и демистификацији тзв. великих тема, али и апстракцији која у измењеном, профаном и модернистичком кључу задржава компоненту трансцендентности у естетском искуству као ексклузивно уметничком. Чини се да управо те конвенционалне компоненте уметничког дела као ауратичног, привилегованог предмета Оташевић первертира у *изван уметности*. Ефекат тога је једна парадоксална ситуација у којој се повезују, наизглед, уметнички предмети (слика, скулптура, цртеж) са потпуно неуметничким садржајем (обичним, свакодневним, баналним).

Са појавом поп арт естетике модификује се институција уметности тако што се де-стабилизује, до тада, јасна граница између високе и масовне уметности. Једна од кључних уметничких стратегија у томе је преузимање мотива из медијске културе и њихово довођење у везу са традиционалним уметничким медијима. У Оташевићевом раду се тај процес брисања јасних граница одвија не толико у медијској сфери – преузимањем мотива из масовне, популарне културе – колико довођењем у везу са баналним – темама, мотивима, предметима и радњама – оним што је из конвенционалног угла, ван сумње, не-уметничко односно *изван уметности*. На основу тога се може закључити да његов рад није само ефекат онога што се дешава у свету, нити пука реакција на започети процес трансформације друштвене реалности упливом потрошачког, конзумеристичког и медијског садржаја. У контексту „модернистички баждарене уметности у Србији и Југославији шездесетих” (DIMITRIJEVIĆ 2015: 60), његов рад представља не супротстављање, већ интервенцију унутар институције уметности.² Оно што је специфично за његову

² Стога је оправдано што одредница *ангажовано сликарство* није заживела у контексту његовог рада.

уметничку стратегију је бивање *изван уметности*. Увођењем обичних и наглашено баналних тема и мотива, он прави пукотину унутар доминантног схватања уметности, која не доводи у питање саму институцију уметности, већ је проширује: новим темама, новим приступима и упливом савременог искуства.

УВОЂЕЊЕ НЕУМЕТНИЧКИХ МАТЕРИЈАЛА И ТЕХНИКА

Отпор према владајућој представи о уметности одвија се у још једној равни: употреби несликарских материјала и неуметничких техника. То се односи на одустајање од низа правила која традиционално дефинишу сликарски поступак, а повезана су са начином наношења боје, валерима, потезима четкице и експресивношћу геста, што све скупа гради препознатљив стил сваког уметника. Оташевић је заобишао већину научених сликарских конвенција тако што је, уместо сликарских боја, почео да користи аутомобилски лак. Ефекат тога су равне, бојене површине, ослобођене детаља, валера, експресије и геста, свођење мотива на знак и платна на плакатску површину. Употреба аутомобилског лака, не сасвим одрживог на сликарском платну, довела је и до следећег корака кључног за успостављање радикалног одмака од академизма, а то је удаљавање од штафелајног начина сликања, сликарског платна и увођењу дрвених и алуминијумских подлога. Одбацивањем традиционалног сликарског платна, сликарских боја и сликарских техника наглашена је предметност радова.



Сл. 1. Душан Оташевић, *Айлауз*, 1967/2011, бојено дрво, 147 × 160 × 2 cm, вл. Славица и Даниел Трајковић

Трансформација сликарског у предметно препознаје се у раду *Айлауз* (1967) (сл. 1). Рад је сведен на три интензивно обојене површине које због равномерног наношења боје не само да подсећају на заставу већ је и представљају. Унутар црвеног поља налазе се мотиви људских шака и глава испражњених од детаља и сведених на знак. Једини фацијални елементи су бркови и с њима повезана коса у идентичној боји, којима је наглашен маскулини карактер идентичних фигура. Црвеном бојом, која је део тробојке али и „попрсја” фигура, симболично је наглашена и социјална припадност радничкој класи. Цела композиција, и поред сасвим сведених ликовних елемената, делује живо и сугестивно, готово декоративно. Оташевићева уметничка стратегија се и овде конституише у, наизглед, *изван уметности*: то није сликарски поступак, јер не користи традиционалне сликарске боје, технике нити сликарско платно, тако да, самим тим, и не личи на уметничко дело. Насупрот томе, више подсећа на нешто неуметничко, као што је декорација, украсни предмет или застава. Том утиску додатно доприноси и то што је и сама слика добила облик заставе.

Слично се може рећи и за друге радове у којима уводи осетљиве (идеолошке) мотиве уз сасвим сведен представљачки апарат: *Мао Це њлива у комунизам* (1967), *Ка комунизму лењинским курсем* (1967) и *Друже Тишо, љубичице бела, њебе воли омладина цела* (1969). У последњем раду интензиван је процес удаљавања од традиционалних уметничких материјала, јер се, уместо дрвета као подлоге, уводи алуминијум, чиме је додатно наглашена предметна а не сликарска компонента рада. Сличан неуметнички ефекат производи и шара која oponаша тапет на панелу испод стилизованог портрета маршала. У читавом аранжману портрет је жанровски најближи уметничком, међутим, и он је изведен на сасвим неуметнички и несликарски начин, тако да више подсећа на стрип.

Оно што је посебно индикативно, а саставни је део његове уметничке стратегије, јесте амбиваленција у ликовном, визуелном и значењском смислу. То се посебно односи на радове у којима се појављују идеолошки мотиви као што је случај са поменутим радовима. Имајући у виду јак идеолошки оквир унутар којег они настају, у којем не постоји толеранција према значењској а камоли према идеолошкој амбиваленцији, Оташевић демонстрира врло софистицирану стратегију, која није експлицитно величање а ни критика владајућег друштвенополитичког система, већ нешто између.

Амбиваленција је у функцији софистициране субверзије идеолошког, али и других „устаљених знања”. То је посебно наглашено у раду *Море! Море!* (1966) (сл. 2) у којем је, уместо симбола, уведен предмет – неуметнички, свакодневни и банални – *ws* даска аплицирана на површину подлоге од бојеног дрвета. У западноевропској култури презентација је доминантни тип слике. Она представља отисак, одраз стварности и „прозор у свет”. Оташевић у овом раду посебно наглашава ово последње јер *ws* даска, својим положајем унутар слике, сугерише управо прозор, који се може затворити или отворити, чиме се отвара поглед на свет, небо и море. Увођењем пародирајућег ефекта и неочекиваног заокрета у функционисање традиционалне слике, Оташевић нуди поглед посматрачу који се креће између та два света: прозора у свет и отвора за канализацију при чему се имплицитно намеће и питање – егзистенцијално, филозофско и комично, у исто време: који од та два света је „наш свет”?



Сл. 2. Душан Оташевић, *More! More!*, 1966, бојено дрво, wc даска, 72 × 77 × 2 cm, вл. аутор

И поред низа неуметничких елемената у свим равнима, од теме и назива до материјала и начина на који су изведени, ови радови, могло би се рећи, имају неупитно уметничко исходиште у самој чињеници да их изводи уметник. Ипак, чак и ову позицију Оташевић дестабилизује. Индиректно, то је ефекат свих његових неуметничких приступа, од коришћења лака за аутомобиле уместо боје до увођења wc даске у свој рад. Међутим, сасвим директно он то истиче и у својим бројним интервјуима: „како себе не види као сликара и као уметника у класичном и патетичном значењу те речи, него пре готово као неког молера, механичара, занатлију, једном речју ‘мајстора’.” (DENEGRI 1995: 151). Тиме се одваја од традиционалног схватања уметника, базираног на романтичарском миту, блиском академизму. Томе би требало додати да се чак ни енформел, који је на линији супротстављања академизму, никада није одрекао централне позиције уметника као „великог” субјекта и уметничког чина као суштине уметничког дела, чак и када је тај чин – деструкција саме слике.

УДАЉАВАЊЕ ОД СЛИКЕ И СКУЛПТУРЕ КАО ТРАДИЦИОНАЛНИХ УМЕТНИЧКИХ МЕДИЈА

Једна од Оташевићевих стратегија је и удаљавање од слике и скулптуре као традиционалних уметничких медија, односно комбиновање сликарских и скулпторских

елемената. Проградујући хибридне форме, он доводи у питање јасну границу између слике и скулптуре. Благи прелаз од сликарског ка скулптуралном изведен је већ са насликаним палидрвцом на белој неутралној позадини у раду *Шибница* (1964) и његовом трансформацијом у тродимензионално у раду *Објекти* (1965). Предметна димензија, која се овде најављује у називу, своју пуну тродимензионалност достиже у *Мршвој природи* (1967), где је сликарска површина опредмећена помоћу штафелаја са којим је представљена, а ефекат тога је губитак разлике између слике и скулптуре, односно насликане површине

и предмета. За разлику од тога, у *За вас, љубитељ сликарства* (1966) (сл. 3.) наглашени су сликарски елементи: дводимензионална површина, декоративни рам слике и назив у којем се апострофира сликарска публика. Ипак, гипсана хиперреалистички изведена шака која извире из површине „агресивно” се супротставља томе производећи иронијски обрт, у супротности са називом рада. То је још више наглашено са два испружена прста која директно упиру у посматрача као „прст у оку” тзв. љубитељима сликарства.

Удаљавање од слике као традиционалног уметничког медија праћено је и процесом удаљавања од скулптуре, односно дестабилизовањем типично скулпторских елемената. У *Срећном њишачу или Плави млаз љави* (1966) препознаје се најрадикалнији одмак од скулптуре и приближавање инсталацији као уметничкој пракси која излази из оквира ликовног и *самокришке* (GREENBERG 1982: 9) модернизма, тако што комбинује уметничке и неуметничке елементе. Овде је постамент, чак и у свом сведеном, модернистичком виду нестао као симболичка граница измештања изван реалног у тзв. идеалистички простор (KRAUSS 1986: 280). Уместо тога, уведен је реални простор: у овом случају, то је конкретно угао просторије као саставни део уметничког рада.

Увођење реалног простора није карактеристично само за скулпторалне већ и за сликарске радове. У сликама се то реализује уклањањем позадине. Позадина је, од почетка, ослобођена своје традиционалне, наративне и илузионистичке функције и у потпуности неутрална, најчешће бела, међутим, у једном тренутку, она у потпуности нестаје (*Мртва природа са рибом*, 1967; *Лейоша њежажа*, 1967; *Рај и мир* (1967) и *На Венерином брежуљку*, 1970). Мотиви су изрезани и одвојени од позадине, али је задржан оквир слике. Ефекат овог поступка је увођење реалног простора у слику који повезује мотив на слици са њеним оквиром.

Оно што се, такође, може приметити у раним Оташевићевим радовима је да су често конципирани као диптиси или полиптиси. То су традиционалне уметничке форме карактеристичне по томе што су на њима приказани различити догађаји који су значењски, симболички или хронолошки међусобно повезани. То није у потпуности случај са Оташевићевим диптисима и полиптисима. На њима је, најчешће, представљен исти догађај, али у различитим фазама: постепене измене исте ситуације, односно, исте значењске целине, које имају за циљ да сугеришу кретање, те утолико није реч ни о наглашавању наративних елемената, већ догађаја. У првом плану је процес. Увођењем процесуалности у слику као традиционално статичну форму уводи се сугестија покрета.



Сл. 3. Душан Оташевић, *За вас, љубитељ сликарства*, 1966, бојено дрво и гипс, 45 × 45 × 27 cm, рад уништен



Сл. 4. Душан Оташевић, *Полијтих III*, 1966, бојено дрво, 45 × 45 × 2 cm (4×),
вл. Музеј савремене уметности, Београд

Преко искуства филма, кретање постаје предмет интересовања и у ликовним уметностима, директно – увођењем покретних слика, догађања и ограниченог трајања – или индиректно – сугерисањем ефеката кретања наглашавањем различитих фаза у одређеном процесу, што је случај са Оташевићевим радовима. Утолико се може закључити да Оташевићеве диптиси и полиптиси, заправо, уводе искуство филма у слику као традиционално статичну форму. У *Дийјтиху* (1965) представљене су две фазе једног процеса (паљење шибице), док је у *Полијтиху III* (1966) тај процес подељен у четири фазе (сл. 4).³ У раду *Чисјоћа је ђола здравља, а нечисјоћа друга ђоловина* (1967), који се састоји од четири слике, процесуалност је наглашена преко мотива пене која расте, док не обухвати читаву површину. Исти мотив пене која прогресивно расте појављује се и у раду *Чисјо бело Оташевићево дело* (1969), али не само као мотив унутар слике већ и у облику слике, изостављањем оквира, тако да је последњи комад у серији бела површина неправилног, аморфног облика из које су нестали сви елементи традиционалне слике (осим саме површине). Увођење серијалности се може довести у везу и са стрипом (DIMITRIJEVIĆ 2015: 389), мада је у стрипу серијалност у функцији наративности, а не процесуалности, што је много ближе Оташевићевим радовима. Оно што је, такође, незаобилазно је и искуство фотографије које се препознаје у кадрирању, зумирању, исецању или кроповању мотива, што је присутно у готово свим радовима, а представља нови тип погледа који уводи фотографија.

ЗАКЉУЧАК

Рани радови Душана Оташевића представљају рез у институционалном схватању уметности шездесетих година прошлог века јер праве одмак од свих постојећих појава на српској уметничкој сцени тог периода, нарочито према академској уметности – доминантној парадигми с јаким институционалним упориштем – које се препознаје у инсистирању на ликовности, истицању занатске вештине и естетском доживљају уметничког дела, што су све рецидиви умерено модернистичког приступа уметности с почетка

³ Занимљива подударност је да је један од кључних Флуксус филмова *Један* (Јоко Оно, *One*, 1966) слично конципиран у медију филма.

XX века. Оташевићеве радови се конституишу не само као разлика у односу на академску уметност већ и алтернативне уметничке моделе, како конзервативне, базиране на повратку традиционалној слици, тако и оне који се супротстављају академизму. Тај одмак присутан је и у односу на уметнике с којима дели иста полазишта и који су му генерацијски блиски (нова фигурација).

Рез у односу на институционално схватање уметности одвија се у тематској, медијској и концепцијској равни, али оно што његову позицију *homo novus*-а конституише је то што он једини у своме раду прави одмак од дуалног кода функционисања уметности, што се препознаје не само у удаљавању од свих постојећих подела – жанровских, медијских, тематских... – већ и поделе на високу и масовну уметност, односно дуалну матрицу функционисања уметности. То се препознаје и у увођењу кича као уметничког поступка.

Кич је у радовима Душана Оташевића у функцији уметничке стратегије која има за циљ одмак од академског, институционалног и опште прихваћеног схватања уметности које је затворено у наслеђене уметничке моделе, без уплива савременог искуства и иновирања у пољу визуелног. У свом базичном одређењу, кич се доводи у везу са упрошћеним начином изражавања које нема за циљ достизање естетског искуства, већ пуко допадање. У ширем смислу, доводи се у везу са индустријском револуцијом и урбанизацијом као и преузимањем мотива из медија масовне културе (GREENBERG 1961: 9). У Оташевићевим радовима кич је средство помоћу којег се уводи амбивалентност у приступу (уметност или не-уметност), начину функционисања (висока или ниска уметност) и значењу (критика или величање одређеног идеолошког модела). То је био начин да се, без експлицитног критичког става, уведе критички одмак, али маскиран допадљивим, наивним и „невиним” изгледом уметничких дела. Кич је, у ствари, имао функцију „покривалице” која је омогућила да критички став несметано уђе у систем уметности – затворен, ригидан и идеолошки дефинисан.

Присуство уметничке стратегије указује и на удаљавање од формалног приступа уметности дефинисаног ликовним елементима, занатским умећем и медијем као главним предметом интересовања ка концептуалном приступу у начину деловања самог уметника. Рани радови Душана Оташевића утолико се могу посматрати не само као прелаз од модернистичког ка постмодернистичком схватању уметности, већ и као тачка повезивања са следећом генерацијом уметника окупљеној око Студентског културног центра. Томе у прилог иде и податак да Оташевић излаже са генерацијом, у том тренутку, нових младих уметника на проблемски специфично дефинисаној изложби, која заузима незаобилазну позицију у историји авангардног искуства, а то је *Дранџуларијум* (1971).⁴

Душан Оташевић је изложио заставу Савеза комуниста Југославије у складу са апропријативним концептом изложбе. Овакав тип рада, иако је условљен специфичним концептом изложбе на коју су уметници позвани да изложе свој омиљени предмет, могло би се рећи да представља природни наставак у односу на његове претходне радове у којима се појављују и мотив заставе и начин сликања који подсећа на заставу и концептуални приступ (*изван уметности*) базиран на истицању предметног а не уметничког

⁴ „Изложба је добила историјски статус јер је била прва код нас која је прекинула с dotadašnjom модернистичком праксом приказивања аутентичних и јединствених уметничких дела...” (SUBOTIĆ 2015: 27).

карактера његових радова. Чак и касније, током осамдесетих година позиван је да учествује на изложбама које су за свој проблемски оквир имале неоавангардну уметност и концептуалну уметност, што указује на то да је његов рад препознат управо на тој линији схватања уметности.⁵ То потврђују и његови радови из каснијег периода *Троношка ерминија* (1987) и нарочито *Илија Димић* (1990), који за полазиште имају концептуално искуство. Ипак, он задржава извесну дистанцу у односу на профилисање припадности одређеној групи или правцу, што се односи и на нову генерацију уметника. Међутим, његов рад на прелазу из шездесетих у седамдесете године представља кључну карику ка новим уметничким праксама и концептуалној уметности. Истовремено, он је један од неколицине уметника који уводе савремено искуство у уметност, насупрот затварању у сам медиј или окретању прошлости, надреалном, измишљеном свету као бег уназад и традиционалном начину сликања, те стога представља и једно од кључних полазишта у савременој српској уметности.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- BIRGER, Peter. *Teorija avangarde*. Preveo Zoran Milutinović. Beograd: Narodna knjiga, 1998.
- GREENBERG, Clement. "Avant-garde and Kitsch." In: *Art and Culture. Critical Essays*. Boston: Beacon Press, 1961, 3–21.
- GREENBERG, Clement. "Modernist Painting." In: FRASCINA, Francis, Charles Harrison (eds.). *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*. London: Harper; New York: Row, 1982, 5–10.
- DEDIĆ, Nikola. *Ka radikalnoj kritici ideologije: Od socijalizma ka postsocijalizmu*. Beograd: Prodajna galerija „Beograd”; Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2009.
- DENEGRI, Ješa. *Šezdesete: teme srpske umetnosti*. Novi Sad: Svetovi, 1995.
- DIMITRIJEVIĆ, Branislav. „DIY-POP: Umetnička radinost Dušana Otaševića.” Katalog retrospektivne izložbe *Dušan Otašević. Popmodernizam*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2003, 11–28.
- DIMITRIJEVIĆ, Branislav. „Otaševićeve (socijalističke) teme.” U: *Otašević*. Beograd: Fondacija kolekcija Trajković, 2015, 60–71.
- KADIJEVIĆ, Đorđe. *Nova figuracija beogradskog kruga*. Katalog izložbe. Beograd: Kulturni centar Beograda, 1966.
- KRAUSS, Rosalind. "Sculpture in the Expanded Field." In: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 1986, 276–290.
- MARKUŠ, Zoran. *Slikarstvo i grafika mladih jugoslovenskih umetnika*. Katalog izložbe. Beograd: Galerija Doma omladine, 1969.
- MERENIK, Lidija. *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945–1968*. Beograd: Beopolis, 2001.
- SUBOTIĆ, Irina. „Dušan Otašević – Hronika umetnosti učene parodije.” U: *Otašević*. Beograd: Fondacija kolekcija Trajković, 2015, 7–57.
- TIRNANIĆ, Bogdan. „Dušan Otašević, stolar.” U: *Otašević*. Beograd: Fondacija kolekcija Trajković, 2015, 376.
- TOMIĆ, Biljana. „Dušan jednim okom.” U: *Otašević*. Beograd: Fondacija kolekcija Trajković, 2015, 372.
- TOMIĆ, Biljana. „Dušan Otašević.” U: *Otašević*. Beograd: Fondacija kolekcija Trajković, 2015, 372–373.
- ĆOSIĆ, Bora. „Otašević.” U: *Otašević*. Beograd: Fondacija kolekcija Trajković, 2015, 373.

⁵ Учешће на изложби *International Experimental Art* (1985) на којој су излагали концептуални уметници из целог света.

Maja S. Stanković

HOMO NOVUS: EARLY ARTWORKS OF DUŠAN OTAŠEVIĆ

Summary

The main topic of this paper is the early artworks of Dušan Otašević created in the period from 1965 to 1970. He was one of the key representatives of a new generation of artists in the 1960s. The starting point in the research is the specific position of this artist in the Serbian art scene of that period, which differs, both in visual and in conceptual terms, from the majority of artistic phenomena that constituted the official art system of the time – from modernism and academicism as dominant phenomena in the art scene, but also from Informalism, Mediala, and even *new figurations* he is the closest to in generational and problematic terms. It could be said that his early artworks represent a kind of break with the institutional understanding of art. The main issues of this research paper are: How this break happens at the visual, conceptual, and production levels? How it could be explained in the context of Serbian art in the second half of the twentieth century?

Keywords: Dušan Otašević, new figuration, modernism, institution of art, conceptual art, contemporary art.

* Уредништво је примило рад 30. XII 2019. и одобрило га за штампу 3. IV 2020.

МАРИЈА Б. МАРТИНОВИЋ
 Универзитет у Београду, Архитектонски факултет*
 Прегледни научни рад / Subject review article

Изградња месних заједница у Београду

САЖЕТАК: Идеја месне заједнице се развијала од 1961. године у оквиру југословенског самоуправљања. Месна заједница је конципирана кроз три аспекта – друштвени, економски и просторни. У друштвеном контексту, она представља самоуправну заједницу у оквиру комуне, у економском погледу је носилац материјалне основе свакодневног живота породице, док је у просторном смислу основна јединица урбанистичког плана. Посматрано у оквиру урбаног развоја Београда, месна заједница је имала највећи значај током масовне изградње стамбених насеља, од почетка 1960-их до средине 1980-их година. Нова стамбена насеља су планирана и пројектована као месне заједнице које треба да пруже легитимитет посебности југословенске архитектуре. Међутим, њихова реализација није представљала само градитељски изазов већ преиспитивање друштвеног и економског аспекта самоуправљања.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: месна заједница, архитектура, изградња, урбанизам, Београд.

Почетком 1960-их година у Југославији се преиспитивао однос социјалистичког државног планирања и слободног тржишта кроз увођење привредних реформи.¹ Један од најзначајнијих државних стручњака из области економије, Бранко Хорват, описао је југословенску економију после рата кроз „традицију промена“ у којој се тежило раскиду свих веза са прошлостју и константном мењању организације, институција и политике: „Пре него што би књига изашла из штампе, систем би се већ изменио“ (HORVAT 1970: 6–7). Преиспитивање институција почетком 1960-их година обухватило је и недавно установљену институцију *стамбене заједнице*, која је на годишњој скупштини Сталне конференције градова Југославије одржаној у Нишу, 1961. године, променила назив у *месна заједница*. Месна заједница је концептуализована кроз три главне функције: „прво, месна заједница је јединица урбанистичког плана, друго, она је јединица и облик самоуправљања у комуни и, треће, она је носилац проширене материјално-техничке базе за свакодневни живот породице, односно појединца“ (KARDELJ 1981: 308).² Са променом

* marija.martinovic@gmail.com

¹ Најпре су спроведене три реформе 1961. године, док су нове реформе уследиле већ 1964–1965. године.

² Едвард Кардељ је идејни творац месне заједнице и један од главних политичара у Комунистичкој партији Југославије (касније Савезу комуниста Југославије).

назива су проширени економско-привредни циљеви, који се више не свде на бављење стамбеним фондом, већ се односе на материјално умрежавање са средствима комуне и радних организација на подручју месне заједнице. Месна заједница је добила своју законску форму у Уставу из 1963. године, према којој је то самоуправна заједница грађана сеоских и градских насеља, у којој „грађани непосредно остварују самоуправљање у области делатности које служе непосредном задовољавању потреба радних људи и њихових породица” (Устав СФРЈ 1963: Члан 104). Законска дефиниција није одговорила на питање о карактеристикама месне заједнице као основне јединице урбанистичког плана. Сложен задатак осмишљавања просторне концепције која би омогућила остварење самоуправне заједнице остављен је урбанистима и архитектама.

Према обиму изградње, обухвату територије и величини улаганих средстава, у Београду је у послератном периоду доминирала стамбена изградња, тако да је до средине 1970-их година реализовано преко 150.000 станова (STOJANOVIĆ, MARTINOVIĆ 1978: 29). Изградња стамбених насеља се ослањала на Генерални урбанистички план (ГУП) из 1950. године, у коме је предвиђено да се груписањем одређених функција на погодним местима у граду формира систем рејонских центара у 18 рејона, од којих је 9 на ужем подручју града (КАРАМАТА 1975: 9). Рејон је чинило гравитационо подручје за 60.000 до 100.000 становника, које је сачињено од јединица суседства која имају 4000 до 6000 становника, названих *микрорејон*, односно *стамбена заједница*. За тај период је карактеристична ивична блоковска градња стамбених зграда у старом делу града, док су реализована два нова стамбена насеља на ужем подручју града – насеље у Цвијићевој улици (3500 становника) и насеље Карабурма (5500 становника). Поред тога су започета два велика насеља ван ужег градског подручја – Канарево брдо (9000 становника) и Железник као сателитски град (18.000 становника) (MENDELSON 1975: 18). Након 1960. године (нарочито у деценији након 1965. године) расте масовна индустријска изградња стамбених насеља, до обима од приближно 10.000 завршених станова годишње (JOVANOVIĆ 1975: 6). На почетку тог периода уместо *стамбене заједнице* као основна планерска јединица уводи се *месна заједница*.

У регулационим плановима месна (раније стамбена) заједница није третирана само као јединица урбанистичког плана, већ и као јединица самоуправљања грађана, као оптимална и комплексна јединица за задовољавање материјалних, културно-просветних, друштвено-политичких и осталих потреба у свакодневном животу њених становника (MENDELSON 1975: 18).

Како би се регулисао проблем неконтролисаног раста града и планирања нових месних заједница, након 1959. године уводе се регулациони планови као урбанистичка основа за изградњу насеља. Регулациони планови су конципирани према публикацији коју је издао Урбанистички завод, под називом *Оријентационе смернице за израду регулационог плана: праћећи објекти и услове*, где су успостављена урбанистичка начела и нормативи. Основна урбанистичка јединица је стамбена (месна) заједница са 5000 до 7000 становника која садржи централне функције и која „треба да обезбеди функционисање свакодневног живота без потешкоћа и осећај припадности свих становника тој заједници” (ГЛИГОРИЈЕВИЋ, ГРАОВАЦ 2018: 20). Центар стамбене заједнице је

намењен свакодневним потребама становништва и опслужује територију радијуса до 500 метара. Урбанистичку хијерархију су чинили стамбена зона, рејон, четврт и месна заједница, као основна територијална јединица у оквиру које би се омогућило несметано кретање пешака, без саобраћаја. Параметри месне заједнице су коначно дефинисани ГУП-ом Београда из 1972. године, иако су до тада у великој мери већ реализована насеља Нови Београд, Браћа Јерковић, Шумице, Баново брдо, Канарево брдо, Миљаковац, Коњарник, Карабурма. Највећи значај регулационих планова – у којима су поред становања пројектовани и пратећи објекти, био је успостављање прецизније основе за израду детаљних урбанистичких планова и архитектонских пројеката. Ипак, на крају овог периода, као један од три кључна недостатка у изградњи стамбених насеља кроз регулационе планове, наведена је „некомплетност и недовршеност насеља и недостатак пратећих објеката”.³

ИЗГРАДЊА ПРВЕ СТАМБЕНЕ ЗАЈЕДНИЦЕ

Након доношења ГУП-а Новог Београда који је усвојен 1958. године, Бранко Петричић је започео пројектовање првог и другог стамбеног блока на Новом Београду 1958–1959. године, док је њихова изградња реализована у периоду 1959–1963. године.⁴ Самоуправљање је у овом периоду већ било окарактерисано као својеврсни експеримент у који улазе југословенска држава и њени грађани, тако да је идеја експеримента била прихваћена у различитим областима друштвеног живота. У складу са таквим приступом, новобеоградски блокови 1 и 2 названи су *експерименталним* блоковима, како наводи њихов аутор:

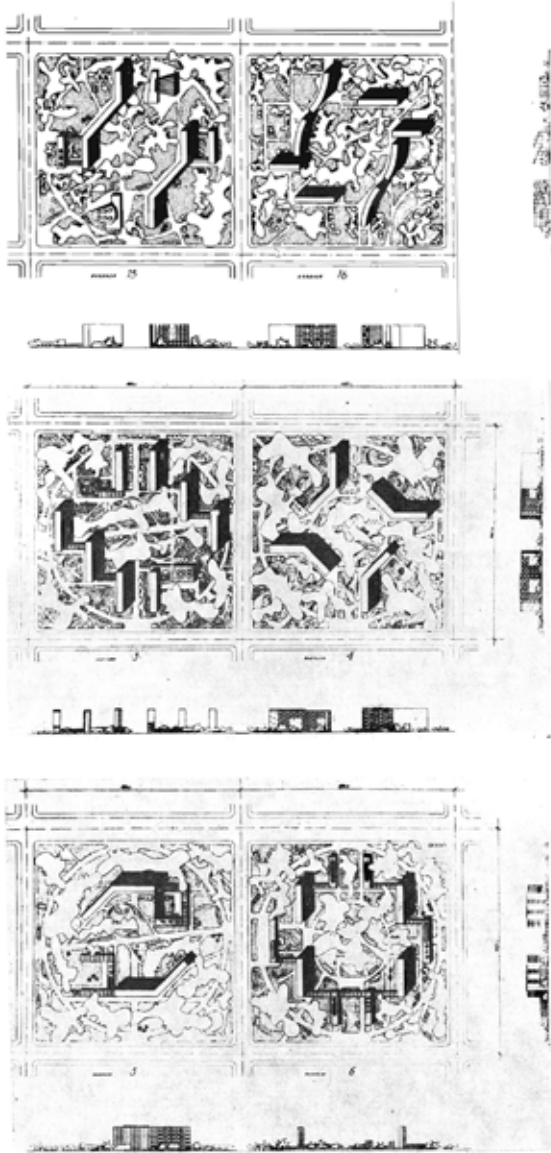
Усвајањем овог плана и почетком радова, лева обала постала је највеће концентрисано градилиште стамбене изградње у нашој земљи, лабораторија експерименталног и студијског рада, чија су сазнања из тих година – 1955–60, од пресудног значаја за пројектовање високих стамбених зграда, њихову модерну конструкцију, рационалну изградњу, како за Београд, тако и за целу земљу (Петричић 1975: 223).

Петричић наводи да је прво експериментално градилиште блокова 1 и 2, организовано како „би се избегла спорост у изградњи станова” и „да би се спровео систем индустријске префабрикације и монтажне изградње” (Петричић 1975: 226). Из његових описа закључујемо да се експеримент у случају пројекта блокова 1 и 2 недвосмислено односи на економичност изградње станова и грађевинска решења која би помогла у превазилажењу стамбене кризе у Београду. Рационализација је постигнута кроз типизацију елемената и бетонску скелетну конструкцију. Значајну улогу у пројекту имао је оригинални конструктивни систем инжењера академика Бранка Жежеља, који је према

³ Како је наведено у опису новог ГУП-а из 1972. године, преостала два недостатка нових насеља су: (2) високе густине становања и изграђеност; (3) неповољна структура станова; велики проценат малих (једнособних) станова (Аноним 1974: 9).

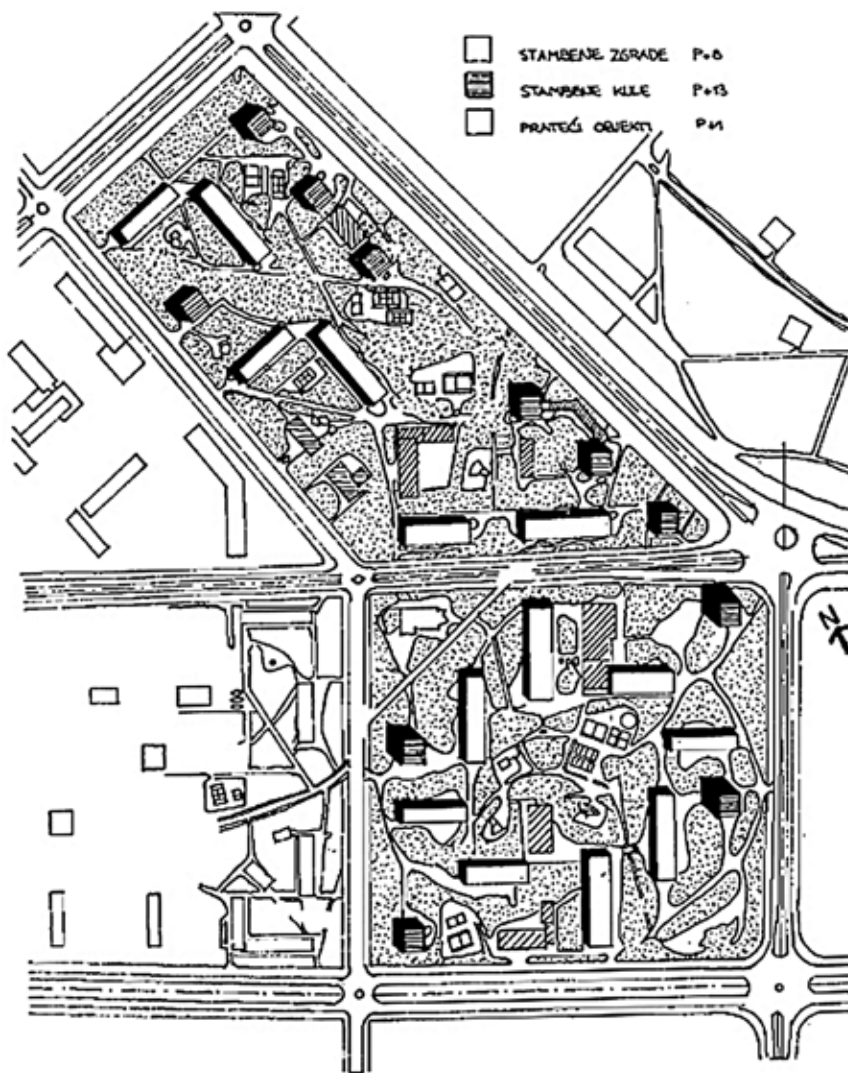
⁴ Аутор урбанистичког решења је Бранко Петричић, аутори архитектонских решења објеката су Бранко Петричић, Тихомир Ивановић и Душан Миленковић. Конструктор је инжењер Бранко Жежељ, а аутори хортикултурног решења су Бранко Петричић и Борислав Бусарчевић.

захтевима пројекта морао да пронађе решење које је економичније у односу на традиционални систем грађења, и поред недовољно испитаног земљишта, недовољно енергије, без крупне механизације и монтажних кранова. Дакле, када се говори о пионирском подухвату изградње блокова 1 и 2, мисли се на увођење префабрикације и модерних грађевинских система у процес изградње.



Сл. 1. Различите могућности диспозиција зграда у варијантама урбанистичке јединице (Петричић 1975: 224–225)

Поред важности грађевинског подухвата, Бранко Петричић је нагласио значај урбанистичког решења. У складу са ГУП-ом Новог Београда, конципиране су и разрађене урбанистичке јединице – *стајамбене заједнице*. Направљено је неколико десетина модела различитог формалног обликовања, где су испитани „односи детаљних намена, расподеле површина, габарити зграда, однос дужина–висина, а нарочито распоред и међусобни односи зграда, с обзиром на функционалне захтеве” (Петричић 1975: 222). Функционални захтеви су се односили на оријентацију, заштитеност од буке и ветра и компоновање планова и маса са ликовним усаглашавањем целе композиције. То се надовезивало на његове предлоге схема стамбених блокова у оквиру ГУП-а Новог Београда, које су такође формално варирале геометријски распоред неколико типова зграда (реинтерпретација меандра) распоређених у форми отвореног блока, у зеленој парковској површини (сл. 1). Пратећи ГУП, за полазну величину урбанистичких јединица је узето поље величине 400 x 400 м, у чијем оквиру је предвиђено 5000–10.000 становника (блок 1 је пројектован за 6552 а блок 2 за 5873 становника), са основним пратећим објектима (сл. 2). Преостале карактеристике (број становника по стану, нето густина насељености, нето густина изграђености, корисна стамбена површина и сл.) прилагођене су нормативима, без детаљнијег упуштања у процену додатних функција, анализу потреба становништва, или укључивање локалне заједнице у процес пројектовања. Како су се захтеви наручиоца



Сл. 2. Ситуација блокова 1 и 2 у Новом Београду (Петричић 1975: 229)

(државе) односили на решавање грађевинских изазова и постизање најекономичнијег решења изградње, не изненађује да није остало времена нити средстава за анализу сервиса намењених локалној заједници, насупрот Кардељевој тези да је за социјалистичку земљу од пресудног значаја развој услужних активности и сервиса који помажу породици (KARDELJ 1958: 4). Истовремено са Кардељевим потенцирањем значаја увођења *стамбене заједнице*, у центру престонице је прва таква јединица експериментално изведена, само што је главни експеримент био грађевинско-економске природе, а не друштвено организационе.

ИЗГРАДЊА СТАМБЕНИХ РЕЈОНА НОВОГ БЕОГРАДА

Урбанистичка замисао Новог Београда почетком 1960-их година подразумевала је две основне *стамбене зоне*: ширу централну зону (рејони I, II, III и IV) и зону Бежаније (рејони V и VI). Централна зона Новог Београда је замишљена као тежиште између историјских центара Београда и Земуна, и представљала је Други рејон (блокови 21, 22, 23, 28, 29 и 30). У правцу према старом језгру града, планиран је Први рејон (блокови 18а, 19, 19а, 20),⁵ док су у правцу Земуна планирани Трећи рејон (блокови 1, 3, 4, 33, 34, 37 и 38) и Четврти рејон, који је укључивао већ изграђени блок 2 и стамбене блокове према Хотелу „Југославија”.

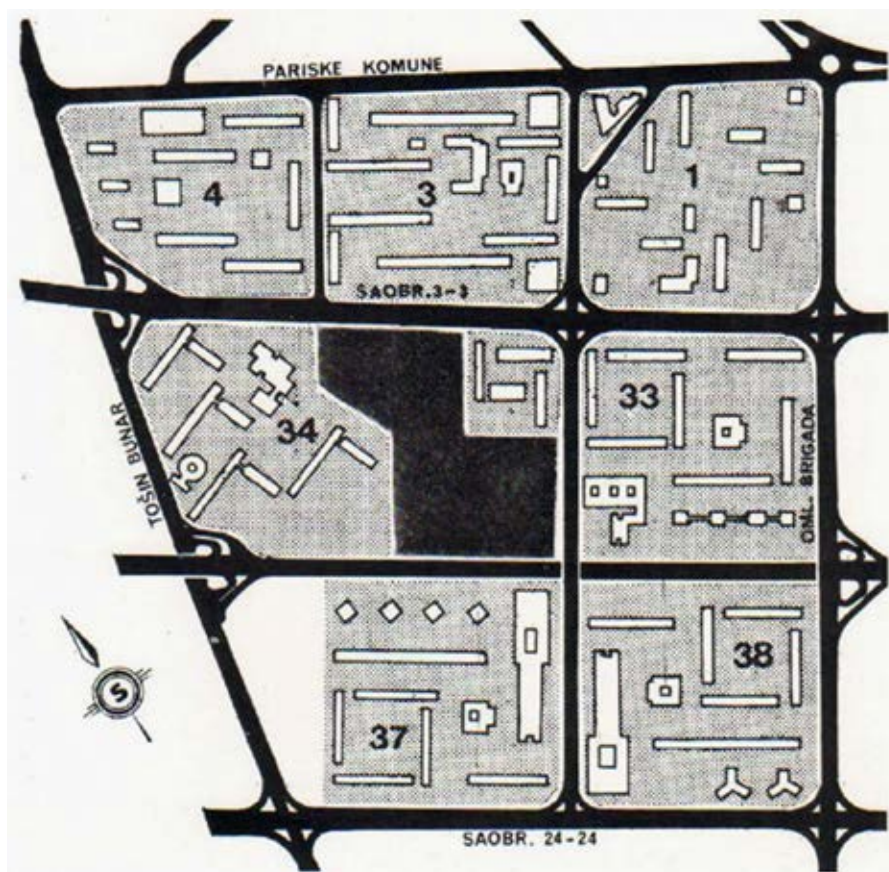
Након изградње експерименталних блокова 1 и 2, следила је изградња шест месних заједница у Другом рејону, која је започета урбанистичким планом блока 21 за 10.000 становника. Према Регулационом плану Новог Београда из 1962. године, Други стамбени рејон је планиран за око 40.000 становника, на територији од око 256 хектара, која има приближно облик квадрата димензије 1600 x 1600 метара. Целокупна централна зона је пројектована као јединствена урбанистичка целина која има сопствене композиционе принципе: истицање углова групама стамбених кула, наглашавање потеза центра низовима вишеспратница за самачке станове и пословне просторе, композиционо повезивање дугачким објектима које прате булеваре, зграде у унутрашњости блока ограничене спратности (до четири спрата) и прожимање блока зеленим површинама и пешачким комуникацијама (GLAVIČKI 1966: 84). Након изградње блока 21, сукцесивно су израђивани урбанистички планови осталих стамбених блокова централне зоне, од 1965. до 1970. године.⁶ Најпре су 1967. године одржани архитектонски конкурси за блокове 28 и 29, а затим је расписан Опште југословенски анонимни конкурс за израду идејних архитектонских решења за блокове 22 и 23 на Новом Београду, 1968. године (ANONIM 1968; VLAK 1971).⁷ Коначно, стамбена изградња месних заједница централног подручја је употпуњена завршетком блока 30, који је грађен у периоду од 1975. до 1979. године.

Истовремено са стамбеним блоковима у оквиру централног подручја Новог Београда, разрађивани су делови Трећег стамбеног рејона. Предвиђено је око 41.500 становника на територији од 145 хектара (ANONIM 1975: 35). Трећи рејон је сачињен од седам блокова, тако да већина блокова има димензије око 400 x 600 м (сл. 3). Шест блокова је намењено становању и сваки од њих чини једну месну заједницу са 6000-7000 становника. Урађени су детаљни урбанистички планови за блок 3 (1960) и блок 4 (1961), чија је изградња завршена средином 1970-их година. У централном делу подручја Трећег рејона одређен је део блока 34 који је намењен изградњи центра, тако да је 1961. године расписан општи југословенски конкурс за идејно урбанистичко решење три месне за-

⁵ Насупрот називу, Први рејон је био запостављен у периоду интензивне стамбене изградње Новог Београда, тако да је конкурс за израду ДУП-а блока 19а завршен тек почетком 1976. године.

⁶ Одлуке о детаљним урбанистичким плановима месних заједница у новобеоградској централној зони: блок 28 (1965), блок 29 (1966), блок 22 (1967), блок 23 (1967), блок 30 (1970) (Кушић 2014: 102).

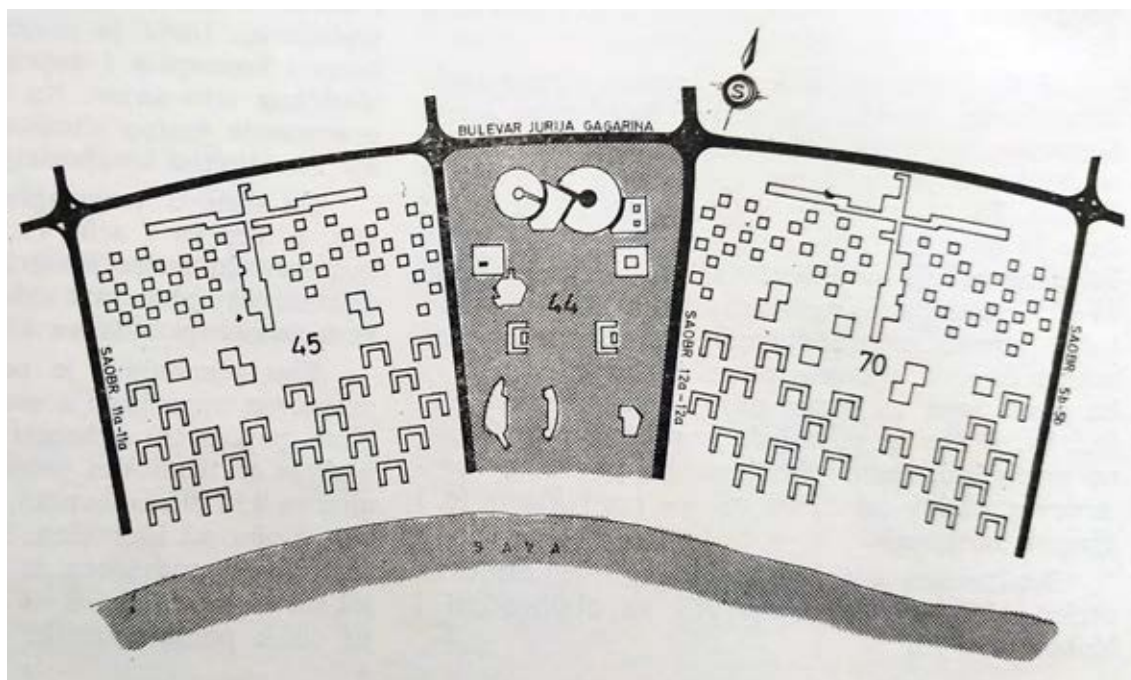
⁷ Конкурс су организовали Дирекција за изградњу грађевинских објеката Државног секретаријата народне одбране (ДСНО) и Друштво архитеката и техничара архитектонске струке Београда, победнички тим који су чинили архитекти Божидар Јанковић, Бранислав Карацић и Александар Стјепановић, у име ИМС-а, проглашен је 1968. године.



Сл. 3. План за Трећи стамбени рејон (ANONIM 1975: 35)

једнице и рејонског центра. На основу овог решења урађен је детаљни урбанистички план (ДУП) за месне заједнице у блоковима 33, 37 и 38, које су реализоване у периоду од 1966. до 1970. године. У оквиру конкурса је програмски сагледано решење рејонског центра, затим је урађено неколико детаљних планова, али до реализације конкурсног решења није дошло. Једини изведени пример рејонског центра се налазио у Четвртном рејону, познатији као „Меркатор”.

Подручје Бежанијског села на левој обали реке Саве је у првим послератним плановима, као и у регулационом плану из 1962. године, предвиђено за индустрију и теретно пристаниште, док је мали део територије уз зимовник и железничку пругу био намењен становању. Тек са изменама и допунама регулационог плана, ово подручје постаје намењено изградњи Петог стамбеног рејона, где је уз саму обалу предвиђена територија за стамбене блокове 45 и 70, укупне површине око 140 хектара, док је између њих остављено подручје за блок 44. Друштвеним планом стамбене изградње за период 1965–1970. године обухваћени су блокови 45 и 70, тако да су већ 1965. године Урбанистички завод



Сл. 4. Ситуациони план стамбених блокова 45 и 70 (Mišković n. d.: 88)

града и Дирекција за изградњу Новог Београда расписали општи југословенски конкурс ради добијања идејног решења за ДУП ова два блока. За разлику од блокова централне зоне, у конкурсном програму за блокове 45 и 70 је било знатно мање композиционих ограничења (сл. 4). Основни услов се односио на примену индустријског начина градње, како би се постигла „рационална, брза стамбена изградња и изградња широког обима” (Mišković n. d.: 87). На основу првонаграђеног конкурсног решења у Урбанистичком заводу су узграђени детаљни урбанистички планови и урбанистичко технички услови, усвојени 1966. године.⁸ Плановима је одређена функционална и просторна организација блокова, који су представљали увећане месне заједнице, за 15.720 становника. Обе месне заједнице су имале практично идентичан пројекат, који је према стандардном програму месних заједница обухватао пратеће објекте: основну школу, дечје установе и центар месне заједнице. Дирекција за изградњу Новог Београда је 1967. године уступила земљиште за изградњу, тако да су извођачи исте године расписали општи југословенски конкурс за добијање идејних решења архитектонских објеката.⁹ Према победничком решењу, крајем 1969. године је почела изградња првих објеката у блоку 45, а током 1973. године у блоку 70.

⁸ Планови су усвојени на XXI седници Савета за урбанизам. Аутори решења су архитекти И. Тепеш и В. Градељ (MišKović n. d.: 87).

⁹Земљиште је уступљено Пословном удружењу „Инпрос” и ГП „Комграп”. Аутори решења су арх. Гргур Поповић, Риста Шкерински, Михаило Чанак, Стана Алексић и Бранко Алексић (ANONIM 1975: 38).

На подручју између Бежанијске косе и Петог рејона, планирано је стамбено насеље Бежанија (блокови 61, 62, 63 и 64), односно Шести рејон. ДУП насеља је урађен у Урбанистичком заводу 1965. године.¹⁰ Насеље је планирано на територији површине од 115 хектара, за око 40.000 становника који су према блоковима организовани у четири месне заједнице. Урбанистички концепт је решен симетричном композицијом коју су чинила два низа стамбених зграда између којих је подужна оса са централним садржајима. Према наведеном плану, Дирекција за изградњу Новог Београда, ССНО и ГП „Рад” расписали су интерни конкурс за архитектонска решења, 1971. године. У случају стамбеног насеља у блоковима 61–64, програмски услови конкурса сводили су се на два основна захтева (MARUŠIĆ 1976: 33). Први захтев је произлазио из ДУП-а, где је предвиђена висока густина насељености (око 450 становника/хектару, бруто), тако да је било неопходно пројектовати велики број станова по објекту (око 300 станова у једној згради). Други захтев се односио на примену индустријског начина изградње. По завршетку конкурса 1972. године, урађени су идејни пројекти, док је током наредне две године започета израда главних и извођачких пројеката стамбених објеката Прве фазе изградње, која се односила на јужни део блокова 61 и 62. Након тога, у периоду 1974–75. године, урађени су идејни и извођачки пројекти Друге фазе изградње, односно, северни делови блокова 61 и 62. Међутим, 1976. године израду пројеката је једнострано прекинуло грађевинско предузеће „Рад”, „без знања и сагласности инвеститора: ССНО, Интересне заједнице становања и Дирекције за изградњу и реконструкцију града и Завода за планирање града” (MARUŠIĆ 1976: 35). Изградња блокова се тако одужила све до средине 1980-их година.

ИЗГРАДЊА МЕСНИХ ЗАЈЕДНИЦА У БЕОГРАДУ НА ДЕСНОЈ ОБАЛИ САВЕ

Иако је Нови Београд симболички и функционално био простор у који су били усмерени погледи југословенске јавности током 1960-их година, изградња нових стамбених насеља је била интензивна и на десној обали реке Саве. Насупрот неизграђеној равници Новог Београда, стари део града је подразумевао постојећу инфраструктуру и брдовит терен, теже савладив када су у питању нова насеља у префабрикованом систему изградње.¹¹ Значајна разлика у односу на новобеоградске блокове био је већ процес припреме терена за изградњу – рушење постојећих објеката и расељавање становништва. Једно од првих насеља које је изграђено према концепцији месне заједнице у старом делу Београда било је насеље Шумице. Расељавање и рушење је у насељу Шумице спроведено у периоду од 1963. до 1965. године, грађевински радови су започети 1964. године, а изградња стамбених објеката и уређење слободних површина окончани су 1968. године.¹² Насеље је предвиђено за 5500 становника, на површини од око 32 хектара. Поред стандардних пратећих објеката месне заједнице, које су чинили: основна школа, јаслице,

¹⁰ Аутор ДУП-а је архитекта Јосип Свобода.

¹¹ Поред нових насеља, током 1960-их година је настављена изградња недовршених насеља као што су Карабурма, Канарево брдо и делови насеља Медаковић. Карабурма је најпре конципирана као *микрорејон* за око 6000 становника, док је насеље на око 120 хектара према новом ДУП-у састављено из три месне заједнице које чине једну стамбену четврт са око 26.000 становника (ANONIM 1975: 60).

¹² Пројектанти комплекса су архитекте Андрија Менделсон и Гордана Царевић (ANONIM 1975: 44).

обданиште и центар месне заједнице, предвиђени су и садржаји за потребе ширег подручја: хотел, огранак Дома здравља, биоскоп и сл. Додатни садржаји за шире подручје представљају прву етапу центра стамбене четврти, док је друга етапа планирана у насељу Коњарник. Насеље Коњарник се надовезује на насеље Шумице, и у периоду изградње је његова локација представљала крајњи југоисток града. Површина насеља је око 69 хектара, са укупно 20.000 становника. Коњарник чине три месне заједнице, са међусобно приближно једнаком територијом и бројем становника.¹³ Свака од три месне заједнице је замишљена као самостална целина, која подразумева основну школу, децје установе и центар месне заједнице. По сличном урбанистичком принципу као Шумице и Коњарник, грађена су насеља Миљаковац I, Браћа Јерковић II и Кумодраж II. Изградња насеља Миљаковац I је почела 1967. године, на површини од 33 хектара, са предвиђеном величином месне заједнице за 8100 становника.¹⁴ Стамбени комплекс у насељу Браћа Јерковић II је такође обухватао територију од 33 хектара за око 8000 становника.¹⁵ У оквиру центра месне заједнице планирани су хотел за самце и здравствени центар. Такође, планирани су (али не и изграђени) садржаји ширег значаја, који превазилазе центар месне заједнице: пословни простор, спортско-рекреативни центар, дом за стара лица, угоститељски објект са видиковцем, група уметничких атељеа, мањи тржни центар са пијацом и средња школа. Кумодраж II мања је месна заједница од 4500 становника на 24 хектара.¹⁶ У насељу је поред каскадно постављених стамбених зграда П+3 предвиђено и индивидуално становање, као и атељеи за уметнике, што програмски представља новину у приступу колективном становању, која се појављује 1970-их година.

Иако је већина нови стамбених насеља конципирана према модерним принципима слободностојећих зграда у зеленилу, развијао се и другачији приступ пројектовању, близак идеји мегаструктуре. Таква насеља су замишљена као грађевинско-урбанистичка структура, која испуњава захтев за великом густином становништва. Два примера такве концепције су насеља Јулино брдо и Бањица. Насеље Јулино брдо је планирано на узвишењу уоквиреном прометним саобраћајницама, у општини Чукарица (сл. 5).¹⁷ На подручју од 3 хектара за око 2100 становника, пројектована су два низа стамбених објеката чија спратност варира од П+3 до П+19.¹⁸ Простор међу зградама чине платои на различитим нивоима са децјим игралиштима и одмориштима у зеленилу. У парку-шуми која окружује стамбени комплекс планирани су пратећи садржаји основне школе и КДУ, док је центар насеља лоциран на улазу у насеље. Око насеља води кружни колски пут, са паркинзима и прилазима зградама, тако да је урбанистичко решење концепцијски блиско бруталистичкој идеји коју су у истом периоду поставили архитекти

¹³ Аутори урбанистичког решења насеља Коњарник су архитекти Милан Зарић, Милица Јанковић Јакшић, Миленко Јевтић и виши техничар Ратомир Јанковић (ANONIM 1975: 47).

¹⁴ Аутор урбанистичког решења насеља је архитекта Мирјана Поткоњак (ANONIM 1975: 49).

¹⁵ Аутори урбанистичког решења су архитекти Андрија Менделсон, Бранка Југовић и Мира Вукотић (ANONIM 1975: 55).

¹⁶ Аутори урбанистичког решења су архитекти Андрија Менделсон, Вера Пауновић и Ана Петрова (ANONIM 1975: 53).

¹⁷ Урбанистичко решење насеља се заснивало на условима који су дефинисани ДУП-ом из 1965. године. Аутор урбанистичког решења је архитекта Јован Лукић и сарадници Мирјана Поткоњак и Роксанда Дадић.

¹⁸ Објекти имају 7 степенишних ламела, са по 4 стана на етажи. Са зонама заштитног зеленила насеље има око 9 хектара. Аутори решења су архитекти Милан Лојаница, Боривоје Јовановић и Предраг Цагић.



Сл. 5. Стамбено насеље Јулино брдо (ANONIM 1975: 50)

Алисон (Alison) и Питер Смитсон (Peter Smithson) у стамбеном комплексу Робин Худ вртови, где централни садржаји остају на ободу насеља, док се у унутрашњем простору блока планира „зелена оаза“, заклоњена „зидом“ стамбених зграда од градског саобраћаја. Јулино брдо је изграђено у периоду од 1967. до 1970. године у полупрефабрикованом систему изградње.¹⁹ Са завршетком Јулиног брда донет је ДУП насеља Бањица, сачињеног од две месне заједнице (XIV и XV).²⁰ Бруто површина насеља у коме је пре доношења ДУП-а живело око 3500 становника износи 85 хектара. Планирано је да у XIV месној заједници, која је површине око 29 хектара, буде 6700 становника (6300 у колективним зградама, 400 у индивидуалним). У XV месној заједници, чија је површина 38,5 хектара, планирано је 8400 становника (7000 у колективним зградама, 1400 у индивидуалним). Како је територија Бањице разуђена, план се заснивао на идеји груписања објеката по целинама. Прву целину на раскрсници улица Црнотравске и Незнаног јунака и пута за Раковицу, чини пет витких солитера од 20 до 30 спратова. Уз Авалски пут је предвиђена групација стамбених зграда, спратности од П+4 до П+10, која потенцира облик терена (сл. 6). Трећа стамбена целина је планирана јужно од пута за Раковицу, и чине је каскадни објекти са баштама и терасама, спратности П+1, што није изграђено. Конкурс за идејна архитектонска решења насеља Бањица који је расписан 1971. и завршен 1972. године, подразумевао је архитектонско-урбанистичко решење стамбене зоне и главног центра насеља, док је на основу победничког решења одлучено да се насеље гради у три етапе.²¹ Слично као што су аутори архитектонског решења насеља Јулино брдо

¹⁹ Изградњу је спровело Удружење грађевинских предузећа „ИМОС“ из Љубљане (ANONIM 1971: 34).

²⁰ Аутори ДУП-а Бањица су архитекти Андрија Менделсон и Мирјана Лукић (ANONIM 1975: 55).

²¹ Аутори су архитекти Слободан Дрињаковић, Бранислав Карацић и Александар Стјепановић.



Сл. 6. Макета објеката у стамбеном насељу Бањица (СТЈЕПАНОВИЋ, ВУКИЋЕВИЋ-SARAP 1976: 26)

имали идеју да се „извесна поетика објекта” везује за терен, стварајући ликовни ефекат „каменитог брега” (LOJANICA, SAGIĆ n.d.: 93), тако су аутори у насељу Бањица на највишој тачки пројектовали монументалну групу од пет стамбених кула, „које су замишљене као просторни акценат будућег насеља” (СТЈЕПАНОВИЋ, ВУКИЋЕВИЋ-SARAP 1976: 19).

МЕСНЕ ЗАЈЕДНИЦЕ ИЛИ МАСОВНА СТАМБЕНА ИЗГРАДЊА У БЕОГРАДУ

На симпозијуму „Стамбене заједнице као предмет просторног планирања”, одржаном 1962. године у Београду, разматрано је питање стамбених заједница и комплексне изградње стамбених насеља.²² Повод за организовање симпозијума је био закључак изнет у извештају Савезног извршног већа, према коме „озбиљне тешкоће за даљи развој стамбених заједница представља одсуство изградње и реконструкције делова градова у складу са постојањем и развијањем стамбених заједница” (ВЈЕЛИЋИЋ 1962: 43). Кључни проблем на симпозијуму односио се на неједнако развијене аспекте концепције стамбене заједнице. С једне стране, стамбене заједнице као територијалне самоуправне заједнице су политички-правно врло јасно дефинисане,²³ док су просторни оквири и садржаји остали „несагледани, непроучени и неприлагођени” (ВЈЕЛИЋИЋ 1962: 43). Закључци симпозијума су били први покушај да се превазиђе некритичко преношење страних планерских пракси, појединачних импровизација, као и настављање рада утврђеним, али превазиђеним техникама. У свом реферату на симпозијуму, директор Урбанистичког завода Александар Ђорђевић пише да и поред тога што је „изградња стамбених насеља

²² Симпозијум је трајао шест дана и одржан је у организацији Савезног завода за урбанизам и комунална питања у сарадњи са неким урбанистичким заводима и институтима република и градова.

²³ Поред посебног савезног Закона о стамбеним заједницама из 1959. године, о њима се говори у Програму СКЈ, резолуцији Савезне народне скупштине из 1957. године, о основним принципима стамбеног законодавства, у бројним документима са конгреса Социјалистичког савеза итд.

очигледна стварноста у нашој пракси, методологија друштвеног, комуналног и финансијског планирања није уопште прилагодљива таквој стварности [наглашено у оригиналу]” (ЂОРЂЕВИЋ 1962: 44). Програм стамбене изградње је у пракси најчешће подразумевао број станова, њихову структуру и категорију, као и финансијска средства за изградњу станова. Годишњи програми стамбене изградње рађени су као анекс или саставни део петогодишњих и годишњих планова, и фокусирани су на фабричку производњу станова, али не подразумевају објекте комуналних инсталација, путеве, као ни зграде за пратеће садржаје. Како наводи Ђорђевић још 1962. године, „заостајање у изградњи пратећих објеката, комуналија и зеленила данас је очигледно, али и тешка чињеница, која изазива коментаре ... на рачун урбаниста, и постаје све више политички проблем” (ЂОРЂЕВИЋ 1962: 44). Ђорђевић истиче да и поред тога што је дужност урбаниста испуњена када у својим плановима „нацртају све што је једном насељу или стамбеној заједници потребно”, њихов рад постаје компромитован када „парцијална и некомплетна изградња стамбених насеља” доведе до деформација њихових замисли (ЂОРЂЕВИЋ 1962: 44). Он објашњава да су урбанистички планови „одраз конкретних друштвених стремљења у датом времену” и да када друштвени планови услед „једнострано усмерених финансијских средстава” ставе у први план изградњу станова, тада се урбанисти и архитекти превасходно баве решењем самих станова (ЂОРЂЕВИЋ 1962: 44). Расцеп између политике изградње стамбених насеља и урбаног планирања је евидентан у реакцији на реферат Александра Ђорђевића, када је на скупу дошло до „драматичних тренутака” кроз одговор „појединих представника управних органа” који су сматрали да су урбанисти нереални у односу према „нашим објективним материјалним могућностима” (ВЈЕЛИКОВ 1962: 47). Међутим, исти проблем се у Београду наставио кроз читав период интензивне изградње стамбених насеља, све до средине 1970-их година, где ни у једном случају није успешно одговорено на проблематику финансирања и извођења комплексне изградње. Стамбена насеља су грађена само са основним друштвеним објектима, које су чиниле школе, вртићи и домови здравља. Током периода од 1960. до 1975. године, изграђено је преко 50% од укупног броја станова у тадашњем стамбеном фонду Београда (ЈОВАНОВИЋ 1975: 7). Највећи број ових станова изграђен је у друштвеном власништву, а друштвеним средствима је кредитирана и изградња у личној својини.²⁴ Овај период је закључен великим међународним састанком у Београду 1975. године, на тему „Комплексан приступ планирању и изградњи нових стамбених насеља”.²⁵ Озбиљан проблем је било заостајање изградње пратећих објеката, који све до средине 1970-их година нису реализовани. Како описује архитекта Андрија Менделсон у свом прилогу састанку, уместо да се пратећи објекти граде синхронизовано са становима, њихово извођење је одлагано „или у задњем часу замењено неусловним импровизацијама (путем неугледних барака, киоска и др.)” (МЕНДЕЛСОН 1975: 20). У комплексној изградњи становање „ни у плану ни у реализацији не сме да се ограничи само на стан у најужем смислу”, већ је неопходно становницима насеља

²⁴ Упркос интензивној изградњи, у Београду је и даље основни проблем била несташница станова (процена је била да 1975. године недостаје око 45.000–50.000 станова), при чему је пренаглашена потражња била потенцирана већим издвајањем средстава за стамбену изградњу и општим инфлационим кретањима (ЈОВАНОВИЋ 1975: 7).

²⁵ На састанку су учествовали стручњаци за проблеме и политику становања, изградње и планирања у земљама Јужне Европе, у организацији Европске економске комисије, Комитета за становање, изградњу и планирање.

понудити и ван стана могућност за задовољење дневних потреба, што је предуслов за „свестран и сталан развој ... социјалистичке личности” (MENDELSON 1975: 21).

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ГЛИГОРИЈЕВИЋ, Жаклина, Ана Граовац (ур.). *70 година Урбанистичког завода Београда – Књига II: Плани нови*. Београд: Урбанистички завод Београда (GLIGORIJEVIĆ, Žaklina, Ana Graovac (ur.). *70 godina Urbanističkog zavoda Beograda – Knjiga II: Planovi*. Beograd: Urbanistički zavod Beograda), 2018.
- КУШИЋ, Александар. *Промена урбанистичко-архитектонске парадигме на примеру београдских стамбених насеља: период југословенског касног социјализма (1965–1991. година)*. (Докторска дисертација). Београд: Архитектонски факултет (Kušić, Aleksandar. *Promena urbanističko-arhitektonske paradigme na primeru beogradskih stambenih naselja: period jugoslovenskog kasnog socijalizma (1965–1991. godina)*. (Doktorska disertacija). Beograd: Arhitektonski fakultet), 2014.
- ОРИЕНТАЦИОНЕ СМЕРНИЦЕ ЗА ИЗРАДУ РЕГУЛАЦИОНОГ ПЛАНА: ПРАТЕЋИ ОБЈЕКТИ И УСТАНОВЕ. Београд: Урбанистички завод града Београда (ORIENTACIONE SMERNICE ZA IZRADU REGULACIONOG PLANA: PRATEĆI OBJEKTI I USTANOVE. Beograd: Urbanistički zavod grada Beograda), 1960.
- ПЕТРИЧИЋ, Бранко. „Прве урбанистичке реализације: Нови Београд 1955–1975.” *Годишњак града Београда* (PETRIČIĆ, Branko. „Prve urbanističke realizacije: Novi Beograd 1955–1975.” *Godišnjak grada Beograda*) XXII (1975): 219–233.
- ANONIM. „Prikaz prvonagrađenog i drugonagrađenog rada na konkursu za idejno rešenje stambenih objekata u Bloku 29 u Novom Beogradu.” *Izgradnja* 22, br. 7 (1968): 8–14.
- ANONIM. „Prikaz nagrađenih radova opšte jugoslovenskog konkursa za arhitektonsko rešenje stambenih i pratećih objekata u blokovima 22 i 23 u Novom Beogradu.” *Izgradnja* 22, br. 10 (1968): 5–19.
- ANONIM. „Stambeno naselje Julino brdo u Beogradu.” *Izgradnja* 25, br. 3 (1971): 34–39.
- ANONIM. „Istorijat i organizacija rada na Generalnom urbanističkom planu Beograda.” *Arhitektura Urbanizam* 70–72 (1974): 9.
- ANONIM. „Nova stambena naselja.” *Urbanizam Beograda* 30 (1975): 25–62.
- ANONIM. „Deset godina Direkcije za izgradnju i rekonstrukciju Beograda.” *Izgradnja* br. 12 (1976): 117–164.
- BJELIČIĆ, Sreten. „Stambena zajednica – osnovna planska urbanistička jedinica grada.” *Arhitektura Urbanizam* 14 (1962): 43–44.
- BJELIKOV, Vladimir. „Lik našeg urbaniste.” *Arhitektura Urbanizam* 14 (1962): 46–47.
- DORDEVIĆ, Aleksandar. „O nekim problemima planiranja i finansiranja kompleksne izgradnje stambenih naselja.” *Arhitektura Urbanizam* 14 (1962): 44–45.
- GLAVIČKI, Milutin. „Detaljni urbanistički plan mesne zajednice u Bloku 28 – jedna faza razrade idejnog urbanističkog rešenja centralne zone Novog Beograda.” *Arhitektura Urbanizam* 7, br. 41–42 (1966): 82–88.
- HORVAT, Branko. *Privredni sistem i ekonomska politika Jugoslavije: problemi, teorije, ostvarenja, propusti*. Beograd: Institut ekonomskih nauka, 1970.
- JOVANOVIĆ, Stevan. „Stambena izgradnja u razvoju Beograda.” *Urbanizam Beograda* 30 (1975): 6–8.
- KARAMATA, Kosta. „Stambena izgradnja u urbanističkom planiranju Beograda.” *Urbanizam Beograda* 30 (1975): 9–11.
- KARDEJ, Edvard. „O nekim problemima stanbene zajednice.” U: *Stambena zajednica – Porodica i domaćinstvo 1958*. Ljubljana: Gospodarsko razstavišče, 1958.
- KARDEJ, Edvard. *O komuni*. Beograd: Radnička štampa, 1981.
- LOJANICA, Milan, Predrag Cagić. „Naselje Julino brdo u Beogradu.” *Stan i stanovanje, Izgradnja* (n. d.): 92–99.
- MARUŠIĆ, Darko. „Stambeno naselje Bežanija (Blokovi 61–64) u Novom Beogradu.” *Izgradnja* 12 (1976): 33–44.
- MENDELSON, Andrija. „Nova stambena naselja kao oblik razvoja Beograda.” *Urbanizam Beograda* 30 (1975): 17–21.
- MIŠKOVIĆ, Jovan. „Prikaz urbanističkog rešenja blokova 45 i 70 u Novom Beogradu.” *Stan i stanovanje, Izgradnja* (n. d.): 87–91.
- STJEPANOVIĆ, Aleksandar, Aleksandar Vukićević-Sarap. „Izgradnja naselja ‘Banjica’.” *Izgradnja* 12 (1976): 17–32.
- STOJANOVIĆ, Bratislav, Uroš Martinović. *Beograd 1945–1975*. Beograd: NIRO Tehnička knjiga, 1978.
- VLAČAK, Neven. „Projektovanje i gradnja stambenog bloka 28.” *Izgradnja* 25, br. 5 (1971): 4–11.

Marija B. Martinović

BUILDING LOCAL COMMUNITIES IN BELGRADE

Summary

After the Second World War in Yugoslavia, the state leadership was concerned with developing the idea of self-governing socialism specific to the Yugoslav context. According to Edvard Kardelj, one of the main ideologues of the Yugoslav self-government, the basis of the socioeconomic self-governing system was the commune, within which the idea of the local community developed. By definition, the local community has a threefold role: it represents the basic social community within the commune, in economic terms it bears the material basis of everyday family life, while in spatial terms it is the basic unit of the urban planning. Viewed in the context of Belgrade's urban development, the local community had the greatest importance during the period of intensive residential construction from the early 1960s to the mid-1980s. Although the new housing estates were planned and designed as local communities, their realization came down to massive housing construction with a continuing lack of the supporting and central functions. The gap between the planned and the realized led to a rethinking of the role of the local community, as well as its self-governing function.

Keywords: local community, architecture, construction, urbanism, Belgrade.

* Уредништво је примило рад 8. I 2020. и одобрило га за штампу 3. IV 2020.

АЛЕКСАНДАР Ђ. КАДИЈЕВИЋ

Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности*

Прегледни научни рад / Subject review article

Преглед опуса новосадског архитекте Милана Марића (1940)**

САЖЕТАК: Запаженим остварењима за која је добио висока стручна признања, архитекта Милан Марић (1940) издвојио се на савременој војвођанској градитељској сцени. Први је архитекта из Новог Сада а четврти из Војводине који је изабран у Одељење ликовне и музичке уметности САНУ (2009). Негујући ауторски сензибилитет и просвећени професионализам, успео је да одржи узлазну линију пројектантског рада. Акцентујући функционалност и динамику иновативних форми уклопљених у окружење, развио је слојевит дијалог са регионалном градитељском традицијом.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: архитектура, Војводина, Милан Марић, САНУ, модерна, пост-модерна, критички регионализам.

Запаженим остварењима за која је добио висока стручна признања, архитекта Милан Марић (26. XII 1940) (сл. 1) издвојио се на савременој војвођанској градитељској сцени (ŠTRAUS 1991: 242; JOVANOVIĆ 2005; МИТРОВИЋ 2008; MITROVIĆ 2010: 277, 293, 299, 302, 373–374). Први је архитекта из Новог Сада а четврти из Војводине који је изабран у Одељење ликовне и музичке уметности САНУ (2009)¹ (Богунковић 2016: 20–21). Негујући ауторски сензибилитет и просвећени професионализам, успео је да одржи узлазну линију пројектантског рада. Акцентујући функционалност и динамику иновативних форми усађених у окружење, развио је слојевит дијалог са регионалном градитељском традицијом. Дуго привржен начелима ауторске модерне, крајем 80-их година окренуо се постмодернизму, а потом и критичком регионализму, предњачећи у области контекстуалног уклапања. Допrineо је и организационом јачању архитектонске струке.²

* akadijev@f.bg.ac.rs

** Прилог је проистекао из рада на научном пројекту *Архитектура чланови САНУ* који је покренуло ОЛМУ САНУ 2016. године.

¹ Пре њега су изабрани Светозар Ивачковић (1844–1924) из Делиблата, Сава Димитријевић (1847–1927) из Панчева и Драгиша Брашован (1887–1965) из Вршца.

² Осим као пројектант, урбанист и члан САНУ, Марић се ангажовао као председник Друштва архитеката Новог Сада (1993–1995), члан председништва Друштва архитеката Београда (1993–1995), Савеза архитеката Србије и Инжењерске коморе Србије. Био је и члан угледних стручних комисија и жирија.



Сл. 1. Милан Марић
(Библиографско
одељење САНУ)

Основну школу и гимназију „Светозар Марковић” Марић је завршио у Новом Саду. Дипломирао је на Архитектонском факултету Универзитета у Београду 3. X 1964. године (РАКОЧЕВИЋ 1996: 61) код ментора проф. Богдана Несторовића (1901–1975), истакнутог градителја међуратног и послератног раздобља (МАНЕВИЋ 1981; МАНЕВИЋ 2008: 296–299). Професионалну активност отпочео је у новосадском пројектантском предузећу „План”, у доба успона ауторске модерне архитектуре која до средине 80-их година није имала стваралачку алтернативу (Бркић 1992). Афирмацији матичног бироа прилежно је доприносио, сарађујући са колегама Петром Јанковим (1921–1988) и Андријом Шреком (1930–1970) (ЈОВАНОВИЋ 2005: 11; МИТРОВИЋ 2010: 361, 390–391).

При реализацији пројектних задатака, Марић се доследно прилагођавао локацији и природи локалних материјала. Радећи без застоја, није имао потребе да напусти матични ателе и у њему је остао до пензионисања 2005. године. Широко прихваћен, његов рад је правовремено коментарисан у војвођанској стручној периодици и дневној штампи, а потом и националној историографији и лексикографији. Каталогизација изложби на којима је Марић учествовао употпуњују слику о његовом раду.³ Техничка документација која сведочи о његовом опусу превасходно је сачувана у новосадском бироу „План” и стручним удружењима са којима је сарађивао, од чега је објављен тек мањи део. Осим хроничара и историографа, грађу о његовом делу прикупљају и установе САНУ (Библиографско одељење, Архив и Одељење ликовне и музичке уметности).

Марићеве идеје су превасходно оваплоћене у северној српској покрајини Војводини, на низу образовних, стамбених, угоститељских, трговачких, научноистраживачких, здравствених, производних и спортских објеката. Већину је извео у Новом Саду и околини. Бавио се и урбанизмом, доградњама, адаптацијама, реконструкцијама и стручном публицистиком. Као лауреат престижних конкурса са захтевним програмима, овећан угледним признањима, стекао је завидан стручни ауторитет. Мањи део пројеката осмислио је у кооперацији са другим архитектама.

Након реализације првог самосталног пројекта којим је победио на јавном конкурс за купалиште на новосадском Штранду (1965–1966) (ЈОВАНОВИЋ 2005: 13), на комплексу Тениског клуба „Војводина” (1970) у Дунавском парку чији је био дугогодишњи члан, потврдио се као талентован и перспективан аутор (ЈОВАНОВИЋ 2005: 13; МИТРОВИЋ 2010: 277). Извођач радова је било предузеће „Ново дело”. Поред земљаних тениских терена, изграђена је једносратна управна зграда са свлачионицама, санитарним просторијама и чворовима, док је трибина са радио-техником изведена 1972. године, такође према Марићевом пројекту.

Функционалну стереометријску целину чине спојени приземни и једносратни подужни кубуси различитих висина (BOGDANOV 2006), завршени равним кровом, са наглашеним ободним зидовима и бочним стрехама (сл. 2–3). Њихови масивни волумени

³ Октобарски салон Нови Сад, Форма 5 (1974); Салон у Сремској Митровици (1977, 1981, 1989); Салон архитектуре у Новом Саду (1993, 2001, 2004); Дани архитектуре у Нишу (2001); Ретроспективна изложба поводом доделе ТНА, Галерија САНУ – Огранак у Новом Саду (2005); Салон архитектуре у Београду (1981, 1983, 1988). Радове је излагао и на колективним изложбама у иностранству (Шефрин, Берлин, Стразбур, Истанбул, Москва).

* ПРЕГЛЕД ОПУСА НОВОСАДСКОГ АРХИТЕКТЕ МИЛАНА МАРИЋА (1940)



Сл. 2. Тениски клуб „Војводина” (збирка арх. Милана Марића)



Сл. 3. Тениски клуб „Војводина” (збирка Владимира Митровића)

оживљени су експресивним пластичким нагласцима и колористичким контрастима, чиме је ублажена строгост рационалне архитектуре позног интернационалног стила, коме зграда концепцијски и хронолошки припада.

Успешно спроведен, Марићев ауторски искорак је свесрдно подржан од стручне јавности. У листу *Дневник* похваљен је његов креативни дијалог са знаменитим модернистичким грађевинама у околини – Радничком комором (1929–1931) Драгише Брашована и Соколским домом (1934–1936) Ђорђа Табаковића (Брдар 2003: 69–71, 86–89; Митровић 2005: 103–108; Станчић 2005: 412–417, 457–461; Путник 2015: 70–72), којима се дивео још током гимназијских шетњи (Јовановић 1970). Повезаност је препозната у одјецима Брашованове угаоне куле и Табаковићевих нанизаних кубуса. Напоменуто је да је функција објекта зналачки решена, а обликовање презентовано осећајно. Похваљени су и доследност у извођењу пројекта, одсуство предимензионарања форми, док је инсистирање на различитим грађевинским материјалима благо критиковано, укључујући и неке „непотребне” детаље (Јовановић 1970).

Анализирајући тај рани Марићев подухват, академик Милан Лојаница је 2009. године подржао угледање на локалну модернистичку традицију: „То је пре читање ликовних порука него преузимање модалистике са узора. Његов поступак, методолошки кључ и лични ауторски нерв хране се на геометријским основама обликовања знамените Брашованове куле као и на начину рашчлањавања волумена примењеног код Табаковићевог објекта, али ће излаз бити ипак усмерен конкретном темом која долази из функционалног склопа грађевине и њеног наменског и просторног контекста. То је уосталом карактеристика свих Марићевих дела” (2009: 1). Годину дана касније, у историографији је потцртана улога опеке у материјализацији овог објекта (Митровић 2010: 177).

Низом повезаних двоспратних стамбених зграда у Карађорђевој (1978–1979), на којима су тековине позне модерне обogaћене регионалистичким детаљима (коси кровови), Марић је поново привукао пажњу јавности. Штавише, према анкети загребачког часописа *Архитектура*, његово урбанистичко-архитектонско решење је сврстано међу најуспелија у осмој деценији века у Војводини, уз респектабилна остварења Ивана Антића, Душана Крстића, Петра Јанкова, Мирослава Крстоношића, Татјане Савић, Милана Михелича, Благоја Ребе и других (Јовановић 1981: 31–33). Рефлектујући идеје са шире југословенске градитељске сцене, прилагођени специфичним војвођанским условима, изабрани објекти су темељно обележили покрајинску продукцију 70-их година. То важи и за Марићеве стилски уједначене подужне волумене, намењене становању припадника ЈНА, са пластички раствореним прочељима, од којих су она у средини блока видно истурена.

Надахнут тековинама међуратног новосадског модернизма, Марић је са пуно маште и контекстуалног обзира у Улици Илије Огњановића уз Табаковићеву Танурџићеву палату (1930–1936) (Кадјевић 1993; Брдар 2003: 100–103; Митровић 2005: 74–83; Станчић 2005: 452–456) две године касније подигао вишеспратни Хотел „Путник” (1980–1981) (Јовановић 1981: 146; Марић 1982; Продановић 1983; Штраус 1991: 242–243; Милековић 2001: 98, 100; Станчић 2005: 456; 2014: 545–546; Митровић 2010: 293–294). На тој осетљивој интерполацији, акцентовао је усталасани стаклени омотач (сл. 4–6). Примењиване као вид неутрализације стилских супротности између придодатих и затечених објеката у урбаном окружењу, у којима се старији огледају ради визуелног „саображења” са новима, експанзивне

* ПРЕГЛЕД ОПУСА НОВОСАДСКОГ АРХИТЕКТЕ МИЛАНА МАРИЋА (1940)



Сл. 4. Хотел „Путник”, прочеље (збирка Владимира Митровића)



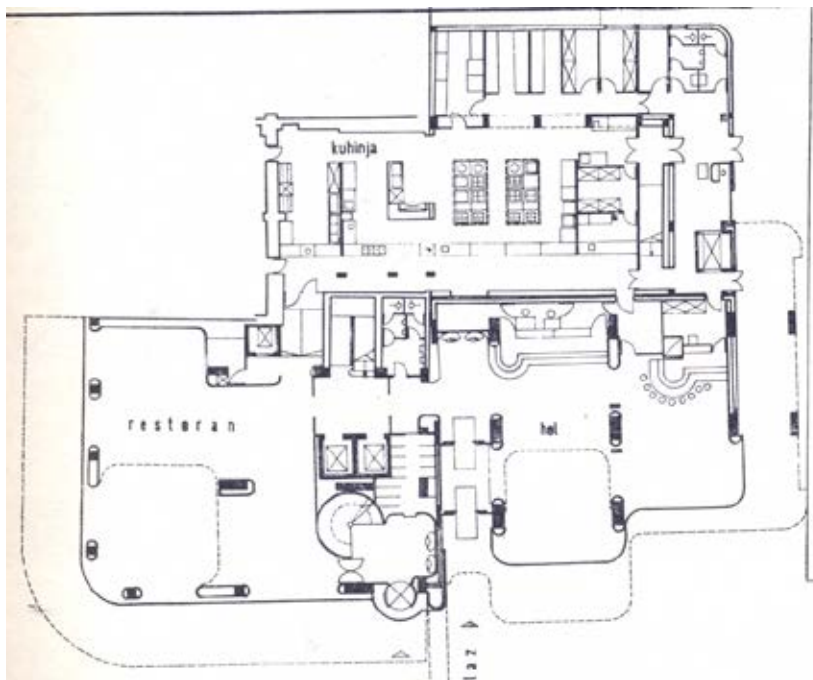
Сл. 5. Хотел „Путник”, бочни изглед
(збирка Владимира Митровића)



Сл. 6. Хотел „Путник”, детаљ фасаде
(збирка Владимира Митровића)

стаклене облоге углавном нису успевале да умање аутономни ефекат савремених дода- така, најчешће обликованих на принципима *High-tech*-а (MILENKOVIĆ 2001: 98), што се не може рећи за Марићеву интерполацију. Тамно-загасити валер рефлектујућег стакла (бел- гијски „STOPSOL”) у коме се огледају околна здања, експресивној облози Марићевог хотела утискује жељену комуникацијско-контекстуалну компоненту (ALFIREVIĆ 2016).

Изведена као хотел Б-катеорије, са 180 лежајева, главним салоном, рестораном, апе- ритив баром, дискотеком, винским подрумом и другим садржајима, зграда има арми- ранобетонску конструкцију и 5000 квадратних метара корисне површине. Грађевинске радове извело је београдско предузеће „Неимар” по налогу локалног инвеститора „ХУП Варадин”. Не реметећи висинску и пластичку доминацију Табаковићеве вишеспратнице, Марић је успео да се на њу стваралачки надовеже. Заобљене спољне углове је доследно развио у унутрашњости објекта (сл. 7). За то ауторско остварење, 1981. добио је награду листа *Борба* за најбоље реализовано дело у Војводини. Његова вредност је потврђена и у историографији, али и од академика Милана Лојанице, који је истакао да „Марић сме- ло интервенише покренутим облим и повијеним стакленим омотачем упечатљиве ликов- не снаге” (ЛОЈАНИЦА 2009: 1).



Сл. 7. Хотел „Путник”, основа приземља (преузето из: PRODANOVIĆ, Dušan, 1983: 34)

Исте године, 1980, Марић учествује на позивном конкурс за зграду Института за електротехнику у Новом Саду, чији ће пројекат представити у каталогу Седмог салона архитектуре у Београду следећег пролећа (Марић 1981) (сл. 8). Инвеститор подухвата био је Факултет техничких наука. Постепеним повлачењем етажа од улице, а делом и њиховим истурањем ка њој, компензована је мала површина парцеле и створен утисак просторног кретања и визуелног прожимања архитектонских маса. Иако је организација унутрашњих јединица осмишљена функционално и флексибилно, пројекат није реализован.

Две године касније, на београдском Деветом салону архитектуре (1983) Марић је изложио нереализован пројекат Спомен-дома у Прхову код Пећинаца (1982) (Марић 1983). Замишљен као мултифункционални центар са интерним тргом, намењен зближавању и културном уздизању мештана, садржао је биоскопску салу и друге потребне садржаје. По жељи инвеститора (Месна заједница Прхово), сала је требало да има раван под са покретним седиштима.

На разуђеном здању новосадског Института за хемију и географију Природно-математичког факултета (1988) (JOVANOVIĆ 1989), изведеном у склопу универзитетског комплекса на Лиману, статички централизам монолитне прочелне структуре оживљен је суптилним историјским асоцијацима (сл. 9). Тиме је подстакнута разрада постмодернистичких идеја у новосадској архитектури, уз истовремено коришћење проверених модерних форми. У веома уздржаној конфигурацији основног облика грађевине, сведеној на



Сл. 8. Институт за електротехнику, пројекат (збирке арх. Милана Марића и Владимира Митровића)



Сл. 9. Институт за хемију и географију Природно-математичког факултета, pročеље (збирке арх. Милана Марића и Владимира Митровића)

упрошћену и симетричну геометријску структуру са масивним нагласцима, применом фасадне опне са вешто мултипликованим једноставним модулом, Марић досеже читкост целовитог израза (Јоланица 2009: 2). За тај подухват је добио награду листа *Борба* за најбоље реализовано дело у Војводини 1988. године.

Доградњом анекса Библиотеке Матице српске, постављеног уз крило постојеће зграде из Улице Матице српске, која је спроведена у више фаза (1989–1991, 1991–2002) (Митровић 2003: 24–25; 2010: 299, 302; Станчић 2005: 330; 2014: 528–529), Марић постмодернистички употпуњује структуру затеченог блока, који је за кратко време био тема четири измене урбанистичког плана (Митровић 2003: 25). Подигнут уз источно крило старог објекта са 4300 квадратних метара корисне површине, анекс и по дубини затвара блок према кварту приватних кућа и дворишта на ободима новосадске Подбаре (PROĐANOVIĆ 1997; Митровић 2003: 25). Уз најсавременије климатске инсталације и капацитете за



Сл. 10. Доградња зграде Матице српске, угаони анекс
(збирке арх. Милана Марића и Владимира Митровића)

аутоматски транспорт, добио је и одељење за безбеднију и ефикаснију рестаурацију књига (сл. 10).

Испод неутралног равног крова, дуж фасадног платна Марић ниже сведене неостилске асоцијације (историцистички профили, оквири, венци, плитке прозорске и следе нише). Упркос композиционом динамизму и примени асиметрије, успостављена је тематска равнотежа са украсним репертоаром уздржане еклектике оригиналног дела зграде (1910–1913) архитекте Момчила Тапавице (1872–1949) (Станчић 2005: 324–331; Митровић 2010: 71, 393). Искошени угаони мотив са зарубљеним стакленим еркером, целини утискује динамичан и савремен израз, потврђујући Марићеву способност да се прилагоди тековинама времена.

Подређен у општим обрисима и нивелетама старијој структури зграде, контрастима камених плоча и затамњеног угаоног стакленог парапета, анекс је попримио улогу ефектног завршног акцента. Суперпозицијом поједностављених пуних и празних фасадних површина, читав блок је постао визуелно експресивнији, пријемчивији и функционалнији.

Безрезервно прихваћен од стручне јавности, анекс је проглашен путоказним примером концептуалног и практичног очувања градитељског наслеђа. Владимир Митровић је истакао да архитектура анекса не конкурише старој згради, већ са њом успоставља префињен дијалог базиран на принципима постмодерне (Митровић 2003: 25; 2004). Академик

Лојаница се надовезао ставом да је „код објекта Библиотеке Матице српске Марић преокупиран тражењем склада са историјским делом исте грађевине и ширим урбаним окружењем. Из тих разлога овај пројекат је рађен у изразитом постмодерном маниру који је уосталом, крајем осамдесетих и почетком деведесетих имао превагу на интернационалној и домаћој архитектонској сцени” (Лојаница 2009: 2).

Несумњиво најпознатији објекат архитекте Марића је Институт за кукуруз на Ченеју (2000–2001) на коме је панонска градитељска традиција надахнуто реинтерпретирана (Митровић 2008) (сл. 11–13). Асоцијације на мотиве војвођанских салаша огледају се у поједностављеном третману фасада и силуетном дејству истурених кровних површина (Митровић 2003: 40–41; Јевтић 2004: 186; Митровић 2014: 194). За тај подухват, реализован на површи Римских шанчева, добио је 2001. годишњу награду Савеза архитеката Србије, Годишњу награду архитектуре Новог Сада и Награду „Најлепши кровови” ИГ Потисја из Кањиже (Јовановић 2005: 4, 8). Уз то, у прегледу најзначајнијих архитектонских реализација у 2001. години, критичар недељника *НИН* Милорад Х. Јевтић је Институту доделио високо треће место (Јевтић 2004: 185–186).

За разлику од ранијих Марићевих дела, овде је реч о групи стилски уједначених приземних грађевина смештених у отворен пејсаж руралног подручја. Различити привредно-истраживачки и административни садржаји (лабораторије, складишта, сале,



Сл. 11. Институт за кукуруз (збирке арх. Милана Марића и Владимира Митровића)

* ПРЕГЛЕД ОПУСА НОВОСАДСКОГ АРХИТЕКТЕ МИЛАНА МАРИЋА (1940)



Сл. 12. Институт за кукуруз (збирке арх. Милана Марића и Владимира Митровића)



Сл. 13. Институт за кукуруз (збирке арх. Милана Марића и Владимира Митровића)

бирои и др.), повезани су у хармоничну целину павиљонског типа обједињену кровним равнима, у којој се стапају криволинијски заобљене и оштре троугаоне форме. Вешто прилагођена конфигурацији равничарског амбијента, применом локалних материјала (масивно дрво, црвени бибер цреп са конковима и рондовима, стакло) (MORAVANSKY 2003) градитељска целина плени непосредношћу и сликовитошћу израза.

У афирмативним стручним коментарима који су уследили, истакнуто је да је на том подухвату све третирано прецизно вођеном геометријом и уједначеним ритмом, као и да се аутор водио универзалним вредностима настојећи да помири савремено и аутохтоно (Милашиновић Марић 2001). Ранко Радовић је напоменуо да је „пројектом потврђена трајна тема како се регионални градитељски израз може учинити потпуно савременим, без концесија традиционализму, али са истинским разумевањем културног, физичког и пејсажног контекста у коме архитектонско дело настаје. Објекат делује племенито, његова обрада и у целини и у детаљима одаје сувереност у оркестрацији”⁴ (Радовић 2003). Речено је и да се Марић успешно изражава приземним волуменима, „дошавши до престижне, рационалне и допадљиве архитектуре органски усађене у вредности традиције и духа места” (Митровић 2010: 374), чиме се Институт уклопио у ток критичког регионализма. Кресе га племените и сликовите линије које изазивају утисак равничарског мира (Митровић 2003: 40) проистекле из органско-асоцијативног приступа.⁵ Закључено је да се Марић подједнако успешно сналази у урбаном, руралном или отвореном пејзажу, уносећи низ концептуалних новина,⁶ као и да се комплекс издваја међу новијим привредно-истраживачким објектима.⁷

Стекавши престижне награде и ласкаве оцене, Марић се у том тренутку налазио на врхунцу стручне каријере, потврђеном додељивањем Табаковићеве награде за архитектуру (2005) за целокупно стваралаштво, приређивањем ретроспективне изложбе у Галерији САНУ – Огранак у Новом Саду (Јовановић 2005) и избором за дописног члана ОЛМУ САНУ 2009. године. У образложењу предлога за звање академика, истакнут је његов допринос архитектонско-пројектантској и градитељској делатности у Србији, пре свега унапређивању савремене урбане физиономије Новог Сада, засноване на идејама које су заступали родоначелници европских и домаћих модерних покрета у уметности изградње простора. Указано је на то да је и надахнутим интерпретацијама традиционалне салашарске архитектуре подједнако подстакао реафирмацију културног наслеђа (Јоланица 2009: 1). На симпозијуму одржаном 2016. године поводом 175 година постојања

⁴ „Томе треба додати и неговане ентеријере у згради, а кровна конструкција решена у дрвету доприноси укупном квалитету целог пројекта” (Радовић 2003).

⁵ Напоменуто је да тежи „престижној, рационалној и допадљивој архитектури” органски усађеној у амбијент поднебља, која поштује дух и традицију места (Митровић 2014).

⁶ „Другачије него код ранијих пројеката, овде је реч о групи грађевина која је смештена у отворени пејсаж руралног војвођанског подручја. Са пуно разлога пројекат се овде ослања на подстицаје из регионалног наслеђа из кога следи начин организације простора, обликовање кровних равни, тип и детаљи конструкције као савремена примена традиционалних грађевинских материјала” (Јоланица 2009: 2).

⁷ „Лоциран на пространој парцели, парковски уређеној, објекат из даљине личи на велики салаш. Архитекта је управо из регионалне традиције Војводине црпео инспирацију како у обликовном смислу, тако и у употреби материјала. Не склизнувши у цитате или буквалне стилизације, у маниру врсног познаваоца духа и атмосфере војвођанског села, уграђени су објекти који одишу мирноћом научног кампа. Павиљонски систем, транспарентни склопови и топлота дрвене конструкције, дочаравају спој артифицијелног и природног, архитектуре и окружења” (Марић 2002: 43–44).

САНУ, Марићев избор је додатно подржан речима да је са њим „ОЛМУ добила ствараоца смотрених синтеза – рационалне архитектуре срођене с питомином војвођанских пејсажа, особеног духа, градива и боја” (Богуновић 2016: 21). Уметничком одељењу те институције он и даље доприноси, сарађујући са два домаћа (Милан Лојаница и Бранислав Митровић) и једним иностраним чланом (Борис Подрека) из редова архитеката.

ЗАКЉУЧАК

Дуго градећи у рационалистичком и експресивном маниру позне модерне, а потом и у знаку постмодерног регионализма (ACHLEITNER 2003), Марић се у свакој фази ствараоачког рада истакао иновативним и контекстуално прихватљивим решењима. Као противник безличних стереотипних приступа, супротставио се агресивном архитектонском глобализму (JOVANOVIĆ 2005: 12), који у интересу крупног капитала већ две и по деценије разграђује историјске амбијенте, регионалне и националне културне идентитете (SASKEN 2003; STUPAR 2009; КАДИЈЕВИЋ 2019).

Укључивањем Марићевих преосталих објеката и неизведених пројеката у темељито историографско разматрање, успоставиће се потпунија слика о његовом доприносу југословенској и националној архитектури, поготово у типолошким корпусима који до сада нису довољно истражени. Тиме ће се створити услови за приређивање исцрпне монографије о том свестраном ствараоцу.⁸

РЕАЛИЗОВАНИ ПРОЈЕКТИ АРХИТЕКТЕ МИЛАНА МАРИЋА

- Купалиште „Штранд” у Новом Саду / архитектонско-урбанистичко решење, идејни и главни пројекат: М. Марић; инвеститор: ЈП „Градско зеленило”. – 1964; реализовано 1965–1966. I Награда на конкурс у Нови Сад 1964.
- Млечни ресторан и самоуслуга у Србобрану / идејни и главни пројекат: М. Марић; инвеститор: „Хлеб” Нови Сад. – 1966; реализовано 1967.
- Млечни ресторан и самоуслуга у Новом Саду – Клиса / идејни и главни пројекат: М. Марић; инвеститор: „Хлеб” Нови Сад. – 1967; реализовано 1968.
- Клупска зграда Тенис-клуба „Војводина” у Новом Саду / идејни и главни пројекат: М. Марић; инвеститор СОФК Нови Сад; извођач: „Ново дело” Нови Сад. – 1969; реализовано 1970.
- Стамбена зграда на Тргу Незнаоног јунака у Новом Саду / идејни и главни пројекат: П. Јанков, М. Марић; инвеститор: СИЗ за стамбену изградњу; извођач: ГДП „Неимар” Нови Сад. – 1968; реализовано 1970.
- Стамбена зграда са пословним делом у Буковцу / идејни и главни пројекат: М. Марић; инвеститор: „Хлеб” Нови Сад. – 1972; реализовано 1973.
- Атељеи уметника на Петроварадинској тврђави – адаптација / идејни и главни пројекат: М. Марић; инвеститор: СИЗ за културу. – 1973; реализовано 1974.
- Клупска зграда Фудбалског клуба „Стражилово” у Сремским Карловцима / идејни и главни пројекат: М. Марић. – 1974; реализовано 1975.
- Стамбена зграда у Улици Стевана Милованова у Новом Саду / идејни и главни пројекат: П. Јанков, М. Марић; инвеститор: СИЗ за стамбену изградњу. – 1974; реализовано 1976.
- Технолошки факултет Универзитета у Новом Саду / идејни пројекат, главни пројекат и ентеријер: М. Марић; инвеститор: Универзитет у Новом Саду; извођач: ГП „Златиобро”, РЈ Нови Сад; ГДП „Неимар”, Нови Сад. – 1974; I. фаза реализована 1976.

⁸ На помоћи у сакупљању грађе за овај прилог захваљујем историчарима уметности Владимиру Митровићу, Александри Илијевски, Марији Покрајац, др Дијани Милашиновић Марић, др Ивану Р. Марковићу и академицима Милану Лојаницу и Милану Марићу.

- Стамбена зграда у Косовској улици у Новом Саду / идејни и главни пројекат: П. Јанков, М. Марић; инвеститор: СИЗ за стамбену изградњу. – 1975; реализовано 1977.
- Просторије Градског зеленила у Новом Саду – Дунавски парк / идејни и главни пројекат: М. Марић, П. Јанков; инвеститор: ЈКП „Градско зеленило”, Нови Сад. – 1976; реализовано 1978.
- Реконструкција биоскопа „Јадран” у Новом Саду / идејни и главни пројекат: М. Марић; инвеститор: „Звезда филм”, Нови Сад. – 1977; реализовано 1978.
- Урбанистичко и архитектонско решење стамбеног насеља у Сремским Карловцима / идејни и главни пројекат: М. Марић; инвеститор: ГП: „Црнотравац”; извођач: ГП „Црнотравац”. – 1977; реализовано 1978.
- Урбанистичко и архитектонско решење стамбеног насеља у Карађорђевоу / идејни и главни пројекат: М. Марић; инвеститор: Војна установа „Карађорђево”. – 1978; реализовано 1979.
- Напомена: I Награда на позивном конкурс.
- Стамбене куле Ново насеље, Нови Сад / идејно решење, идејни пројекат и главни пројекат: Д. Мирковић, М. Марић, Ђ. Грбић; инвеститор: СИЗ за стамбену изградњу; извођач: ГДП „Неимар”, Нови Сад. – 1976; реализовано 1977.
- Напомена: I Награда на позивном градском конкурс / Нови Сад 1976.
- Реконструкција и доградња Хотела „Путник” у Новом Саду / идејни пројекат, главни пројекат и ентеријер: М. Марић; инвеститор: ХУП „Варадин”, Нови Сад; извођач: ГП „Неимар”, Београд. – 1980; реализовано 1981.
- Напомена: *Борбина* награда за архитектуру у Војводини, Нови Сад 1981.
- Диско-клуб у Талину СССР / главни пројекат и ентеријер: М. Марић – 1983; реализовано.
- Санаторијум у Кирову СССР / главни пројекат и ентеријер: М. Марић. – 1985; реализовано.
- Завод за хемију и географију ПМФ, Универзитета у Новом Саду / идејни пројекат, главни пројекат и ентеријер: М. Марић; инвеститор: Универзитет у Новом Саду; извођач: „Интеграл”, Суботица. – 1986; реализовано 1987.
- Напомена: *Борбина* награда за архитектуру у Војводини, Нови Сад 1988.
- Поштанско одмаралиште на Рибарском острву у Новом Саду / пројекат ентеријера: М. Марић; инвеститор: ПТТ. – 1989; реализовано 1989.
- Складиште пестицида, Римски шанчеви / идејни и главни пројекат: М. Марић; инвеститор: Научни институт за ратарство и повртарство, Нови Сад. – 1989; реализовано 1990.
- Пословни објекат са лабораторијама Завода за кукуруз, Римски шанчеви / идејни и главни пројекат и ентеријер: М. Марић; инвеститор: Научни институт за ратарство и повртарство, Нови Сад; извођач: ГДП „Неимар”, Нови Сад; „Пирамида”, Сремска Митровица. – 1998; реализовано 2000.
- Напомена: Годишња награда архитектуре Новог Сада, Нови Сад, 2001; Признање Жирија годишње награде Савеза архитеката Србије, Ниш, 2001; I награда ИГ „Потисје” Кањижа: „Најлепши кровови 1903–2003” у категорији јавних, пословних и привредних објеката, Кањижа, 2003.
- Доградња Библиотеке Матице српске у Новом Саду / идејни и главни пројекат: М. Марић; инвеститор: Библиотека Матице српске; извођач: ГДП „Неимар”, Нови Сад. – 1989–1991; реализовано 2003.
- Напомена: Специјално признање салона архитектуре у Новом Саду / Нови Сад 2004.

Главни пројекти

- Студентски центар са рестораном, Универзитет у Новом Саду / идејни и главни пројекат: М. Марић; инвеститор: Универзитет у Новом Саду. – 1965.
- Трибине Тенис-клуба „Војводина” у Новом Саду – са техником за Радио Нови Сад / идејни и главни пројекат: М. Марић; инвеститор: Радио Нови Сад. – 1972.
- Реконструкција и ентеријер Народног биоскопа у Новом Саду / идејни и главни пројекат: М. Марић; инвеститор: „Звезда филм”, Нови Сад. – 1975.
- Дом културе у Пригревици / идејни и главни пројекат: М. Марић. – 1983.
- Биоскопски центар у Зрењанину / идејни и главни пројекат: М. Марић; инвеститор: „Банат филм”, Зрењанин. – 1984.
- Напомена: I Награда на позивном конкурс / Зрењанин 1984.

Урбанистичко-архитектонско решење стамбеног насеља „4 јули”, Врбас / урбанистичко решење, идејни и главни пројекат: М. Марић; инвеститор: СИЗ за стамбену изградњу. – 1985.
Лабораторије и стакленици при Заводу за крмно биље, Римски шанчеви / идејни и главни пројекат: М. Марић; инвеститор: Научни институт за ратарство и повртарство, Нови Сад. – 1986.
Пословни објекат са лабораторијама Завода за поврће, Римски шанчеви / идејни и главни пројекат: М. Марић; инвеститор: Научни институт за ратарство и повртарство, Нови Сад. – 1987.
Стамбена зграда у Улици Ласла Гала у Новом Саду / идејни и главни пројекат: М. Марић; инвеститор: ГП „Будућност”, Нови Сад. – 2000.
Доградња Техничке школе „Павле Савић” у Новом Саду / урбанистичко решење, идејни и главни пројекат: М. Марић; инвеститор: Министарство просвете Републике Србије. – 2003.
Пословни објекат Adizes Institute Santa Barbara, Сремска Каменица / идејни и главни пројекат: М. Марић; инвеститор: Adizes Institute Southeast Europe. – 2008.

Конкурсна решења и идејни пројекти

Пословна зграда Мотела „1000 Ружа” Авала – Београд / идејни пројекат: М. Марић. – 1966.
Типска решења за монтажне стамбене зграде, Нови Сад / идејно решење М. Марић. – 1968.
Улазни плато у новосадско купалиште „Штранд” / урбанистичко архитектонско решење. – 1970, јавни градски конкурс.
Надоградња стамбене зграде у Улици Милете Јакшића у Новом Саду / идејни пројекат: М. Марић. – 1971.
Институт за физику и математику у Приштини / идејни пројекат: М. Марић. – 1972.
Типски салони намештаја „Шипад” / идејни пројекат: М. Марић. – 1972.
Институт за петрохемију, гас и хемијско инжењерство, Нови Сад / идејни пројекат: М. Марић. – 1973.
Институт за заштиту мајке и детета при Дечијој болници у Новом Саду / идејни пројекат: М. Марић. – 1973.
Урбанистичко-архитектонско решење Спортског центра Србобран / идејни пројекат: М. Марић. – 1974.
Урбанистичко-архитектонско решење Спортског центра Беочин / идејни пројекат: М. Марић. – 1976.
Хотел у Петровцу на Мору / идејни пројекат: М. Марић. – 1977.
Центар за дораду семена, Шабац / идејни пројекат: М. Марић. – 1978.
Спортска хала са затвореним базенима у Новом Саду / идејно решење: М. Марић. – 1978, позивни градски конкурс, Нови Сад.
Центар за дораду семена, Римски шанчеви / идејни пројекат: М. Марић. – 1979.
Централна зона Зрењанина, Зрењанин / урбанистичко архитектонско решење, конкурсно решење.
Робна кућа „Београд”, Горњи Милановац / идејно решење: М. Марић. – 1980, позивни конкурс, Београд, 1980.
Институт за електротехнику Универзитета у Новом Саду / идејно решење: М. Марић. – 1982, позивни конкурс, Нови Сад, 1982.
Хотел „Џигура”, Шид / идејно решење: М. Марић. – 1983, позивни конкурс, Шид, 1983.
Спомен-дом у Прхову код Пећинаца (1982), идејно решење.
Спортски центар у Руском Крстуру / урбанистичко решење – пројекат: М. Марић. – 1984.
Архитектонско-урбанистичко решење за хотелски комплекс „Бел”, Белишће / идејни пројекат: М. Марић. – 1985.
Дом ученика и студената Сремска Митровица / идејни пројекат: М. Марић. – 1985.
Хотел у Руском Крстуру / идејни пројекат: М. Марић. – 1985.
Централна зона Зрењанина / идејно урбанистичко-архитектонско решење: М. Марић. – 1986, позивни конкурс, Зрењанин, 1986.
Доградња и реконструкција Хотела „Венац” на Иришком венцу / идејни пројекат: М. Марић. – 1986, позивни конкурс, Зрењанин, 1986.
Фабрика воде у Новом Саду / идејно архитектонско-урбанистичко решење: М. Марић. – 1988, позивни конкурс, Нови Сад, 1988.
Проширење комплекса Завода за кукуруз, Римски шанчеви / архитектонско-урбанистичко решење: М. Марић. – 1999.
Проширење комплекса Завода за крмно биље и огледна поља, Римски шанчеви / архитектонско-урбанистичко решење: М. Марић. – 2002.

- Проширење комплекса Завода за поврће, Римски шанчеви / архитектонско-урбанистичко решење: М. Марић. – 2001.
- Дорадни центар са складиштем Завода за крмно биље, Римски шанчеви / архитектонско-урбанистичко решење и идејни пројекат: М. Марић. – 2002.
- Дорадни центар са складиштем Завода за уљане културе, Римски шанчеви / архитектонско-урбанистичко решење и идејни пројекат: М. Марић. – 2003.

ЛИТЕРАТУРА

- ALFIREVIĆ, Đorđe. *Ekspresionizam u srpskoj arhitekturi*. Beograd: Orionart, 2016.
- ACHLEITNER, Friedrich. „Regionalizam danas.” *Arhitektura* 215 (2003): 92–101.
- BOGDANOV, Ana. *Arhitektonika kubusa*. Beograd: Zadužbina Andrejević, 2005.
- БОГУНОВИЋ, Слободан Гиша. „Делатност архитектата-академика под окриљем Одељења ликовних и музичких уметника и њихових претеча.” *Саопшћење на симпозијуму „Историјати одељења САНУ”*. Београд (BOGUNOVIĆ, Slobodan Giša. „Delatnost arhitekata-akademika pod okriljem Odeljenja likovnih i muzičkih umetnika i njihovih preteča.” *Saopštenje na simpozijumu „Istorijati odeljenja SANU”*. Beograd), 22. 11. 2016, 1–24.
- БРДАР, Валентина. *Од Париса до Брашована. Архитектура јавних објеката у Новом Саду између два светска рата*. Нови Сад: Спомен-збирка Павла Бељанског (BRDAR, Valentina. *Od Parisa do Brašovana. Arhitektura javnih objekata u Novom Sadu između dva svetska rata*. Novi Sad: Spomen-zbirka Pavla Beljanskog), 2003.
- БРКИЋ, Алексеј. *Знакови у камену. Српска модерна архитектура 1930–1980*. Београд: Савез архитектата Србије (BRKIĆ, Aleksej. *Znakovi u kamenu. Srpska moderna arhitektura 1930–1980*. Beograd: Savez arhitekata Srbije), 1992.
- ЈЕВТИЋ, Милорад Х. *Критички рефлексии*. Београд: НИИ (JEVTIĆ, Milorad H. *Kritički refleksi*. Beograd: NIN), 2004.
- ЈОВАНОВИЋ, Слободан. „Зграда Тениског клуба Војводина.” *Дневник* (JOVANOVIĆ, Slobodan. „Zgrada Teniskog kluba Vojvodina.” *Dnevnik*) (25. 9. 1970): 9.
- ЈОВАНОВИЋ, Слободан. „Novosadska arhitekturna kronika.” *Sinteza* 55–57 (1981): 145–146.
- ЈОВАНОВИЋ, Слободан. „Arhitektura u Vojvodini – sedamdesete godine.” *Arhitektura* 176–177 (1981): 30–34.
- ЈОВАНОВИЋ, Слободан. „Novosadska arhitekturna kronika.” *Sinteza* 83–86 (1989): 235–238.
- ЈОВАНОВИЋ, Слободан. *Milan Marić. Tabakovićeve nagrada za arhitekturu*. Novi Sad: Društvo arhitekata Novog Sada, 2005.
- ЈОВАНОВИЋ, Слободан. „Архитекта Милан Марић.” У: *Енциклопедија Новог Сада*. Св. 28. Нови Сад (JOVANOVIĆ, Slobodan. „Arhitekta Milan Marić.” У: *Enciklopedija Novog Sada*. Sv. 28. Novi Sad), 2007, 321–322.
- КАДИЈЕВИЋ, Александар. „Tanurdžićeva palata u Novom Sadu. Prilog tumačenju arhitektonske morfologije.” *Projekat 2* (1993): 60–61.
- КАДИЈЕВИЋ, Александар. „Глобализација као рестриктивна културна пракса и елементи њене предисторије у српској архитектури.” *Наслеђе* (KADIJEVIĆ, Aleksandar. „Globalizacija kao restriktivna kulturna praksa i elementi njene predistorije u srpskoj arhitekturi.” *Nasleđe*) XX (2019): 115–133.
- ЛОЈАНИЦА, Милан. *Милан Марић*. Београд: САНУ (LOJANICA, Milan. *Milan Marić*. Beograd: SANU), 2009, 1–2.
- MANEVIĆ, Zoran. „Naši neimari. Bogdan Nestorović.” *Izgradnja* 5 (1981): 53–58.
- МАРИЋ, Игор. „Мали привредни објекти.” *Архитектура и урбанизам* (MARIĆ, Igor. „Mali privredni objekti.” *Arhitektura i urbanizam*) 9 (2002): 41–45.
- МАРИЋ, Игор. *Регионализам у српској модерној архитектури*. Београд: ИАУС (MARIĆ, Igor. *Regionalizam u srpskoj modernoj arhitekturi*. Beograd: IAUS), 2015.
- МАРИЋ, Милан. „Институт за електротехнику Новом Саду.” У: *Седми Салон архитектуре*. Београд: Музеј примењене уметности (MARIĆ, Milan. „Institut za elektrotehniku Novom Sadu.” У: *Sedmi Salon arhitekture*. Beograd: Muzej primenjene umetnosti), 1981, 113.
- МАРИЋ, Милан. „Hotel Putnik u Novom Sadu.” *DaNS* 1 (1982): 9.
- МАРИЋ, Милан. „Спомен дом у Прхову.” У: *Девети Салон архитектуре*. Београд: Музеј примењене уметности (MARIĆ, Milan. „Spomen dom u Prhovu.” У: *Deveti Salon arhitekture*. Beograd: Muzej primenjene umetnosti), 1983, 48.

- МИЛАШИНОВИЋ МАРИЋ, Дијана. „Савремена архитектура – Аутохтоно и посебно, Завод за кукуруз на Римским Шанчевима.” *Глас јавности* (MILAŠINOVIĆ MARIĆ, Dijana. „Savremena arhitektura – Autohtono i posebno, Zavod za kukuruz na Rimskim Šančevima.” *Glas javnosti*) (28. 5. 2001): 18.
- МИЛЕНКОВИЋ, Aleksandar. *Arhitektura: Salonska vizura*. Beograd: Savez arhitekata Srbije i autor, 2001.
- МИТРОВИЋ, Vladimir. „Dogradnja aneksa biblioteke Matice srpske u Novom Sadu.” *DaNS* 42 (2003): 24–25.
- МИТРОВИЋ, Vladimir. „Kroz granje nebo: Novosadska arhitektura devedesetih.” *DaNS* 42 (2003): 36–41.
- МИТРОВИЋ, Vladimir. „Specijalno priznanje – nagrada Salona, Milan Marić d.i.a. iz Novog Sada. Dogradnja aneksa Biblioteke Matice srpske u Novom Sadu.” *DaNs* 46 (2004): 8.
- МИТРОВИЋ, Vladimir. *Arhitekta Đorđe Tabaković*. Novi Sad: Pokrajinski zavod za zaštitu spomenika kulture, 2005.
- МИТРОВИЋ, Владимир. „Марић Милан.” У: МАНЕВИЋ, Зоран. *Лексикон неимара*. Београд: Клуб архитеката; Подгорица: Архитектонски форум (МИТРОВИЋ, Vladimir. „Marić Milan.” У: MANEVIĆ, Zoran. *Leksikon neimara*. Beograd: Klub arhitekata; Podgorica: Arhitektonski forum), 2008, 258.
- МИТРОВИЋ, Vladimir. *Arhitektura XX veka u Vojvodini*. Novi Sad: Akademaska knjiga, 2010.
- МИТРОВИЋ, Михајло. *Архитектура у свету код нас*. Прир. Т. Анић. Београд: DPC (МИТРОВИЋ, Mihajlo. *Arhitektura u svetu kod nas*. Прир. Т. Анић. Београд: DPC), 2014.
- MORAVANSKY, Ākos. „Regionalizam i građevni materijali.” *Arhitektura* 215 (2003): 20–29.
- PRODANOVIĆ, Dušan. „Hotel ‘Putnik’ u Novom Sadu. Rekonstrukcija i dogradnja I. faze objekta.” *Arhitektura urbanizam* 90–91 (1983): 34–35.
- PRODANOVIĆ, Dušan. „Podbara i Salajka – pitanja graditeljskog kontinuiteta Novog Sada.” *DaNS* 20–21 (1997): 16–17.
- ПУТНИК, Владана. *Архитектура соколских домова у Краљевини СХС и Краљевини Југославији*. Београд: Филозофски факултет (PUTNIK, Vladana. *Arhitektura sokolskih domova u Kraljevini SHS i Kraljevini Jugoslaviji*. Beograd: Filozofski fakultet), 2015.
- РАДОВИЋ, Ранко. *Завод за кукуруз на Римским Шанчевима, „Појисје” Кањижа – „Најлепши кровови 1903–2003” у категорији јавних, пословних и привредних објеката (каталог изложбе)* (RADOVIĆ, Ranko. *Zavod za kukuruz na Rimskim Šančevima, „Potisje” Kanjiža – „Najlepši krovovi 1903–2003” u kategoriji javnih, poslovnih i privrednih objekata (katalog izložbe)*), 2003.
- РАКОЧЕВИЋ, Милан (ур.). „Марић Т. Милан. Попис дипломираних студената Архитектонског факултета 1964. године.” У: *Архитектонски факултет Универзитета у Београду 1948–1995*. Београд: Архитектонски факултет (РАКОЧЕВИЋ, Milan (ur.). „Marić T. Milan. Popis diplomiranih studenata Arhitektonskog fakulteta 1964. godine.” У: *Arhitektonski fakultet Univerziteta u Beogradu 1948–1995*. Beograd: Arhitektonski fakultet), 1996.
- SASKEN, Saskia. „Razumijevanje grada u globalnom digitalnom dobu: Između topografskog prikaza i oprostorenja projekata moći.” *Arhitektura* 215 (2003): 7–19.
- СТАНЧИЋ, Донка. *Нови Сад од куће до куће*. Нови Сад: Завод за заштиту споменика културе града Новог Сада (STANČIĆ, Donka. *Novi Sad od kuće do kuće*. Novi Sad: Zavod za zaštitu spomenika kulture grada Novog Sada), 2005.
- СТАНЧИЋ, Донка. „Каталог објеката.” У: КАДИЈЕВИЋ, А. (ур.). *Уметничка топографија Новог Сада*. Нови Сад: Матица српска (STANČIĆ, Donka. „Katalog objekata.” У: KADIJEVIĆ, A. (ur.). *Umetnička topografija Novog Sada*. Novi Sad: Matica srpska), 2014.
- ŠTUPAR, Aleksandra. *Grad globalizacije*. Beograd: Orionart, 2009.
- ŠTRAUS, Ivan. *Arhitektura Jugoslavije 1945–1990*. Sarajevo: Svetlost, 1991.

Aleksandar Đ. Kadijević

OVERVIEW OF THE NOVI SAD ARCHITECT MILAN MARIĆ'S OEUVRE (1940)

Summary

Notable achievements of the architect Milan Marić (1940), for which he has received a great professional recognition, made him prominent on the contemporary Vojvodina architectural scene. He is the first architect from Novi Sad, and the fourth from Vojvodina, elected as a member of the SASA Department of

Fine Arts and Music (2009). Cultivating author sensibility and enlightened professionalism, he has managed to maintain an upward trend of the designing. Emphasizing the functionality and dynamics of innovative environmental forms, he has developed a layered dialogue with the regional building tradition. As an opponent of impersonal stereotypical approaches, Marić has disapproved of the aggressive architectural globalization, which for two and a half decades has been dismantling historical environments, regional and national cultural identities, following the interest of transnational capital.

A more complete picture of his contribution to Yugoslav and Serbian architecture, especially regarding the typological corpora that have not yet been sufficiently explored, will be established by including the rest of Marić's objects and unfinished projects in a thorough historiographical consideration. This will create the conditions for producing a comprehensive monograph on this versatile author.

Keywords: architecture, Vojvodina, Milan Marić, SASA, modernism, postmodernism, critical regionalism.

* Уредништво је примило рад 5. I 2020. и одобрило га за штампу 3. IV 2020.

СОЊА Р. ЈАНКОВ

Интердисциплинарни студије теорије уметности и медија Универзитет уметности у Београду, докторанд*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

Цитирање архитектуре као уметничка и интерпретативна стратегија у савременој скулптури: пример Радоша Антонијевића

САЖЕТАК: У раду се приказује како цитирање архитектуре може бити уметничка и интерпретативна стратегија у ликовној уметности на примеру опуса Радоша Антонијевића. У ту сврху се користе дескриптиван метод и студија случаја. Први део рада је приказ различитих типова цитатности које су класификовали Анте Петерлић и Дубравка Ораић Толић, са посебним освртом на *илуминативан и илустративан* који је приметан у Антонијевићевим скулптурама-шаторима, на шта се фокусира други део рада. Трећи део је студија Антонијевићеве скулптуре *Шатор Музеј савремене уметности* (2012) као кључног примера како цитирањем аутор усложњава значење скулптуре. У раду се закључује да цитирање архитектуре у Антонијевићевом опусу има функцију да створи поливалентна значења која не дефинише у потпуности уметник, него и публика.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: цитат, илуминативна цитатност, ликовна уметност, архитектура, скулптура, Радош Антонијевић.

Радош Антонијевић¹ је савремени уметник средње генерације чију методологију карактерише коришћење облика постојећих предмета као материјала за стварање скулптура и инсталација. Ти облици постојећих предмета су често архитектонски објекти (цркве и зграде еминентних институција културе) који транспоновањем у уметнички рад не остају само формални елементи већ постају означитељи одређеног времена, идеологије, културе и веровања који се на тај начин ревалоризују у савременом контексту.

* jankovsonja@gmail.com

¹ Радош Антонијевић (1969) ванредни је професор на Факултету ликовних уметности у Београду. Дипломирао је и магистрирао вајарство, а 2014. године је одбранио докторски рад „Корективи облика – водич кроз скулпторске феномене“. Излаже од 1998. године и до сада је имао преко 20 самосталних изложби, од којих су најрепрезентативније у Музеју савремене уметности Војводине (2019), Музеју савремене уметности Републике Српске (2017) и Салону Музеја савремене уметности у Београду (2015). Учествовао је на више од 50 групних изложби, укључујући Октобарски салон (2003, 2004, 2006), Штајерску јесен у Грацу (2009) и појављивање у Националном музеју савремене уметности у Букурешту (2014).

Овај поступак апропријације постојеће архитектуре у савременој уметности препознајемо као поступак *циџирања*, то јест рачунање на „препознатљиво присуство и другогачијост” (JUVAN 2013: 57) који директно утичу на значење новонасталих радова.

Поред архитектуре, Антонијевић цитира и употребне предмете, чиме ствара радове са вишеструко кодираним значењима. Како би се препознали различити типови цитатности које примењује и указало на отворена значења његових скулптура и инсталација, у раду се окреће појмовима цитатности које дефинишу Анте Петерлић (*иноциџајносџи*, изричито и неизричито цитирање) и Дубравка Ораић Толић (*инџерсемиоџичка* и *инџермедијална* цитатност, *илуминаџиван џиџи циџајносџи* и његова подврста *циџајни дијалоџ*, потом *џрансциџајносџи* и *џранссемиоџичка* цитатност). Према Дубравки Ораић Толић, цитатност је „шире онтолошко и семантичко начело” (1990: 11), карактеристично за поједина дела, поједине ауторе, уметничке стилове (епохе) и целе културе.

У овом раду се указује на то да је цитирање архитектуре уметничка стратегија којом се ствара вишезначност у делима Радоша Антонијевића и, уопште, у делима савремене уметности. Цитирањем долази до стварања „естетске и семантичке разлике” (LANMAN 2009: 107). Дело постаје „просторна, амбивалентна, интерактивна, хетерогена (...) и значењски отворена структура” (JUVAN 2013: 94), а његова објашњења „су увек релативна, краткотрајна, и зависе од многих фактора који се обично налазе око рада, а не у раду, и по правилу су ван [уметникове] контроле” (АНТОНИЈЕВИЋ 2017: 49). Као резултат, медиј савремене скулптуре се појављује као носилац значења које уметник само сугерише, а гледаоци допуњују, што се најбоље види из анализе одабраних Антонијевићевих радова.

ТЕОРИЈСКЕ ОСНОВЕ ЦИТАТНОСТИ У СКУЛПТУРАМА РАДОША АНТОНИЈЕВИЋА

Када је реч о цитирању у визуелној уметности и цитирању уопште, Анте Петерлић прави разлику између цитирања исте врсте уметности (алоцитатност) и цитирања друге врсте уметности (иноцитатност). У првом случају, цитирање се врши „на дослован начин (напримјер, копирањем) или перифрастичан, тј. недослован начин (имитирањем дијелова)” (PETERLIĆ 1988: 198). У другом случају, који примењује Антонијевић, дело практикује интермедијално цитирање, то јест „’понавља’ дијелове из другог умјетничког медија, који су у основи увијек перифрастични јер је апсолутна ’трансплатација’ практички немогућа” (PETERLIĆ 1986: 210; 1988: 198). За оба типа цитирања, Петерлић наводи да могу бити назначени изричито (директним упућивањем на цитирано дело) или неизричито. Како ће се видети у наставку рада, Антонијевић користи оба типа назначавања цитата, са различитим циљевима.

Према класификацији врста цитатности које је увела Дубравка Ораић Толић, Антонијевићеве скулптуре у којима цитира архитектуру су примери *инџерсемиоџичке* и *инџермедијалне* цитатности, с обзиром на то да цитирани радови припадају другој врсти уметности. Ораић Толић такође класификује и два типа цитатности у односу на то како се цитатно дело поставља према цитираном делу – *илусџраџиван џиџи циџајносџи* и *илуминаџиван џиџи циџајносџи* (1990: 45). У првом типу, цитатно дело је у потпуности подређено старијем делу које цитира кроз поступак имитације, мимезе, аналогije. При

илуминативном типу цитатности, цитатно дело својим смислом и значајем може у потпуности да негира смисао и значај цитираног дела, при чему је реч о *циџајџној њолемџи*, или њихов однос може да буде изједначен, при чему се говори о *циџајџном дијалогу*, где између цитатног и цитираног дела постоји равноправан однос, тако да смисао новог дела не настаје негирањем цитираног, него очуђеном презентацијом његовог смисла.

Иако цитира конкретна и препознатљива архитектонска дела, Антонијевић примењује илуминативан тип цитатности, што ће се видети кроз дискусију у наставку. Цитирањем, Антонијевић постиже усложњавање значења новонасталих објеката.

СКУЛПТУРЕ-ШАТОРИ РАДОША АНТОНИЈЕВИЋА КАО ПРИМЕРИ ИЗРИЧИТЕ ИЛУМИНАТИВНЕ ЦИТАТНОСТИ

Године 2006, радом *Шайџор Дечани*, Антонијевић је започео серију скулптура-шатора у којој су потом настали *Шайџор Софија* (2009), *Шайџор Музеј савремене уметности* (2012), *Шайџор Денсуш* (2017) и *Шайџор Ловћен* (2014) којим за локус и симбол културе аутор не узима здање институције, него врх планине који је као мит дубоко укореван у културни идентитет ужег региона. Њима додаје и инсталацију *На своме месџу сџајџи* (2017) коју чине три шатора у облику планина Олимп, Арарат и Синајска гора и тиме гради пејзаж избегличких рута. Антонијевић овим радовима напушта цитирање популарне културе које је раније примењивао у својој уметничкој пракси и окреће се културним обележјима Југоисточне Европе, то јест геополитичког подручја са којег потиче. Његова тежња је да створи уметничка дела која имају „садржајну комплексност која измиче дефиницији” (Антонијевић 2017: 44), што постиже „кроз усложњавање односа могућих појмова и значења” (Антонијевић 2017: 42).

У скулптурама-шаторима, Антонијевић је, најгрубље речено, архитектонске објекте културних здања сразмерно трансмедијализовао у форме шатора које је изложио као скулптуре. На тај начин је створио преплитање и стапање три објекта из различитих дискурса: архитектонске макете, шатора и маслинастозеленог платна. Сваки од њих је носио различитих значења која се сукобљавају када их презентује један знак (скулптура) и постају отворена за различите интерпретације од стране гледалаца.

Архитектура се у скулптурама-шаторима појављује у облику конкретних грађевина у смањеној размери помоћу којих Антонијевић цитира њихов значај у колективној меморији након промена у друштвенополитичком и економском контексту. Према својим речима, користио је облике постојећих архитектонских „предмет[а] као материјал” (2014: 36) за даље обликовање, али је тиме директно унео и део њиховог значења у новонастала дела. *Шайџор Денсуш* реферише на најстарију цркву у Румунији у којој се још врши служба и Антонијевић овај рад ствара по позиву знајући да ће бити изложен испред румунског Музеја националне савремене уметности, то јест испред палате Чаушескуа / Парламента – зграде са контроверзном историјом и позицијом у колективној меморији Румуна. *Шайџор Софија* настао је исто по позиву, за изложбу у Грацу. Због минарета, које у Грацу није дозвољено зидати, изазвао је контроверзне коментаре, а организатори су током обиласка у њему нашли мали тепих за молитве који је оставио непознати посетилац, без знања аутора. *Шайџор Музеј савремене уметности* настаје у периоду када је централна зграда Музеја била затворена и недоступна посетиоцима.



1. Радош Антонијевић, *Шайџор Дечани М1*, 2006. Фотографија: аутор

С обзиром на то да Антонијевић ре-креира одабране грађевине „у малом”, могло би се рећи да његов стваралачки процес карактерише *илустрајивни и ииј цииаијносии* на који упућује Дубравка Ораић Толић. Међутим, Антонијевић поменуте зграде не излаже као макете, него као шаторе, то јест даје им нову функцију, чиме оне постају „преносиве и дате на употребу по жељи појединца” (Баџац 2017: 20). Шатори су с једне стране *ирансцијаијна* и *иранссемиојичка* референца према животу, то јест не-уметничком и не-естетском свету (ОРАИЋ ТОЛИЋ 1990: 5, 21), с обзиром на то да су употребни предмети и вид преносиве архитектуре. Ако се посматрају као кров над главом, постављају се као решење за превазилажење пореза на имовину, стамбених кредита, плаћања рачуна, сусрета са извршитељима, али исто тако не пружају оно што пружају зграде – трајност, постојаност, прикључење на водоводну и канализациону инфраструктуру, бољу заштиту, итд.

Увођењем функције шатора, Антонијевић омогућава да ове макете постану део пртљага туриста, уместо што означавају здања која су туристичке атракције. Уз скулптуру *Шайџор Дечани* Антонијевић додаје „упутство за коришћење” у којем се наводи



2. Радош Антонијевић, *Шайбор Софија*, 2009. Фотографија: аутор

да је намењен „свима који су у трагању за сопственим идентитетом спремни да напусте привидну сигурност досадашњег живота или из разних других разлога то морају да ураде” (2006: web) и индиректно упућује да је то случај са свима онима којима ставља шатор на располагање, а у које набраја породице, појединце, друштвене и државне институције као што су војска, полиција, црква, спортска удружења, струковна удружења, заводи за запошљавање, политички активисти, удружења љубитеља природе, итд.

Шатори у његовим скулптурама нису бели, предвиђени за славља, него су направљени од непромочивог маслинастозеленог материјала чиме недвосмислено добијају милитарни карактер. Боја је код Антонијевића „елемент који подједнако одређује дјело колико и волуминозност и пластичност” (Бањац 2017: 20) којом уводи додатни ниво кодираности дела. ’Војничка зелена’ нема дефинисано значење у овом контексту и може се тумачити на неколико начина, као симболичке одбране и освајања у најширем смислу, као перманентност наратива рата на Балкану током последњих неколико деценија, као премештање рата на симболички ниво културе, као живот у најбазичнијим условима за опстанак, као оличје колективног темперамента, итд. Стога маслинастозелену боју и

функцију шатора не треба посматрати као негирање грађевина чије облике попримају скулптуре, него их видети као равноправне елементе од којих зависи значење радова, чиме се ствара *цијијини дијалог* у којем сви елементи равноправно утичу на формирање значења дела „по начелу интертекстуалног немијешања и поштивања супротних семантичких уређења” (ОРАЋ ТОЛИЋ 1990: 40) различитих културних знакова.

Антонијевић у скулптурама-шаторима користи *изричијо цииирање* које дефинише Анте Петерлић. Уметник властитим делима упућује на цитирана дела (грађевине) на два начина – облицима скулптура које су у складној размери са цитираним грађевинама и самим називима радова.² Тиме гледаоце упућује на то да је првостепена организација дела (њихов изглед) директно повезана са њиховом другостепеном организацијом којом се указује на то да је у односу са другим уметничким делом или системом означавања. То јест, да је њихов облик у директном односу са архитектуром коју цитирају. Како у радовима Антонијевића „нема ни трунке духовитости или ниподаштавања већ само нужне дијалектике која од идеје производи питања, а од њихових неразрешивости уметност” (Младеновић 2017: 34), не може се говорити о пародији или травестији³ конкретних архитектонских здања или периода историје за које се везују или културе чији су део. С друге стране, не може се говорити ни о цитатној имитацији, јер, упркос томе што скулптуре на нивоу форме имитирају одабране грађевине, њихова значења постају амбивалентна увођењем функције шатора и маслинастозелене боје. Антонијевић преузима само делове њихових значења да би креирао своје дело које носи нов и неочекиван смисао. Из тог разлога цитирање које он примењује припада *илуминацијивном циииу цииијиносии* који би, према Дубравки Ораић Толић,

остваривао на плану семантике начело очујења, контраста или хомологије, метонимијности и креације нових смислова на подлози старих (цитатна полемика и цитатни дијалог), на плану синтактике начело координације међу равноправним партнерима, на прагматичком плану динамичну оријентацију на ауторово непознато виђење културне традиције које разбија уходане рецептивне навике, а на плану културне функције начело презентације властитог текста и властите културе без обзира и често усупрот туђим текстовима и туђој култури (1990: 44).

² Насупрот скулптурама-шаторима које су пример *изричије илуминацијивне цииијиносии*, Антонијевић на архитектуру реферише и у радовима *Дузо љушовање у Европу* (2009–2012), *Гробље* (2010), *Да ли љосијоји живој љосле смртии?* (2012) и *Да ли љосијоји живој љосле смртии? (џнеума)* (2012), који би били примери *неизричије цииијиносии*. У њима доминира мотив православне цркве који аутор израђује у металу. У првом случају, облик цркве добија маслинастозелена приколица (предмет без сопственог погона) која садржи роштиљ. Антонијевић нуди једно могуће тумачење овог рада и наводи да он „може да буде луцкасти пројекат пензионисаног заставника ЈНА, који је направио роштиљ 1990. јер је почео да слави славу када су то кренули да раде сви, махом из помодарства. Сад му, рецимо, скаламерија стоји у гаражи, а он ни сам не зна шта ће му” (2017: 49). Доводећи рад у везу са животом и употребним предметима, а не са уметношћу, аутор примењује принцип *џрансцијијиносии*. У инсталацији *Гробље*, модел цркве је израђен од металне решетке и уздигнут је постаментом изнад неколико истрошених, зарђалих бојлера. У инсталацијама *Да ли љосијоји живој љосле смртии?* модели цркава су исто израђени од зарђале металне решетке, али оба модела су положена бочно, на постаменту, док се форма једне цркве симетрично дуплира, као у огледалу, и изгледа као мотор који препуштен законима физике постаје вечни извор енергије.

³ „Пародија и травестија обрнуте су стилизације, то јест пуне имплицитне везе са негативним предзнаком” (ОРАЋ ТОЛИЋ 1990: 14).

Скулптуре-шатори на плану семантике очују културно наслеђе представљено архитектуром и синкретишу га са контрастним објектима који су серијски произведени роба. Они указују на мењање вредности, на ишчеђавање институција и њихових функција, на друштво у којем су привремена решења заменила дугорочно планирање и производњу, као и на немоћ појединца да 'преузме ствар у своје руке'. На плану синтактике, цитирани елементи (грађевине, шатори, маслинастозелена боја) у равноправном су међусобном односу, чиме се ствара јединствен ликовни израз уметника који на прагматичком плану „разбија уходане рецептивне навике” (ORAĆ TOĆ 1990: 44). Цитатношћу, употребом специфичних материјала и давањем наизглед употребних функција уметничким објектима, Антонијевић ствара аутентични ликовни израз којим проширује поље савремене скулптуре. На плану културне функције, скулптуре-шатори су презентација друштвене реалности Југоисточне Европе коју је обликовао неко ко потиче из конкретног културног, религиозног, друштвеног и политичког поднебља које се мењало кроз ратове и неолиберализацију тржишта.

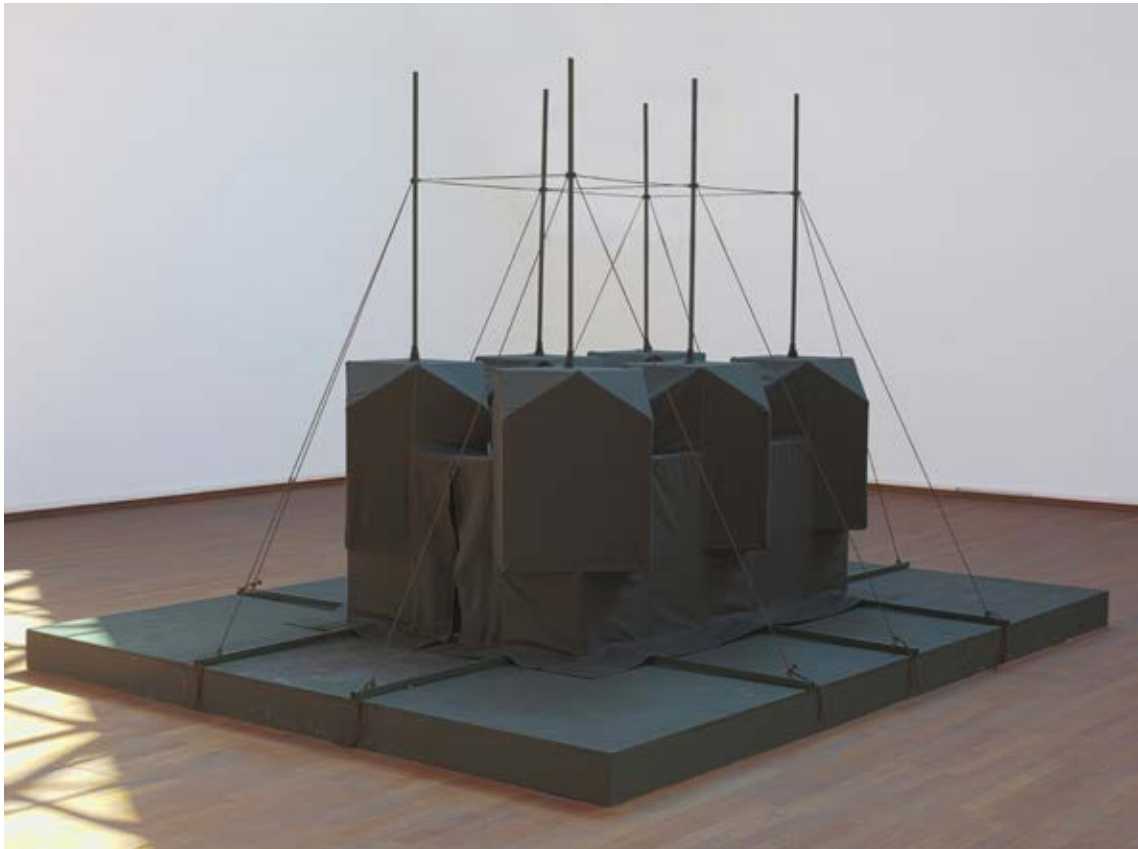
СТУДИЈА СЛУЧАЈА: ШАТОР МУЗЕЈ САВРЕМЕНЕ УМЕТНОСТИ

Рад *Шатор Музеј савремене уметности* (2012) прва је Антонијевићева скулптура која реферише на архитектуру, а да то није сакрални објекат, или објекат који је у неком периоду био сакралан, попут Аја Софије која је била православна црква, потом џамија, а сада служи као музеј. Први пут је приказан на групној изложби *Шта се догодило са Музејом савремене уметности* (23. 6. – 30. 9. 2012) коју су иницирали кустоси Музеја поводом навршавања пет година од како је зграда девастирана и затворена за јавност. Саставни део рада је продајни оглас који нуди овај шатор широкој циљној групи коју аутор заједнички оловљава са „купци” (АНТОНИЈЕВИЋ 2012: web). Као у случају скулптуре *Шатор Дечани*, Антонијевић предлаже низ ситуација у којима шатор може да се користи.

На нивоу медија, *Шатор Музеј савремене уметности* је мека, празна скулптура која је сачињена само од материјала који оцртава контуре њеног облика. Овај рад, као и све скулптуре-шатори, резултат је тога што Антонијевић посебну пажњу даје површини скулптуре као месту где се „облик и материјал најдиректније срећу” (ANTONIJEVIĆ 2014: 29). У историји скулптуре, „до XX века, материјал и његово значење били су сматрани најинфериорнијим аспектом уметничког дела (...) тек у другој половини XX века историја уметности почиње да успоставља иконологију материјала” (STANKOVIĆ 2018: 25).

Употребом шаторског платна, Антонијевић мења виђење скулптуре као чврсте, непомицне форме која се не може демонтирати, док цитирањем облика Музеја савремене уметности мења значење које је зграда/институција временом добила. Од центра где се савремена уметност приказује, разматра, дефинише, ствара, мења, где се грађани осећају делом света и промена у њему, зграда је постала празна љуштура без садржаја. Антонијевић оквиром/формом зграде Музеја приказује непостојање темеља, стубова, крова, „куће” савремене уметности.

Зграда Музеја је како својим ликовним и архитектонским карактеристикама тако и унутрашњом програмском концепцијом била оличење модернизације и прогресив-



3. Радос Антонијевић, *Шатлор Музеј савремене уметности*, 2012. Фотографија: аутор

ности.⁴ Завршена 1965, зграда је била једна од првих на Новом Београду, новој балканској престоници, лоцирана поред Савезног извршног већа (1959) и зграде Централног комитета Комунистичке партије Југославије (1964). Да би визуелно и симболички имала више сличности са оближњим зградама државне управе, фасада Музеја је била реализована у белом мермеру и стаклу.

Једна од основних идеолошких функција Музеја је била интернационална презентација југословенске уметности и „стварање код грађана осећаја за њихово место у свету” (Kulić 2014: 147) паралелним представљањем југословенске и светске уметности. Музеј је „концептуализовао и организовао интернационално представљање 42 изложбе југословенске уметности и угостио је 114 изложби” (Kulić 2014: 140) из Велике Британије, САД, Француске, Италије, Индије, Мађарске, Чехословачке, како би се „пркосило границама

⁴ Осим што су зграду Музеја базирали на принципима модерне архитектуре као што су слободан просторни план и ток, архитекти Иван Антић и Иванка Распоповић су пројектом увели модуларност, структуралистички принцип и групну форму насупрот монументалном здању које се практиковало за музејске зграде.

хладног рата” (Kulić 2014: 140). Имајући правовремен увид у интернационални модернизам, југословенски уметници и грађани су могли да стекну осећај како учествују у светском развоју, раме уз раме са најпознатијим уметницима са Запада. Музеј је убрзо „постао центар елитног културног и уметничког живота, државног и дипломатског протокола, образовних активности, али и део свакодневнице Београђана и њихових гостију” (Попадић 2009: 171). Цитирањем форме Музеја, Антонијевић указује на ову историјску позадину, али и на рецентне промене настале променом друштвено-економског уређења.

Интернационални, репрезентативни карактер Музеја и целог Новог Београда се драстично променио увођењем санкција Србији током 1990-их и њихов „симболизам се претворио у празну шкољку без стварног значења” (Kulić 2014: 148). Стаклена фасада Музеја је страдала од детонација током 1999. и зграда годинама касније није радила пуним капацитетом. Музеј је „постепено нестао из свести јавности, као утвара из прошлости” и остала је само напуштена „бела љуштура” зграде (Vlagojević 2016: 129). Почетком новог миленијума, Нови Београд је постао стетиште страних банака и корпорација које су тамо градиле своја представништва. Зграда некадашњег Централног комитета је била приватизована, а потом јој је додат шопинг центар који је постао место препознавања које је некада било Музеј.

Да би реактивирали локацију у сећању грађана, кустоси Музеја су 2012. организовали поменути изложбу *Шта се догодило са Музејом савремене уметности*. Настали радови⁵ су били распоређени по различитим нивоима руиниране „беле љуштуре” зграде и међу њима је као *mise-en-abyme* био Антонијевићев *Шайор Музеј савремене уметности*. Антонијевић задржава основну форму Музеја од шест једнаких кубуса кристаласте форме који су заротирани у односу на основу, чиме је произведен „оригиналан ликовни и просторни мотив” (Попадић 2009: 165). Међутим, променом материјала од мермера и стакла у шаторско платно, не може бити говора о сличности са оближњим зградама некадашње државне управе. Променом величине у објект који може да прими највише двоје људи, намена простора бива у потпуности промењена, а тиме и значење облика који се цитира.

Шатор као форма подсећа на празну шкољку, љуштуру без садржине. На нивоу значења, шатор као празна љуштура постаје илустрација зграде Музеја, али и слика реалности у којој су и Музеј и Нови Београд изгубили своје некадашње значење. Продајним огласом који стоји уз шатор, Музеј савремене уметности бива транспонован у робу која тражи своје власнике. У контексту претварања оближње зграде некадашњег Централног комитета у Пословни центар Ушће, *Шайор Музеј савремене уметности* подвлачи овај карактер приватне и комерцијалне употребе нечега што је служило за репрезентацију државе, идеологије и савремене уметности.⁶ Поред тога, шатор може бити масовно произведен и тиме се у потпуности губи аура уметничког дела коју имају како зграда Музеја тако и сва она дела која су била изложена у њој. С једне стране, пре-

⁵ Антонијевићев рад није био једини на изложби који је реферисао на зграду Музеја. Осим што је неколико аутора релизовало том приликом *site-specific* инсталације које истичу саму зграду, Саша Ткаченко је изложио скулптуру *Озрада* која је компонована од огледала обликованих по узору на кристаласте сегменте зграде који се могу мултиплицирати.

⁶ За потребе рада *Шайор Ловћен* (2014), Антонијевић ствара и излаже неколико шатора, омогућавајући тиме луксуз да свако има врх Ловћена само за себе.

тварањем у форму шатора, Музеј постаје преносива конструкција којој су потребна ужад да је придржавају споља да не падне. С друге стране, шатор је склониште и уточиште у окружењу у којем ништа друго не може да буде кров над главом, чиме Антонијевић подвлачи значај улоге коју Музеј савремене уметности као институција има за уметнике.

Када *Шайор Музеј савремене уметности* посматрамо у *кайеџоријалном цијџајном чейвороуџлу* који уводи Ораић Толић,⁷ на плану семантике доминира начело мимезе културних значења које је Музеј добио у рецентној историји. На плану синтактике доминира начело равноправног интерцитатног дијалога у којем су различити цитирани дискурси (милитарни, архитектонски, музеолошки, културни) у равноправном односу међу собом и са цитатним делом. На нивоу прагматике, дело је оријентисано на познато искуство просечног адресата, а на плану културне функције дело поштује начело презентације старијег, цитираног дела и постојећи обрт у систему културних вредности који је настао затварањем Музеја савремене уметности и драстичном приватизацијом и комерцијализацијом његовог најближег окружења. Цитирањем облика зграде Музеја, Антонијевић не евоцира само значај који је институција имала у времену када је била основана и значај њене зграде за историју архитектуре, него их ревалоризује у тренутку стварања. Он од уметничког дела прави објекат који преузима музеолошку улогу да чува и презентује савремену уметност у одређеном друштвеном контексту.

Шайор Музеј савремене уметности је добио додатно значење од када је зграда реновирана и отворена за посетиоце 2017. године. Од тада, та скулптура која се налази у колекцији Музеја, али није део сталне поставке, постаје показатељ како је уметност XXI века слабо и готово никако заступљена у сталној поставци Музеја. Концепција сталне поставке оставља горње нивое зграде за савремене уметничке праксе и тај део је најподложнији променама јер се у њему смењују самосталне и гостујуће изложбе, а понекад се излаже и одабир радова из колекције. Савремена уметност XXI века тиме и даље остаје невидљива, то јест видљива је у фрагментима, микронаративима и истакнутим ствараоцима, док је највидљивија масивна и статична поставка онога што јој претходи. Тиме *Шайор Музеј савремене уметности* отвара низ питања, попут тога колико је реновирањем зграда Музеја постала „кућа” савремене уметности. Антонијевић оставља могућност да многа друга питања постављају и на њих одговарају гледаоци који ће рад сагледавати у другачијим и још непознатим контекстима.

ЗАКЉУЧНЕ НАПОМЕНЕ

На примеру одабраних дела Радоша Антонијевића види се да је цитатност у ликовној уметности интердискурзиван и отворен продукцијско-трансформативан процес. Антонијевић то чини применом цитатности као друштвеноисторијског релационог поступка којим архитектонске презентације одређених институција апострофира и ревалоризује у датом временском моменту. Потом их повезује са другачијим дискурсима

⁷ Према Ораић Толић, прву страницу *кайеџоријалноџ цијџајноџ чейвороуџла* чини „семантичка релација (однос између означитеља и означеног, знака и референта, текста и подтекста), другу синтактика (однос међу елементима унутар састава), трећу прагматика (однос између знака и корисника, текста и публике), а четврту глобална културна функција што је текст у цијелини свих својих релација обавља у склопу припадног културног састава” (1990: 33).

(милитарни, уметнички, приватни, туристички, религиозни), а гледаоцима оставља могућност да радовима дају значење које уметник сам није јасно прецизирао, као и да у сусрету са њима преиспитају свој идентитет. *Шайџор Дечани* сучељава идентитет посетиоца са националним идентитетом који се обликује кроз митологизацију и савремено питање Косова; *Шайџор Музеј савремене уметности* преиспитује идентитет уметника и значај савремене уметности у времену када она нема централно здање које је негује у свакодневној пракси, навици и сећању грађана.

Примењујући илуминативно цитирање архитектуре, Антонијевић с једне стране интердискурзивно проширује поље скулптуре, док с друге стране указује на то да овакав поступак у ликовној уметности превазилази границе поетичког, дајући уметничком делу активну, критичку улогу у друштвеном, идеолошком и политичком дискурсу.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- АНТОНИЈЕВИЋ, Рadoш. „Разговор вођен поводом изложбе *На своме мјесту стајајћи*.” У: Вуковић, Сарита (ур.). *Рadoш Антонијевић: на своме мјесту стајајћи*. Бања Лука: Музеј савремене уметности Републике Српске (ANTONIJEVIĆ, Radoš. „Razgovor vođen povodom izložbe Na svome mjestu stajati.” U: VUKOVIĆ, Sarita (ur.). *Radoš Antonijević: na svome mjestu stajati*. Banja Luka: Muzej savremene umjetnosti Republike Srpske), 2017, 40–58.
- БАЊАЦ, Младен. „На своме мјесту стајати.” У: Вуковић, Сарита (ур.). *Рadoш Антонијевић: на своме мјесту стајајћи*. Бања Лука: Музеј савремене уметности Републике Српске (BANJAC, Mladen. „Na svome mjestu stajati.” U: VUKOVIĆ, Sarita (ur.). *Radoš Antonijević: na svome mjestu stajati*. Banja Luka: Muzej savremene umjetnosti Republike Srpske), 2017, 14–27.
- МЛАДЕНОВИЋ, Милорад. „Веровати слици: Исус и Дарвин.” У: Вуковић, Сарита (ур.). *Рadoш Антонијевић: на своме мјесту стајајћи*. Бања Лука: Музеј савремене уметности Републике Српске (MLADENović, Milorad. „Verovati slici: Isus i Darwin.” U: VUKOVIĆ, Sarita (ur.). *Radoš Antonijević: na svome mjestu stajati*. Banja Luka: Muzej savremene umjetnosti Republike Srpske), 2017, 30–38.
- ПОПАДИЋ, Милан. „Архитектура Музеја савремене уметности у Београду.” *Наслеђе* (PORADIĆ, Milan. “Architecture of Museum of Contemporary Art in Belgrade.” *Nasleđe*) 10 (2009): 159–177.
- АНТОНИЈЕВИЋ, Radoš. *Korektivi oblika: vodič kroz skulptorske fenomene*. Beograd: Proartorg, 2014.
- БЛАГОЈЕВИЋ, Ljiljana. „Kultura savremenosti i Muzej savremene umetnosti u Beogradu.” У: SRETENović, Dejan (ur.). *Prilozi za istoriju Muzeja savremene umetnosti*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2016, 113–135.
- JUVAN, Marko. *Intertekstualnost*. Novi Sad: Akademaska knjiga, 2013.
- KULIĆ, Vladimir. “New Belgrade and Socialist Yugoslavia’s Three Globalisations.” *International Journal for History, Culture and Modernity* (2, 2014), 125–153. DOI: 10.5117/HCM2014.2.KULI
- LAHMAN, Renate. „Intertekstualnost: pokušaji definisanja pojma.” *Polja: mesečnik za umetnost i kulturu* 458 (jul–avgust 2009): 103–111.
- ОРАЋ ТOLIЋ, Dubravka. *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1990.
- PETERLIĆ, Ante. „Prilog pručavanju filmskog citata.” У: ОРАЋ ТOLIЋ, Dubravka, Viktor Žmegač (ur.). *Intertekstualnost & intermedijalnost*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, 1988, 197–207.
- PETERLIĆ, Ante (ur.). *Filmska enciklopedija. Deo I, A–K*, odrednica: Citat, filmski. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1986.
- STANKOVIĆ, Marko. „Varijabilnost skulpture u proširenom polju”, doktorski umetnički projekat. Beograd: Fakultet primenjenih umetnosti, 2018.
- „Šator Dečani.” *Radoš Antonijević*. <<https://radosantonijevic.weebly.com/scaronator-de269ani--tent-decani.html>>, 2. 3. 2019.
- „Šator Muzeja savremene umetnosti.” *Radoš Antonijević*. <<https://radosantonijevic.weebly.com/scaronator---muzej-savremene-umetnosti--tent---museum-of-contemporary-art.html>>, 2. 3. 2019.

Sonja R. Jankov

CITING ARCHITECTURE AS ARTISTIC AND INTERPRETATIONAL STRATEGY
IN CONTEMPORARY SCULPTURE: THE CASE OF RADOŠ ANTONIJEVIĆ

Summary

The paper shows how architecture can be cited in contemporary art practices and used as an artistic and interpretational strategy. For this purpose, the paper analyzes the works of a contemporary sculptor, Radoš Antonijević, in which he cites buildings of the well-known cultural institutions. The paper employs a descriptive method and a case study. The first part is a review of several types of citing, as classified by Ante Peterlić and Dubravka Oraić Tolić, with special emphasis on *illuminative citing* which is found in Antonijević's works. The second part of the paper is the analysis of citing strategies in Antonijević's sculptures-tents *Tent Dečani* (2006), *Tent Sofia* (2009), *Tent Museum of Contemporary Art* (2012), *Tent Lovćen* (2014), and *Tent Densus* (2017). The conclusion of this part is that Antonijević applies the method of re/trans-figuration and transposition, using inter-semiotic, inter-medial, and referential citing dialogue. The third part is a case study of Antonijević's sculpture *Tent Museum of Contemporary Art* which is recognised as the key example of how the artist created multiple meanings of the artwork by creating a model of the Museum's building in the form of a tent. The paper concludes that the process of citing architecture in the oeuvre of Antonijević has a function to create multiple meanings that are not defined completely by the artist, but by the viewers.

Keywords: citing, quoting, illuminative citing, fine art, architecture, sculpture, Radoš Antonijević.

* Уредништво је примило рад 30. XII 2020. и одобрило га за штампу 3. IV 2020.

ПРИКАЗИ
REVIEWS

**Олга Шпехар, *Касноантичка архитектура и ритуал.*
Централни Балкан између истока и запада, Филозофски
факултет, Универзитет у Београду, Београд 2019.**



Књига проф. др Олге Шпехар *Касноантичка архитектура и ритуал. Централни Балкан између истока и запада* проистекла је из вишегодишњих изучавања градитељских појава са простора Балкана, као и знатно шире територије Римског царства. Настојање аутора да касноантичку архитектуру на Централном Балкану сагледа у односу на ритуале који су у њој обављани, али и у контексту области која је често посматрана као лиминална, како у односу на источни и западни део Римског царства тако и на његову дунавску границу, наговештено је већ у наслову. Период касне антике у науци је дуго био занемарен или посматран као доба опадања, због бројних сукоба, религиозних и етничких промена, недостатка писаних података, те недовољног познавања богате уметничке продукције епохе. Упркос чињеници да је простор Централног Балкана у време тетрархије доживео успон, о чему сведочи и уметничко наслеђе периода, опште тенденције учиниле су да касноантичка визуелна култура Централног Балкана не добије адекватну пажњу истраживача. Књига Олге Шпехар настала је са циљем да се описом и тумачењем градитељских дела приближи ова често заборављена епоха, током које је хришћанство постало званична религија Царства а монотеизам тријумфовао на Медитерану. Методоло-

гија истраживања је доследно спроведена, усмерена на анализу малобројних писаних и знатно бројнијих материјалних остатака, који су често били једини путоказ у изучавању касне антике. Запажања аутора заснована су на темељном познавању до сада публикованих радова и компаративног материјала. Као полазишна тачка наглашава се централна позиција овог подручја у оквирима „Старог света”, на коме се сусрећу утицаји латинског и грчког дела Медитерана. Истраживање уметничке продукције касне антике показало је да је Централни Балкан интегрални део медитеранског света, те да се, упркос великим променама које је раздобље донело, чува изванредан степен континуитета у односу на претходну епоху.

Монографија је подељена на седам целина: „Увод”, „Тетрархијске палате”, „Хришћански храмови IV и V века”, „Хришћански храмови и градови VI века”, „Касноантичке цркве изван градских средина”, „Улога и значај ритуала у касној антици” и „Закључак”. Шпехар започиње излагање освртом на историју града Рима, који управо на почетку овог периода губи некадашњи значај, што ће резултирати оснивањем нове престонице, Константинопоља. Потом разматра трајање касне антике из визуре различитих истраживача, даје геополитичку слику у Римском царству, са нагласком на историјским дешавањима везаним за Централни Балкан, те географски оквир територије истраживања.

Полазећи од релативно касног укључивања Централног Балкана у оквире Царства и спорог процеса романизације, Шпехар сматра да се почетак касне антике на овом простору мора померити у време Диоклецијановог доласка на власт 284. године. Тада област Централног Балкана добија на значају, јер се нашла на размеђи источног и западног дела Царства, али и на путу бројним неримским народима који су угрожавали његове границе. Упркос општој несигурности, продорима Гота и Хуна, царска контрола на Централном Балкану опстајала је до 602. године, када је за време владавине цара Маврикија дошло до побуне војске и пада лимеса. Упад Авара и Словена који је уследио, као и етничке промене након досељавања Словена, по мишљењу аутора, недвосмислено одређују почетак VII века као крај касноантичке епохе.

Поглавља која следе покривају временски период дужи од три века, подељен на целине хронолошки одређене историјским дешавањима, која су имала значајне последице (и) на градитељство Централног Балкана. Уочивши изванредан степен континуитета између претхришћанских и хришћанских грађевина и ритуала, посебно у домену царског покровитељства, Шпехар преглед касноантичке архитектуре започиње тетрархијским споменицима. Палата у Сирмијуму, те комплекси у Феликс Ромулијани и Шаркамену, посредством покретних налаза и епиграфских споменика, повезују се са култовима и ритуалима који су у њима практиковани. Аутор на примеру палате са хиподромом у Сирмијуму уочава угледање на римске узор, али и утицаје из источних делова Царства као карактеристику касноантичког раздобља. Разматра се значај хиподрома у култу дивинизованих владара, као и живог цара, чије се присуство на хиподрому поимало као присуство оваплоћеног бога. Комплексе на Магури и Шаркамену Шпехар истиче као незаобилазне за истраживање фунерарних ритуала посвећених преминулом цару у касноантичком периоду.

Три поглавља монографије посвећена су хришћанским сакралним грађевинама насталим од IV до VI века. На самом почетку Шпехар даје концизан преглед ране историје хришћанства, који започиње стварањем организованих црквених заједница и постепеном еволуцијом простора за окупљање првих хришћана, закључно са променама које ће донети Константиново прихватање хришћанства, односно царске интервенције у домену сакралне архитектуре. Хришћански споменици при урбаним центрима класификовани су на основу хронологије, намене и места у сакралној топографији касноантичког града. Поглавље о грађевинама IV и V века подељено је на две целине, од којих је прва посвећена мартријумима, а друга црквама унутар градских бедема. У првом потпоглављу аутор истиче значај култа мученика у периоду конституисања хришћанства као званичне религије Римског царства. Мученици су поштовани као хероји и тријумфатори, а места страдања и чувања чудотворних реликвија постајала су сакрални фокуси у градовима хришћанизованог царства. На Централном Балкану највећи број цркава датованих у IV век повезује се са функцијом мартријума, односно местима везаним за мученике из великих прогона хришћана са почетка века. Највише пажње дато је Сирмијуму, где су у IV веку археолошки и епиграфски потврђене цркве посвећене Св. Синероту и Св. Иринеју, али и већи број недовољно истражених храмова. Комплекс базилике са мартријумом у Јагодин мали у Наисусу, уз који је откривено више од 50 гробова, Шпехар идентификује као важан сакрални фокус касноантичког града, где су чланови локалне аристократије и клера сахрањивани *ad sanctos*.

Када су у питању градске цркве унутар бедема датоване у IV и V век, аутор истиче да су сазнања о њима веома штура, иако извори сведоче о постојању већег броја епископских средишта на овом простору. Продор Хуна и општа нестабилност током V века резултирали су уништењем великог броја грађевина, а истраживања су често отежана постојањем савремених насеља. Археолошки трагови цркава унутар бедема откривени су у Сирмијуму, Виминацијуму, Ремесијани, Ромулијани, Медијани и Улпијани. Тробродна базилика у Сирмијуму, повезана са Св. Димитријем, датује се у V век. Како уз цркву није пронађена крстионица, не може се поуздано тврдити да је имала катедралну функцију. Слично је и са црквама у Ремесијани и Виминацијуму, што не искључује могућност да су у питању катедрални храмови. Поуздано утврђену катедралну функцију имао је комплекс тробродне базилике са поликонхалном крстионицом у Улпијани. Аутор сматра да се, упркос бројним непо-

знаницама, може претпоставити да су катедралне цркве поменуте у изворима, попут аналогича у Улпијани и другим просторно блиским деловима Царства, биле достојни репрезенти градитељства овог периода.

Наредно поглавље посвећено је периоду обнове царске власти током VI века. Шпехар издваја период Јустинијанове владавине, са којим се „завршава једна, по свом карактеру, још увек римска епоха и почиње нова, по свом духу више „византијска“ епоха. Пореклом са ових простора, Јустинијан је у близини места рођења саградио град и назвао га својим именом. Као што доликује, Шпехар је највише пажње посветио по свему изузетном локалитету Царичин град, који се идентификује као Прва Јустинијана. Царева задужбина, град сазидан *ex novo*, представља, према мишљењу аутора, достојног наследника урбаних структура ранијег периода, пре свега када су објекти јавне намене у питању. Најдоминантније место на локалитету Царичин град заузима катедрални комплекс на Акропољу, који чине тробродна базилика са атријумом и тетраконхална крстионица. Шпехар наглашава да, иако је територија Централног Балкана била под јурисдикцијом римског папе, уметност и архитектура показују зависност од културног круга формираног око престонице Константинопоља и Солуна, као другог града Царства. Аутор даје преглед до сада истражених цркава Прве Јустинијане чија бројност говори у прилог значају овог центра. Као особеност локалитета истакнуте су улице са портицима, које су, судећи по аналогичама широм Медитерана, имале империјалну, религијску, комерцијалну, комеморативну и легислативну улогу. У репрезентативном хришћанском граду, какав је била Прва Јустинијана, најважнија улога улица са портицима везана је за литијска богослужења. Од значајних центара из времена Јустинијанове обнове поменути су Друга Јустинијана, Ремесијана, Градина на Јелици, Ромулијана. Према мишљењу аутора, интензитет изградње градских цркава сведочи о постојању снажне црквене организације у VI веку.

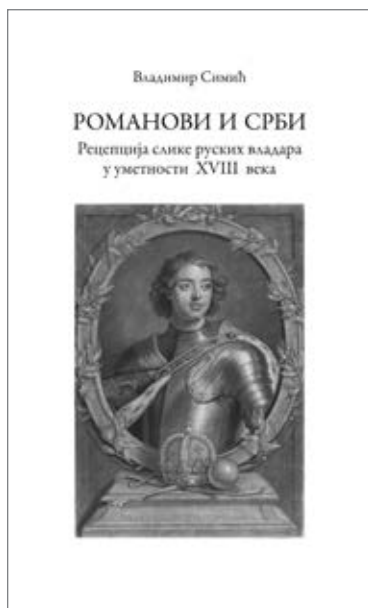
Касноантичке цркве изван градских зидина тема су посебног поглавља. У питању су базилике или једнобродне цркве, мањих димензија, скромно грађене, настале да задовоље религиозне потребе локалног становништва. Као репрезентативне примере аутор је, између осталог, поменула: Градиште код Стојника, Рас-пазариште, Небеске столице, Маскаре-бедем, Кладенчиште у селу Шпај и многе друге. У неким случајевима посведочен је континуитет култног места изградњом средњовековних цркава над остацима касноантичких грађевина. Преглед споменика који су дати у овом поглављу представља драгоцен допринос скицирању сакралне мреже на Централном Балкану.

У завршном поглављу истакнуте су особености простора на коме се укрштају путеви и утицаји, те истовремено постоје римски и оријентални култови, као и њихове синкретистичке верзије. Уз опстајање домаћих култова, којима ће се коначно придружити и хришћанство, то је резултирало великим бројем ритуала, како јавних, повезаних са државним култовима, тако и оних везаних за приватну побожност, о чему сведоче покретни налази откривени у кућним светилиштима и фунерарни обреди. Шпехар разматра степен християнизације римских грађана, процес евангелизације досељених племена, новине у фунерарној пракси, различите аспекте исказивања побожности и питања ктиторства наглашавајући да неке теме за сада не могу добити адекватну интерпретацију. У закључку су сумирани најважнији аспекти касноантичке архитектуре на Централном Балкану.

Стручност Олге Шпехар и одлично познавање извора и литературе изражени су лепим и јасним језиком. Преглед најзначајнијих споменика Централног Балкана, који је дат у монографији, њихово смештање у контекст касноантичке архитектуре Медитерана, систематизација историографије и нова решења која књига доноси чине је важним полазиштем за будућа истраживања.

Данијела Т. Тешић Радовановић
Универзитет у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици,
Филозофски факултет, Катедра за историју уметности
danijela.tesic@pr.ac.rs

Владимир Симић, *Романови и Срби. Рецејција слике руских владара у уметности XVIII века*, Матица српска – Галерија Матице српске, Нови Сад 2018.



Стојећи пред књигом *Романови и Срби. Рецејција слике руских владара у уметности XVIII века* чије странице образују слику целине која нам је помало измицала, осећамо колико нам је аутор, Владимир Симић, несебично даривао најбоље мисли свог истанчаног духовног света. Др Владимир Симић, ванредни професор на Одељењу за историју уметности Филозофског факултета, познат је писац многих чланака, расправа и монографија. Овим својим последњим делом понудио је истраживачима веома исцрпну, одлично опремљену и документовану књигу у којој је својим општим погледом на уметничка збивања предложио сложenu али убедљиву слику појава. Представљајући огромно обогаћење у области чињеница, у сагледавању времена и дела, ова ће студија остати пример сложених методолошких поступака. Обимна и акрибична, спада у ред оних узорних и увек корисних дела која дуго остају значајна, сумирајући сва пређашња знања и постављајући темеље будућим истраживањима у појединим областима. Написана однегованим стилем, ово није само учена монографија о новим научним исходима него и дело блиско ширем кругу читалаца.

Књига Владимира Симића посвећена је једној врло занимљивој теми, која у досадашњој науци није добила заслужену пажњу. Реч је односима између Срба и Руса који су развијани још од позног средњег века, а доласком на власт Петра Великог, како аутор исти-

че, добијају на новом замаху. Истраживање овог питања има изузетну важност, која се пре свега огледа у чињеници да српско-руски односи посматрано из дискурса историје српског народа, имају најдужи континуитет у односу на све друге везе које је српски народ током историје градио са неком од великих сила, односно држава које су имале интереса и моћи да те интересе реализују на просторима на којима је српски народ живео и данас живи. Притом српско-руски односи су не само најдуготрајнији већ и, када се упореде са везама и контактима српског народа са другим великим силама или суседима, убедљиво најсадржајнији, најразгранатији и са најоучљивијим и најдалекосежнијим, духовним, културним, друштвеним, просветним, научним, па и политичким узајамним утицајима. Односи Срба и Руса у прошлости су били динамични и, у зависности од генералног историјског и државног развоја два народа, пролазили су кроз различите хронолошке фазе: епоху спорадичних контаката (XII–XV век), време духовних веза (XV–XVII век) и епоху политике (XVIII–XXI век).

Тежак политички и културни положај српског народа избеглог у Хабзбуршку монархију крајем XVII века условио је јачање култа руских владара који су препознати као заштитници православних од верског прогона који је спроводила католичка црква. Политичке везе је, наглашава аутор, пратила појава већег броја уметничких дела, попут сликаних и графичких портрета, који су били у функцији

ширења култова руских владара. Такође, та дела су говорила и о различитим концептима империјалне репрезентације почевши од цара Петра Великог, преко царице Јелисавете Петровне до Катарине Друге. Приступајући истраживању ове захтевне проблематике, која подразумева широка знања из више научних дисциплина, аутор је имао на располагању мало ослонаца међу резултатима својих претходника. Сем неколико мањих студија, тај сегмент новије српске уметности није у довољној мери разјашњен. Заправо, највеће упориште је имао у сопственим проучавањима, која су се испоставила као добра припрема, у садржинском и методолошком погледу, за синтетички приступ теми.

Врлина приступа истраживању које је др Владимир Симић обавио може се сагледати двојачко: прво у неоспорном уважавању и добром познавању историографских темеља, извора и грађе; друго, у способности да, на тако солидној основи, понуди и успешно оствари другачију анализу и интерпретацију, чиме је показао изузетно добро познавање стручне литературе везане за примену новијих историјско-уметничких метода, које у себе укључују културну и социјалну историју.

Поимање слике руских владара у српској уметности XVIII столећа у времену и простору, у склопу историјских, социополитичких и других духовних вредности Владимир Симић узима у обзир условно, одбацујући тврду зависност и изравно одсликавање деловања, а укључујући општи друштвени и духовни контекст као оквир, као подстицај, као могућу узрочност збивања. Избегавајући нетачна упрошћавања, самим тим и погрешна уопштавања, у тананом ткању којим су најразличитије околности обојиле свет српско-руских односа, аутор разлучује узроке од последица, битно од неважног, са умереношћу узима у обзир зависност, са одмереношћу одбацује неразложне везе.

У свим разматрањима, проценама и закључцима Владимира Симића налазе се као основна одредница његова култура и његово познавање руско-српских односа. Он уочава, сагледава и прати садејство свих материјалних и духовних чинилаца утканих у њега, тежећи да спозна сложен склоп околности у којима су деловали уметници. Чак и када изравно не користи стечена знања из ове области у приступу, у начину разматрања, у општем односу, препознајемо ту дисциплину, која, када је усвојимо, постаје начин гледања, начин мишљења и постојања. Из оваквих својстава произлази и чиста, прегледна, јасна и систематична композиција ове књиге, до краја промишљене у целини и у појединостима. Са смислом за уопштавање и сагледавање у широком спектру околности, утицаја и могућности, не пристајући на позната решења, аутор трага за јачим, дубљим и уверљивијим узроцима и њиховом дејству.

Одличан увид у проблематику Владимир Симић је показао већ кроз прегледну, логичну и сврсисходну структуру књиге, то јест, организацију њеног садржаја. Студиозна истраживања и ново виђење проблема и догађаја аутор је проучио и изложио кроз четири целине (уз Увод, Закључак, Именски регистар, спискове илустрација, скраћеница и литературе, резимеа на руском и енглеском језику) – *Портрети и лик: Слика Петра Великог, Визуелна биографија: Животије Петра Великог, Катарина II и идеал просвећене владарке и Угарска њалајина Александра Павловна: Уметнички одјаци њеног културног окружења око 1800*. Сваки од тих делова садржи потпоглавља која су добро распоређена, па су омогућила ефикасну структуру лаку за праћење која сведочи о добро савладаном материјалу и литератури. Владимир Симић је успео да прикупи кључну литературу из ове области која му је омогућила да напише теоријски утемељена и ерудитски уобличена поглавља у којим је поставио своје полазишне тачке. Написан је истраживачки и проблемски добро утемељен, зрео, научни рад о теми која отвара ново разумевање српско-руских односа. Остварен је заокружен студијски текст, наглашеног смисла за језгровито издвајање и поентирање симболичних носилаца значења уметничког дела, који ће у будућности представљати не само драгоцену стручно шtivo већ и узоран пример стручног и одговорног рада у пољу националне историје уметности новог века.

У Уводу, уз кратак коментар, аутор се позива на главне доприносе претходних истраживача, а потом излаже основне методске оквире сопственог приступа. Уводећи читаоца у тему, он му већ на почетку предочава главне проблемске фокусе свог разматрања феномена разгранатих и дубоких српско-руских веза, наглашавајући да ће се у књизи посебно бавити рецепцијом руских владара кроз портрете и сродне визуелно-вербалне представе.

Најобимнији расправни део књиге посвећен је подробном разматрању, у оквиру како је већ речено, засебних одељака, владарских пропагандних програма и њиховом усвајању, примању код православних Срба на одабраним уметничким делима. У средишту интересовања аутора су портрети који се чувају у домаћим музејима, као и они за које постоји сазнање да су представљали део визуелне културе XVIII века. Поједини чланови владарске породице Романов играли су значајније улоге од других. Из тог разлога су њихови портрети код Срба функционисали као пропагандно средство којим су одржавали свој политички утицај. Репрезентативна функција руског владарског портрета, истиче аутор, „изискивала је да се он нађе у истом простору у којем су били изложени и портрети аустријских монарха и српских патријарха и митрополита, а то значи у свечаним салонима владичанских дворова и грађанских домова изложен оку свих гостију. Поред тога што су репродукујући лик владара служили као меморијални објекти, њихова важност је делом лежала и у томе што су имали снагу профане иконе. Владар је отелотворавао највише вредности, а његов насликани лик садржао тауматургијски потенцијал какав су имале најважније хришћанске личности. Тај мистични елемент који је наводио српске поданике да о портретима воде рачуна једнако као о иконама, није се губио у процесу копирања.” Материјал изложен у књизи махом је настајао у радионицама мање познатих сликара и бакорезаца који су у својим делима понављали званичне портрете водећих европских портретиста XVIII века ангажованих на руском двору. У иконографском смислу су били релативно једноставни, личност би углавном била представљена сама, понекад окружена одабраним симболичним акцесоријумом. У већини случајева, анализираних у рукопису, ради се о таквим делима, изузев када је реч о медаљама које су могле да имају сложенију алегоријско-емблематску композициону структуру.

Као историчар уметности, аутор је са врхунском компетенцијом проучио ликовне представе руских владара у уметности XVIII столећа, пратећи хронолошки развој њиховог иконографског типа. Темелјно је проучио сачуване портрете али и текстуалне изворе. Резултате добијене оваквом исцрпном и обухватном анализом, Владимир Симић је синтетизовао у расправама подељеним у више проблемски заокружених одељака.

Књига Владимира Симића доноси веома вредне научне резултате и несумњив је допринос актуелном проучавању нововековног раздобља. То је прва обухватна студија посвећена важном и занимљивом феномену рецепције слике руских владара у уметности XVIII века. С обзиром на то да је реч о изузетно сложеној појави, која задире у многе слојеве нововековне историје и културе, уметности и менталитета, посебне хвале је вредан ауторов интегралан приступ проблему, омогућен његовим широким знањима и интересовањима. Стога је исход овог истраживачког труда нова и знатно разуђенија представа о рецепцији слике руских владара у уметности XVIII столећа, са становишта историјских, наративних и ликовних извора. Утемељена на чврстим методолошким начелима, провереним подацима и одличној обавештености, ова студија пружиће будућим истраживачима поуздано и веома садржајно упориште, али такође задовољство читања садржајног и занимљивог штива.

*Мирослава М. Костић
Универзитет у Београду, Филозофски факултет
Институт за историју уметности
mkostic@f.bg.ac.rs*

Предраг Драгојевић, *Почеци историје уметности: откривање ујоришћа једне науке*, Историјски архив, Крушевац 2018.



Сова која симболизује мудрост богиње Минерве узлеће пред ноћ. Хегелу је она послужила као метафора мудрости уопште, чије време наступа кад се смири дневна врева и утихне дневна бука. Самосвест српске историје уметности као особен вид мудрости оставила је сведени и фрагментални траг тек у текстовима Светозара Радојчића исписаним у шездесетим и седамдесетим а затим у историографским текстовима Сретена Петковића и Дејана Медаковића из седамдесетих и осамдесетих година минулог столећа. Ови текстови су исписивани безмало столеће након појаве историје уметности као дела науке о уметности међу Србима. Средином осамдесетих година Одељење за историју уметности Филозофског факултета у Београду одлучило је да се почне систематски бавити историјом уметности као науком, пре свега националном, и да је као наставни предмет укључи у курикулум Одељења за историју уметности.

Предраг Драгојевић је на овом одељењу предавач историје историје уметности и групе предмета на којима се обрађују научне димензије историје уметности као науке (Kunstgeschichte, Art History) која истражује прошлост уметничких дела од њиховог настанка до данас (Geschichte der Kunst, History of Art) – Методологије историје уметности,

Методологије науке о уметности, Писања о уметности, Теорије у науци о уметности, Теорије уметности.

У структури књиге *Почеци историје уметности: откривање ујоришћа једне науке* огледа се пут којим су се кретала Драгојевићева истраживања. Књигу чине три тематске целине. У првој под насловом „Винкелманово размишљање” представљено је дело човека који је установио концепт историје уметности као науке – Јохана Јоакима Винкелмана (1717–1768), и њен даљи развој кроз делатност историчара уметности све до данашњих дана. Винкелман је у радовима писаним од 1755. до 1764. године историју уметности увео међу науке, односно, што је свакако тачније, Винкелман је 1764. године науку дефинитивно увео у историју уметности, пошто је својеврсна историја уметности постојала и пре него што је попримила – трајно у складу са савременим поимањем науке – научни карактер.

Винкелман је приступио изучавању уметности кад је имао готово четрдесет година, у Дрездену, као учен човек и формиран научник, па је у истраживању уметности „применио знања и методе разних њему познатих наука и на тој основи добио закључак о начину настанка, развоја и нестајања уметности” (9).

Истраживања Винкелмановог опуса Драгојевић је усмерио на његову научну димензију, која је у претходним истраживањима Винкелманових списа била занемарена. Међу њима се посебно истичу два: *О подражавању грчких дела у сликарству и уметности вајања* написан 1755. године, у којем су присутни, али збијено и неразвијено, сви елементи науке, и *Историја уметности старога века* коју је Винкелман писао од 1757. до 1764. године. У њој је напустио изношења живота уметника и набрајања њихових дела и потпуно се посветио истраживању општег тока уметности, чиме је „имплицитно дефинисао стил као предмет проучавања”. Такав приступ прошлости уметности га, по Драгојевићевом суду, чини граничном личношћу у научној дисциплини која се зове историја уметности (39).

На путу тражења „бића” уметности међу најбољим сачуваним уметничким делима у различитим стилевима народа и времена Винкелман је имао став „модерне науке да се све па и уметност може објаснити деловањем спољних чинилаца” (40). Сматрао је да „уметничко стварање код свих народа настаје, почиње, траје и опада на исти начин”, а да разлике међу њима имају основу у различитим локалним условима од климатских, преко друштвених и културних до религиозних. Уметничко дело је доводио у везу са идеалом лепоте у одређеној средини. Одређивао је колико је блиско идеалу, односно који степен лепоте поседује. Према „реализацији” идеала у одређеним делима успоставио је хронолошку линију успона и пада уметности (34). На основу идеала античке уметности Винкелман је процењивао и савремену уметност и у њој уочавао успоне и падове, што указује и на његове ликовно-критичке намере. Драгојевић констатује да је класицизам као стил и настао под утицајем Винкелманове науке о уметности (36).

Након презентације сведене Винкелманове биографије и опуса Драгојевић је издвојио његове поступке и елементе који су историји уметности дали научну димензију: Винкелман је дефинисао предмет и циљ истраживања, анализирао је појаве, тражио узроке, уочавао правилности. Ослањао се на сазнања разних научних дисциплина (историје, историје културе, филозофије, филологије, па донекле и природних наука). Одмах је примењивао методу критике писаних извора, а методе других наука је постепено примењивао. Раздвојио је историјска (везана за један период) од теоретских (општих) обележја уметничког дела. У писању је прелазео са коришћења књижевног на коришћење научног језика. Утврдио је термине и успоставио основе појмовног система науке о уметности. Разграничио је а затим функционално повезао судове историје уметности, критике, теорије и естетике (40). Поставио је принцип да истраживач уметности не мора да буде уметник, односно одвојио је ствараоца и тумача уметности.

Драгојевић је уверен да модел који је Винкелман успоставио треба следити и у нашем времену како би историја уметности не само сачувала карактер научности него га и развила: она треба да се приближи „данашњим водећим наукама као што су генетика, информатика, атомска физика” да би помоћу њих откривала „закономерности (правилности, понављања, моделе)” те се бавила предвиђањима и „налазила у већој мери непосредну употребу у савременој уметности” (42).

У другом делу првог поглавља књиге Драгојевић сумарно презентује кључне актере који су након Винкелмана до краја миленијума изграђивали остале научне димензије система историје уметности, система који даје поузданост тумачењу сваког појединачног исказа историчара уметности. Упориште система је оно што Драгојевић представља као његову другу димензију, а то је допуњавање Винкелманових и увођење нових специфичних метода историје уметности: иконографског (Габријел Мије), културолошког (Јакоб Буркхарт, Иполит Тен), атрибуционог (Ћовани Морели, Бернард Беренсон), фактографског (Адолф Голдшит), иконолошког (Аби Варбург, Ервин Панофски), метода група (Саломон Ренак), упоредног (Јозеф Стржиговски) и метода низова (Хорст Ценсон). Трећа димензија овог система је коришћење знања и метода других наука – историје, психологије, математике, антропологије, чак и географије, те технологије и литературе – за истраживање уметности. Ова димензија отвара могућност мултидисциплинарности историје уметности (66). Драгојевићу је блиска мисао да је мултидисциплинарност у науци о уметности, која је „припремана на **разне начине** још

од 19. века”, досегла најшири опсег у делу Ернста Ханса Гомбриха. До тога је дошло због тога што је Гомбрих као циљ и смисао историје уметности одредио проучавање уметничких дела ради сазнања о човеку и за предмет историје уметности поставио све што је стваралачко у визуелним комуникацијама. Тиме је уклонио границу између уметничког и визуелног.

Четврту димензију чине променљиви, историјски условљени елементи науке који утичу на рад историчара уметности: укус, филозофска позиција, владајући концепти, поимање науке. У вези са овом димензијом су социјални, психолошки и морални услови, односно услови за рад, карактеристике личности и етичка питања.

У другом поглављу насловљеном „Академско изучавање”, на основу одабраних текстова Драгојевић износи дефиниције, приказе и историју историје уметности као дисциплине. Први од тих текстова којим је постављен „темељ епистемологије историје уметности” је текст Јохана Готфрида Хердера о Винкелману, пре свега као о представнику немачке културе (11). Драгојевићев став да Винкелман није оснивач само немачке историје уметности већ историје уметности као науке уопште, а да је дело Ђорђа Вазарија тек историјски извор, не стоји само наспрот Хердеровом ставу него и наспрот ставовима појединих историчара уметности из XX stoleћа (Ернст Хајнрих, Јулијус Шлосер).

У даљем развоју самосвести историје уметности после анализе појединца као писца о уметности почиње сагледавање већег броја аутора међусобно повезаних било темом којом се баве било начином праксе.

Након посматрања историје уметности кроз појединца које је постигло врхунац у текстовима Карла Јустија, истраживање историје уметности на основу историчара уметности одвојило се у два правца: „Први правац је размишљања усмеравао ка препознавању школа историје уметности (Шлосер), а други је враћао на ‘портретисање’ аутора текстова о уметности (Вилхелм Вецолд) отварајући питање како се они повезују у јединствену науку, струку или бар праксу тумачења уметности (Удо Култерман)” (90).

Помак са историје уметности као историје научника према историји уметности као историји науке направио је Дагоберт Фрај. Он је уочио да преласком историје уметности са историје уметника на историју споменика и уметности она постаје наука историје проблема, а елементе за писање историје уметности класификовао је у нацрт теорије ове науке.

Јан Бјалостоцки се бавио текстовима о уметности из прошлости да би на основу њиховог теоретско-методолошког садржаја „сагледао развој поимања одређених проблема и тиме саставио скицу *историје историје уметности*” (107). У том послу је теорију и метод посматрао заједно и означио их је једним појмом: стил, структура знак, друштвени уговор који је доминантан елемент одређене фазе у историји историје уметности (110). Пошто је историју схватао као науку која за разлику од других не тражи опште и сталне елементе већ се бави оним што је појединачно и променљиво у времену и простору, Бјалостоцки није досегао одговор на питање „да ли је садашња наука о уметности немоћна зато што је задатак немогућ, или зато што још није довољно развијена”, односно „да ли историја уметности уопште треба да буде наука”. Рад Бјалостоцког је учинио очигледним да се „без теорије науке о уметности не може писати њена историја”, а без историје њена теорија.

Због тога што Виктор Лазарев позива на доживљај уметничког дела као основу за комбиновану примену метода и због тога што правилно изучавање и схватање дела заснива на традицији те учењу и искуству ауторитета, Драгојевић његове ставове у целини сврстава међу оне „који се опиру схватањима историје уметности као делатности мислећих људи” (115).

Херман Бауер је на развој писања о уметности гледао као на развој метода и појмова везаних за њих (116). Пошто ни он није улазио у „разумевање и тумачење научности” и пошто је био заступник става о „континуитету писања о уметности” (118), и после Бауера остало је питање „на основу чега препознајемо науку о уметности као науку, ако не користимо литературу о науци”.

Од Шлосера до Роберта Нелзона и Ричарда Шифа који су уредили приказ савременог језичко-појмовног система историје уметности, историја уметности преместила се од читања „објективних

чињеница” на позицију размишљања о свом поступку истраживања, односно дошло је до „једне мислеће историје уметности или свести да *историја уметности не постоји – постоје само историјари уметности*”.

Крајем XX столећа дошло је до застоја у тумачењу историје уметности и до замаху разноврсних инвентарисања, евидентирања или пуког присуства историјскоуметничког текста (121). Ново стање је довело до тога да се пажња са оног што је суштинско преусмери на оно што је техничко. Ове тенденције пуну реализацију досегле су на интернету. Проблем је у томе што су у сајберпростору површне, основне информације неретко и непрецизне, нетачне, застареле (131).

У закључку након прегледа низа текстова који су резултат саморазумевања историје уметности Драгојевић превазилажење новонасталога стања види у настављању оног до чега су дошли Бјалостоцки и Бауер. Ова двојица историчара уметности су преместили „посматрање на принципе и појмове, откривајући методе, научност, филозофске позиције, систем вредности, етичка питања и друге елементе (...) користећи као упориште основне појмове о науци” (134).

У трећем поглављу књиге „Српско искуство” Драгојевић на српском случају прати писање о уметности у незрелим културним приликама. Српска средина у XIX столећу, с једне стране, није била довољно зрела да разуме „значај културне баштине не само у верском, историјском или васпитном, него и у естетском, теоријском и уметничком смислу”, а с друге стране она није могла механички преузети Винкелманово научно тумачење, пошто уметност средњег века није била укључена у првобитни систем Винкелманове историје уметности (10). Уз то, писци литературе о уметности код Срба били су како подстицани тако и оптерећени захтевима који се постављају пред дисциплинама од стратешког националног значаја, што историја српске средњовековне уметности свакако јесте (8). То је условило развој српске историје уметности као науке кроз два паралелна процеса: „самостално сазревање кроз погледе на културну баштину, и (...) упознавање савремених теоретских концепата о уметности”, с тим да је искуство ишло пре учења (142).

Пут историјскоуметничког искуства започиње наивном монографијом у којој су 1734. године описани фрушкогорски манастири. Српски црквени споменици су били у фокусу историјскоуметничког интересовања пре свега због националног значаја. Касније се, у обимнијим монографијама, прелази на опис уметничких предмета – архитектуре и предмета из ризница. Захарија Орфелин 1768, која је и година Винкелманове смрти, позива у свом *Славено-србском магазину* на сакупљање података о старим и новим српским уметничким делима и уметницима. Кроз цело XIX столеће најистакнутије личности и институције српске културе одашиљаће сличне апеле који су наишли на одазив: грађа је сакупљана, али није научно тумачена. С друге стране, Срби су се са савременом литературом о уметности упознавали пратећи на оригиналним језицима шта се дешава у енглеској, француској, руској и немачкој култури. Био је читан и Винкелман. Али неког озбиљнијег размишљања о уметности и примене савремених концепата историје уметности једва да је било (143). Први је Доситеј Обрадовић у српску културу крајем XVIII и почетком XIX столећа унео старе и савремене европске мисли, међу којима су и Винкелманове идеје. Српски просветитељ их је вероватно упознао преко Лесинга (144).

Лукијан Мушицки је за потребе чувања и обнове обишао и пописао 24 српска манастира Славоније, Срема, Баната и Бачке. Мушицки је попут Винкелмана био одушевљен антиком, а делио је и његов став о односу поезије и сликарства.

Драгојевић сматра да је Вук Стефановић Караџић подразумевао концепт развоја, односно успона и пада уметности и да је, могуће преко Мушицког, дошао у контакт са Винкелмановим идејама (147). У првим Вуковим списима манастири се само описују, а у каснијим списима (145) он је већ указивао на разлику између старих делова и доградњи. Покушавао је и да их датије, на основу изгледа да открије којем социјалном нивоу припада ктитор, да их класификује по естетској вредности те да их доведе у везу са историјом и културом. На уметнике с којима се дружио није деловао као критичар (146).

Драгојевић је указао на постепено освајање елемената науке од појаве њихових првих трагова у српској литератури о уметности до списа Михаила Валтровића и Драгутина Милутиновића у којима се научно приступало уметности и са којима се српска историја уметности прикључила савременој европској. Први корак учинио је Георгије Малетић тиме што је уметност објашњавао спољним околностима. Димитрије Давидовић је у монографији Жиче примењивао Винкелманов модел описа неке античке грађевине и подробније описао архитектонске елементе (149). Бл. Г. Нешић пише о теорији лепих уметности под упливом Винкелманових идеја посебно истичући стил као концепт за тумачење уметности који је заједнички књижевним и ликовним делима насталим у исто време (150). Неокласицистички стил је поставио као меру вредности у савременој уметности, због чега се његов рад узима за почетак критике код Срба.

Настојања да се повежу подаци о појединим споменицима, утврде сличности облика и хронолошког развоја захтевала су већу стручност аутора. Сликари Георгије Петровић је са општег пописа и описа прешао на избор и издвајање дела која су најзначајнија за развој појединог уметника. Због тога што је полазио од Винкелманових ставова и што је користио неокласицистичке критеријуме у тумачењу европске и српске уметности, стару српску уметност је поставио на низак ниво са којег се почела уздизати тек кроз рад нових уметника крајем XVIII столећа. Написао је и кратак приказ европског сликарства (153).

Према је Димитрије Аврамовић објавио превод првог поглавља Винкелманове *Историје уметности с 18. века* са циљем да допринесе развоју теорије и формирању историје уметности код Срба (155), у својим истраживањима није применио Винкелманов начин размишљања него се ослонио на претходну праксу свог окружења.

Књижевник Ђорђе Малетић је први у српској средини којем је критика једино занимање. Ликовне уметности су му служиле као аргумент и при изрицању судова о књижевности.

Сергије Николић је покушао да српско сликарство посматра у европским оквирима (161), уносио је нове методе и приступе у проучавање и тумачење ликовних уметности и заступао је самосталност теорије ликовних уметности, а унутар ње специфичан приступ свакој од њих. Иако је био склон класицистичкој естетици, за Николића је било погрешно потцењивање старих дела у односу на нова. У сврху формирања ликовне публице планирао је издавање часописа *Животисни летопис*. Сматрао је да истраживач уметности треба да прође озбиљан студиј естетике, читање књига о уметности и да се дружи с уметницима (163).

Јован Стерија Поповић је прихватио историчност критеријума што је дало значај српској средњовековној уметности коју су класицистички оријентисани истраживачи негативно оцењивали или је заобилазили (164). Димитрије Димитријевић је теоријске идеје применио на сагледавање мањих уметничких целина. Ђура Даничић се приближио Винкелмановим поставкама науке о уметности, али кроз самостално размишљање, путем искуства (165). Тиме је српско писање о уметности дошло до тачке на којој су се могли спојити српско искуство и савремена европска историјскоуметничка пракса. Седамдесетих и осамдесетих година то су учинили Валтровић и Милутиновић и тако увели историју уметности у Србију.

Валтровићево и Милутиновићево схватање историје уметности као науке „постало (је) уоприште за касније тумачење историје уметности код Срба (и вредновање у европским размерима, при чему су потврђене српске везе са осталим културама а препознате и особености српске школе историје уметности).”

Горњом констатацијом Драгојевић је привео крају приказ три исходишта и три пута којим се историја уметности кретала. Источњачка изрека која је мото књиге: „Три пута воде до мудрости: размишљање – оно је најплеменитије, васпитање – тај пут је најлакши; и искуство – оно је најнеудобније”, унеколико прилагођена развоју историје уметности као науке и вредностима унутар ње налази се и на крају књиге: „Размишљање (је) најплеменитији и можда најтежи пут ка истини, доступан само изузетнима, учење најлакши и погодан свима, а искуство најбољнији и најспорији начин” (184).

Књига *Почеци историје уметности: откривање историја једне науке* у настојању да одговори на питање „на основу чега препознајемо науку о уметности као науку” ако се не одреди што је то наука (119), по први пут у српској стручној литератури, пратећи решења проблема који су се пред њом појављивали, презентује историју уметности као науку у њеној повести и истовремено представља сведочанство уздигнућа српске историјскоуметничке самосвести на вишу разину од оне на којој се налазила пре њене појаве.

Андреј М. Вујновић, музејски савешник у пензији
andrej.trg@gmail.com

**Приказ изложбе Владимира Симића Крачун
реализоване према монографији Теодор Крачун
Мирослава Тимотијевића, Галерија Матице српске
(18. октобар 2019. – 23. фебруар 2020)**

Као установа у чијој је основи рада српска уметност XVIII века, Галерија Матице српске већ пуне 172 године системски чува, прикупља, проучава и презентује уметност овог периода, брижљиво развијајући и методе својих делатности. Резултат оваквог начина рада је и реализација изложбе посвећене сликару Теодору Крачуну (1732–1781) засноване на научној монографији овог уметника чији је аутор професор др Мирослав Тимотијевић (1950–2016). Аутор изложбе је професор др Владимир Симић, настављач педагошког и научноистраживачког рада професора Тимотијевића на Одељењу за историју уметности Филозофског факултета у Београду, док је кустос изложбе др Снежана Мишић, музејски саветник Галерије Матице српске. У припремама изложбе посвећене Теодору Крачуну учествовао је велики број сарадника, а прати је и садржајан пратећи програм (промоција монографије, стручна предавања, дејче радионице и друго).

Монографија *Теодор Крачун* последње је дело највећег српског бароколога, професора Мирослава Тимотијевића, а објављена је постхумно у издању Галерије Матице српске и Покрајинског завода за заштиту споменика културе. Радећи на њој последњих година свог живота, професор Тимотијевић је у њој сублимирао своја богата сазнања о уметности XVIII века којој се вратио након деценије током које се углавном бавио уметничким феноменима XIX века. Ова дистанцираност али и ауторова зрелост резултирале су тиме да је он бароку и најважнијим питањима, као што су – како представити једног барокног сликара, у монографији посвећеној Теодору Крачуну приступио другачије него што је то чинио раније.

Како аутор објашњава у поглављу „Увод: историјска рецепција сликара”, писање монографије је поред значајних доприноса претходних истраживања поставило низ теоријских и методолошких питања везаних за структуру рада и његову жанровску припадност. С обзиром на то да је биографски жанр у великој мери временски условљен и одражава субјективна схватања уметности, аутор се определио за укрштање феноменолошке и хронолошке концепције, као и за интерпретативну методологију која тежи не само да опише, исприча околности већ да покуша да из сагледавања културе и простора у којима је уметник живео, артикулише и појмовни апарат монографије. Тумачење уметника аутор настоји да сагледа у ширем уметничком и културно-историјском поступку.

Концепт монографије прати изложба која садржи три целине смештене у четири изложбене сале. Приређена у оквиру сталне поставке српске уметности XVIII века, изложба открива уметника Теодора Крачуна на нов начин и приближава његов живот и дело савременом посматрачу. Оно са чиме се суочавао аутор монографије – непостојање већине података неопходних за свеобухватнију реконструкцију Крачуновог живота – суочили су се и аутор и кустос изложбе, уз додатни отежавајући фактор – да не располажу са свим сачуваним радовима, као и са чињеницом да се неки од радова који представљају најзрелија Крачунова остварења налазе и данас на иконостасима у црквама у Сремским Карловцима, Сремској Митровици, итд. Ипак, иконе са ових иконостаса могуће је видети у трећој сали кроз њихов мултимедијалан приказ. Изложба свакако успева да са преко 60 експоната из музејских колекција (Галерије Матице српске и Народног музеја у Београду) и Српске

православне цркве (Музеја Српске православне цркве, Ризнице Епархије сремске из Сремских Карловаца, Цркве Светог Николе у Старом Сланкамену) јасно прикаже Крачунов пут и његов развој као уметника и човека; да објасни како се школовање кроз различите сликарске радионице и бечку ликовну Академију одражавало на његово идејно, али и стилско схватање уметности, и, најзад, да укаже на оно по чему се Крачун истицао међу својим савременицима – на његову изразиту тежњу за непрестаним мењањем и напредовањем.

Поглавља монографије – „Порекло, детињство и школовање”, „Деценија зреле делатности”, „Врхунац делатности”, „Теолошке основе циклуса”, „Теолошке основе појединачних композиција”, „Модел композиционих структура”, „Рецепција графичких узора”, „Конститутивне категорије стила”, „Барокно тело”, „Портрети” и „Епилог: Крачун и његово време”, сажета су и презентована кроз изложбу у две целине смештене у прве две сале – *Теодор Крачун и стругуре барокног света* и *Унутрашњи хоризонти барокног сликара*. Трећа целина заснована на научноистраживачком раду, доноси причу о конзерваторско-рестаураторским испитивањима и поступцима на Крачуновим иконама, као и о употреби савремених технологија у презентовању његовог сликарског рада, захваљујући којима су кроз иновативне анализе слике постале доступне и видљиве и изван физичких граница религијских простора.

Прва сала посвећена је објашњавању структуре барокног света у којем је Теодор Крачун живео и стварао, а које су основ за разумевање његове личности, живота и рада, везе са поручиоцима, односа према архијерејима Карловачке митрополије, световним властима и самом владару. Развојни пут који је прешао, од локалног иконописца до познатог академског сликара, показује нам да је Крачун врло добро проницао у свет и окружење у којима је живео и да се у њима добро сналазио.

Барокна уметност и њена склоност ка представљању, декорацији и театарности, коју је Крачун имао прилике да упозна у Бечу, погодовала је његовој *инквиралној интелекцији* и он јој се лако прилагодио, при чему се није одрицао ни ликовне традиције српске цркве, чиме је цркви и јавности олакшао прихватање стилских и иконографских новина. Монархији је барокна уметност била важна јер је помоћу барока широм своје територије утврђивала своју власт, али и своје вредности, док је коначно консолидована српска црква, такође користећи барокну уметност, потврђивала свој ауторитет и значај. Срећна околност за развој Крачунове каријере било је и превирање у српском друштву тога доба које је Крачуна врло брзо произвело у водећег српског сликара 70-их година XVIII века. Такав његов положај потврђен је 1780. године, наруџбином из Сремских Карловаца да ослика иконостас Саборне цркве Светог Николе и иконостас придворне митрополијске капеле посвећене Светом Георгију. Извевши их у најбољем маниру средњоевропског барокног сликарства, Крачун је дао легитимитет новом облику православног иконописа и отворио пут бројним следбеницима.

У другој сали, посвећеној интимном животу Теодора Крачуна, испитује се колико је Крачун утиснуо себе у неке од религиозних композиција које је израдио. Промењен однос човека према Богу, хуманизација и истицање слике милосрдног и човекољубивог Творца, уочава се и у Крачуновом топлијем представљању Бога Оца тј. Свете Тројице, увођењу на иконостасе портрета световних личности и монаха, итд. Мали формати икона испуњени топлим колоритом, меким фигурама с наглашеним покретима и различитим изразима лица сведоче не само о личној побожности индивидуе већ и о новом и непосредном односу који је Крачун имао према њима, његов промењен однос према традицији, али и према животу.

Трећа сала под називом *Барокни иконостас – њољед из 21. века* посвећена је мултимедијалном приказу Крачунових дела. Презентација између осталог обухвата два типа виртуелне репрезентације иконостаса који садрже дела црквеног сликарства Теодора Крачуна, из Цркве Светог архијакона Стефана у Сремској Митровици (1775) и Саборне цркве Светог Николе у Сремским Карловцима (1780–1781). Иконостаси су дигитализовани методом фотограметрије, док се њихова виртуелна репрезентација заснива на технологијама проширене реалности (augmented reality) и веб дизајна, чиме је омогућено сагледавање иконостаса из различитих углова, кроз више слојева и са мноштвом детаља. Пројекат су реализовали чланови Катедре за анимацију у инжењерству (др Ратко Обрадовић,

Исидора Ђурић, др Игор Кекељевић, Ивана Васиљевић) и Центра за дигитални дизајн (др Весна Стојаковић и Милош Обрадовић) са Факултета техничких наука у Новом Саду.

Четврта сала, под називом *Конзерваторска њрича о иконама Теодора Крачуна*, упознаје публику са Крачуновим делом, али уједно и са савременим методама којима се данас користи служба конзервације и рестаурације, а којима се могу прикупити додатне информације значајне за разумевање уметничке праксе и идеја старих мајстора, чак и уколико је физички материјал неповратно деградиран. Технике анализе дигиталне слике засноване на методама природних наука као што је имидинг, примењене су на два иконама Теодора Крачуна – престоној икони *Исус Христос* (1772) коју је Крачун извео заједно са Јованом Исајовићем Старијим и Лазаром Сердановићем (пренесена 1865. године са старог иконостаса Цркве Светог Георгија у Сомбору у Цркву Светог апостола и јеванђелисте Марка у Кули) и *Божородица са Христом* из Цркве Ваведенја Богородице у Стапару. За њих је тим стручњака из Галерије Матице српске и Академије уметности у Новом Саду (др Даниела Кориолија Црквењак, др Мирослав Цветинов, Жељко Мандић МА), у сарадњи са Групом за вештачку интелигенцију и моделовање сигнала Одељења за телекомуникације и обраду информација Факултета за инжењерство и архитектуру Универзитета у Генту (др Александра Пижурица, Роман Сизјакин, Лауренс Меус), урадио фотографије изузетно високе резолуције, које су потом процесуиране. Технике имидинга омогућавају упознавање креативног процеса при настајању слике, као и разликовање копије од оригинала.

Барокна уметност, која се у Војводини и региону појавила са знатним закашњењем и у скромнијем облику у односу на Западну Европу, у делу Теодора Крачуна показала се у свим својим битним карактеристикама и вредностима. Мајсторски израђене иконе из 70-их и 80-их година XVIII века, својим темама, иконографијом и начином приказивања, сведоче о отварању сликаревог унутрашњег света, али и о отварању српског друштва и српске цркве ка Европи и модерном добу; представљају изузетно вредна остварења високог барока, као и и круну једног важног периода за српску историју и културу.

Презентација највиших домета српског барокног сликарства и његовог научног тумачења нашла је, као и много пута до сада, оквир у својој матичној музејској установи – Галерији Матице српске. Галерија овим пројектом, поред подсећања на овог великог сликара, на посебан начин исказује захвалност и почаст професору Мирославу Тимотијевићу за његов укупан рад и допринос српској историји уметности. Такође, изложба указује и на обогаћене и усавршене начине чувања, рестаурирања, али и презентовања уметности XVIII века које је чине приступачнијом домаћој, али и међународној јавности.

Валентијина И. Вуковић
Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад
valentinabrdrvuk@gmail.com

**Драган Булатовић, Уметности и музеалности.
Историјско-уметнички говор и његови музеолошки исходи,
Галерија Матице српске, Нови Сад 2016.**



Студија Драгана Булатовића, дугогодишњег професора на Катедри за музеологију и херитологију Одељења за историју уметности Филозофског факултета у Београду, доноси дуго очекивани помак у нашој теорији уметности. Књига је настала у част великану домаће историје уметности Лазару Трифуновићу и наставља његов рад на методолошким проблемима науке. Посвећена је одгонетању природе говора уметности и пракси његовог тумачења, односно одгонетању односа науке о уметности и музеологије и њихових појединачних и заједничких проблема. Циљ је стварање методе тумачења уметничког дела и трансформације досадашње историје уметности у једну науку о уметности кореспондентну са другим у систему наука, као и заснивање музеологије као самосталне дисциплине.

Развојни пут домаће теорије уметности наставља се у овој студији тамо где је она стала, у последњим деценијама двадесетог века. У том периоду се, као последица језичког обрта (*linguistic turn*) у филозофији, јављају трансформације и у другим хуманистичким наукама. *Pictorial turn* Мичела (W. T. J. Mitchell) и *iconic turn* Готфрида Бема (Gottfried Böhm), обрти су који истичу да су слике и представе једнако важни носиоци значења као и језик. Бем у том периоду предлаже науку о слици која би користила херменеутику као филозофски пут сазнања,

што Булатовић прихвата као адекватан пут при тумачењу слике. Он користи позитивистичке моделе због позиције праћења уметности и њене рецепције као целине која је схваћена као процес настајања. Уметности и музеју приступа феноменолошки како би открио адекватан начин тумачења ликовног дела и тежи разумевању и идентификовању суштине уметности и музеја. Служи се строго логичким принципима и Поперовом (Carl Popper) теоријом емергентног ентитета у историјским наукама и, трагајући за холистичким одговорима, бира херменеутику као главну водиљу, методолошки подесну и оправдану заједничким пореклом говора слике и говора језика.

Неодвојивост главних појмова којима се бави јасна је већ из наслова књиге, протеже се кроз целу студију и одражава се на њену структуру. Три поглавља књиге састављена су од апорија и цинизама. Кардиналне апорије представљају теоријске расправе о интерпретацији уметности на метанивоу. Оне су упарене са одговарајућим прагматичким говорима који се огледају у критичкој рецепцији и музејској интерпретацији и који се, у односу на дате апорије, јављају као цинизми преобладајуће конформистичке праксе. Један од циљева студије је да се упоређивањем теоријског модела и праксе тумачења покаже да тај вишак који се ствара приликом превођења сликовног говора у вербални

није последица несклада између теорије и праксе већ карактеристика ликовне уметности – доживљај и слика света неизречена представним.

Постављање теоријских модела са прагматичким панданима додатно наглашава удвојеност структура уметничког и музејског представљања стварности. Главна мисао студије је да дискурс историје уметности и музејски дискурс почивају на заједничкој дубинској структури па се међусобно генеришу. Они удвајају виђено – уметност приказује једну самосвојну визију стварности, један начин виђења света, док музеј приказује оно што је приказано путем уметности, удваја слику стварности. То је оно што Бернар Делош (Bernard Deloche) назива виртуелизацијом. Уметност се онда може схватити као виртуелизација доживљеног, што би значило одвојити доживљено од ствари која га подражава, одвојити „лик од фигурације” по речима Делеза (Gilles Deleuze). Музеј путем презентовања артефакта удвостручује сам процес уметности, што потврђује двовековно прожимање уметности и музеја, њихов „брак из интереса”, како је тај однос назвао Булатовић.

Критичан став аутора према класичној историји уметности и „утопијској” теорији лако је уочљив и провлачи се кроз целу студију. Критиком устаљених норми и застарелих термина Булатовић указује на неопходност промене у схватању и тумачењу уметности. По речима Делеза, филозофија ствара појмове, а критиковати значи констатовати да један појам у новој средини ишчежава, да неке делове губи а неке нове, који га преображавају, добија. Прави филозоф не брани ишчезело, већ појму даје нови живот, што Булатовић управо ради. Информација је сада основа па се и уметност и музеј морају посматрати у складу са њом.

Основна теза је да су информатички и естетски нуклеус аналогни, да функционишу по истом принципу, што је изложено у уводу. Истраживања квантне физике откривају да оно што остаје иза најелементарнијих честица материје јесте информација коју налазимо и у основи онога што називамо доживљајем уметности. Упоредјујући овај став са Делезовим да информација нема енергију већ интензитет, и Ведралову информатичку физику са схватањем појма као догађаја поменутог филозофа, аутор указује на јединственост научног и филозофског увида у свет и да су оба принципа, и научни и филозофски, холистички заснована. Информатички приступ уметничком предмету доводи до промене методолошких инструмената и односа историје уметности према свом предмету. Последично, то захтева нови начин тумачења и нову науку о уметности за коју Булатовић овде даје нацрт.

Сложеност ликовног ентитета условљава различито поимање уметничког па он не може бити јединствен предмет. То намеће изградњу обједињеног говора о уметности, јединствен интерпретативни систем, што је тема првог поглавља. Основа метода тумачења и разумевања предмета је релација слика–реч. Булатовић реafirмише слику као равноправни пандан језику а интерпретацију сликовног као аутономну синтагму: слика и језик почивају на заједничком темељу сликовности у којем учествују обоје али у различитој релацији.

Структуралистичка мисао се константно провлачи кроз целу студију али је доминантна као основа другог поглавља где је обрађен неконформизам рецепције. До адекватног приступа интерпретативном поступку аутор долази испитивањем досад коришћених модела херменеутике и семиотике. Критика принципа којима се служи класична историја уметности доводи до мишења интерпретативних поступака и предлагања интегрисаног модела као правог за интерпретацију сликовног. Модел интерпретације по узору на Морисову (Charles W. Morris) дефиницију знака аутор мења укључивањем питања у читање система, чиме се добија динамичан систем односа и интерпретација као укупан дискурс, за разлику од линеарног система равнотеже између означитеља и означеног који затвара оквир семиотичке целине.

У трећој кардиналној апорији објашњен је упарени проблем неалузивност–аутономија. Аутономија подразумева ослобађање уметности од свих њој страних садржаја, па се уметничка структура утемељује на њеном позиционирању. С друге стране, алузивност слике је њена природна карактеристика која се јавља приликом рецепције и са аутономијом стоји у реципрочном односу. Како се алузивност налази на два нивоа – у морфолошкој, наративној структури али и у генеративној структури, нема неалузивне слике, што алузију чини легитимним алатом аутономног сликарског говора.

Како је проблем уметности и њеног тумачења у ствари разумевање ствари *другог*, закључак је замишљен у виду три огледа у шавовима са *другим*. *Уметничкост* је догађај *другог*, што је закључак изведен по Поперовој логици, али као разумевање *другог* остварује се тек када ствара значење при рецепцији, што значи да је непостојећа без музеја. Уметност и музеј, као и наука о уметности и музеологија, увек иду заједно, руку под руку. Однос ових неодвојивих ентитета је један од предмета ове студије и покрива питања феномена која се намећу теорији уметности и њеног говора, нудећи решења за трансформацију науке о уметности и институције музеја. Три модела музеја понуђена у последњем музејском цинизму указују на генералну примарну тежњу, како последњих деценија XX века тако и данас – ка холистичком приступу и музеализовању тоталитета.

Да би у центру интерпретације био целовит предмет, Шефер (Jean-Louis Schefer) тврди да је најбоља позиција за интерпретацију сликовног позиција филозофа јер је потребно мислити наддисциплинарно. Дobar историчар уметности мора да буде не само врсан историчар са добром теолошком, књижевном и научном културом већ пре свега добар филозоф, јер му се током истраживања намећу и питања језика. Булатовићева позиција је управо филозофска па он приступа проблему интерпретације на адекватан начин и о њему пише са метапозиције. Појам схваћен као догађај Делезов је допринос промени научне парадигме савременог света, што Булатовић примењује и тако дефинише појмове (уметничкост, музеалност, сведочанственост, баштињење), критикује музеичност и сваки облик инструментализације музеја.

Инсистирање на упитности је лако уочљиво и прожима целу студију а корене налази у Мерло-Понтијевој (Moris Merlo-Ponti) идеји истине. Упитност је то што доводи до истине, она открива ту енергију која ствара. Поред упитности, Булатовић приликом тражења прагматичког модела интерпретације инсистира на динамичком нелинеарном моделу. Увек сферични модел уместо линеарног, активни уместо пасивног, увек питање уместо одговора, права су и тражена решења. Исти захтев поставља и музејској пракси. Потенцијал који музеј чува може бити разбуђен само питањем јер је оно то које подстиче размишљање и меморијско конструисање стварности.

Књига је одлична за унапређивање знања из сфера теорије уметности, естетике, филозофије и других дисциплина али и за целокупно схватање феномена уметности, као и за њено прагматичко тумачење али су ипак потребна одређена предзнања из области хуманистике. Међутим, поред тога што даје одговоре, књига можда више поставља питања и тера читаоца да се запита о овим проблемима. Као и у досадашњим радовима овог аутора, постоји још један дубљи смисао, још један разлог – ова књига је подлога за даљи развој домаће теорије уметности па представља подстрек млађим генерацијама да наставе са њеним развојем. Препоручује се млађим студентима да професионално сазреју и стасају, старијим студентима и већ оформљеним стручњацима зарад трансформације науке о уметности, као и колегама из сродних дисциплина које интересује пут уметности и њене теорије последњих деценија XX века.

Иако је писана за мали број читалаца, то овој студији не умањује вредност већ говори колико је сложена и исцрпна у постављању и решавању проблема. Читање открива колико је искуства и знања таложеног током година изузетно професионалног бављења питањима уметности Булатовић применио приликом писања. Као врстан просветни радник и теоретичар, Булатовић је знатно утицао на формирање генерација историчара уметности и музеолога а захваљујући овој холистичкој студији његов допринос ће се пренети и на многе будуће стручњаке. Поред тога, студија је од апсолутног значаја за даљи напредак домаће теорије уметности и музеологије, чији су развојни путеви коначно настављени после дуге стагнације.

Стефана Ж. Манић
Универзитет у Београду, Филозофски факултет –
Одељење за историју уметности, докторанд
stefana.manic@gmail.com

Dragan Damjanović, *Otto Wagner und die kroatische Architektur*, Moderna galerija, Zagreb 2018.



Монографијом и изложбом *Otto Вагнер и хрватска архитектура* (2018),¹ (сл. 1) професор Филозофског факултета Свеучилишта у Загребу др Драган Дамјановић употпуњује свој обиман историографски опус, посвећен повести новије хрватске архитектуре. Придодајући се обележавању стогодишњице Вагнерове смрти (1918–2018), предузетом у средњоевропским културним центрима, упустио се у захтевно компаративно разматрање како би осветлио његов утицај у Хрватској.

Као плодан истраживач, Дамјановић се у последњих петнаест година афирмисао низом монографија, чланака, прилога и саопштења о хрватском огранку средњоевропског историцизма и сецесије, повремено анализирајући и појаве из међуратног раздобља. Осим знаменитим грађевинама, пројектантима и наручиоцима, пажњу је поклањао и организационим, економским и едукативним темељима архитектонске струке. Од историцистичких праваца најпотпуније је осветлио неороманику, неоготику и неовизантизизам, тумачећи њихова појавна и идеолошка обележја. У свима је препознавао ознаке променљивих културних образаца, својствених поднебљу и духу времена. Поменуте теме

је паралелно актуализовао и у престижним иностраним часописима (*Centropa*, *Journal of the Society of Architectural Historians*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, *Architectura*, *Umění/Art*, *Acta Historiae Artium*). Добитник је више награда за научноистраживачки рад. Вишегодишњи је члан редакције, рецензент и сарадник *Зборника Мајице српске за ликовне уметности*.

Као свестрани тумач новије хрватске архитектуре у средњоевропском контексту, уважавајући доприносе угледних претходника (Ј. Добронић, О. Марушевић, Р. Иванчевић, И. Мароевић, Т. Премерла, Ж. Чорак, С. Кнежевић, З. Јурић и др.), Дамјановић се фокусирао на генезу кључних стилова и опуса. Искрпном монографијом о Херману Болеу (приказана у *ЗЛУ Мајице српске* 42 за 2014. год.), као и књигама о катедрали у Ђакову, вуковарском архитекти Франу Фунтаку, загребачкој вили Живковић-Адровски-Лубиенски, атласу архитектуре Загреба и другим прилозима, вишеструко је обогатио фонд научних сазнања. Готово да нема појаве у хрватској архитектури са краја XIX и почетка XX века о којој није писао, постављајући је у одговарајући историографски контекст. Отуд ће његов научни допринос задуго остати незаобилазан и вишеструко подстицајан.

¹ У организацији загребачке Модерне галерије, изложба је приређена септембра 2018. године у Велепоштанству Републике Хрватске у Бечу (Rennweg 3), смештеном у згради коју је Вагнер пројектовао и у којој је радио и становао.



Приређена на немачком језику, Дамјановићева монографија о Вагнеровом утицају на хрватску архитектуру је првенствено намењена средњоевропској културној јавности. У њој се предметна материја излаже прегледно и комуникативно, са циљем реafirмације Вагнерових хрватских ученика, али и самог Вагнера (1841–1918) (сл. 2) као харизматичног лидера епохе чији се ауторитет у Централној и Југоисточној Европи није доводио у питање. Упркос томе, делатност његових многобројних ученика није довољно осветљена у регионалним историографијама и поред правовремених смерница Марка Поцета. С обзиром на то да о тој теми Дамјановић планира публикавање посебне књиге на хрватском језику, овом приликом се определио за језгровиту елаборацију од деведесет страна, обogaћену репрезентативним црно-белим и колор илустрацијама (фотографије и цртежи).

Монографија је одељена на више тематских поглавља. После пригодног „Увода”, следе поглавља у којима се приказује Вагнеров пут ка модерној архитектури, описују подухвати везани за Хрватску и утицај на њену техничку културу. Затим се тежиште пребацује на хрватске полазнике чувене Вагнерове бечке школе (Виктора Ковачића и Вјекослава Бастла) (сл. 3, В. Бастл, трговачко-обртни музеј, Загреб 1902–1903), као и на њено зрачење у Загребу, Истри и Далмацији. Разматрање закључује осврт на делатност Вагнерових ученика након 1910. године. Потом следе списак литературе, листа скраћеница и именски регистар.

Подједнако базирана на текстуалној колико и илустративној елаборацији приказаних феномена, Дамјановићева монографија је пример слојевите компаративне анализе у којој се однос учитеља и ученика преиспитује у светлу нових извора, аналогија и паралела. И у контекстуалном погледу материја је сагледана доследно, кроз преплитање друштвених

и архитектонских идеологија. Посебна пажња је придата Вагнеровим ученицима из других националних корпуса који су у Хрватској градили, због чега ће монографија привући историографе из различитих европских средина. У илустративном сегменту, равноправан значај су добили екстеријери и ентеријери приказаних здања, као и неизведени и реализовани пројекти.

Дамјановићева монографија баца ново светло на улогу Вагнерових хрватских ученика у развоју средњоевропске архитектуре на прелазу векова, уважавајући сва претходна тумачења. Осим што подстиче ефикаснију заштиту приказаних грађевина, доприноси и њиховом уздизању у вредносној хијерархији националне културне меморије. Њен пример би требало да следе и историографије других балканских средина у којима се Вагнеров утицај такође испољио кроз непосредну делатност или ученичке доприносе (Ковачића, Бастла и Плечника). Србија у том погледу за сада заостаје, али се то може исправити преиспитивањем истраживачких приоритета и правовременом међународном промоцијом досегнутих резултата.

*Александар Ђ. Кадјевић
Универзитет у Београду, Филозофски факултет –
Одељење за историју уметности
akadijev@f.bg.ac.rs*

Владимир Лојаница, *Архитектонска организација простора – становање, тематске целине*



Монографска студија професора Архитектонског факултета Универзитета у Београду Владимира Лојанице под називом *Архитектонска организација простора – становање, тематске целине* базирана је на прилежном, посвећеном и систематизованом проучавању феномена и карактеристика стамбене архитектуре, поготово београдске архитектонске школе (простори стана, тип и типологија, специфичности пројектовања, итд.). Иницирана је традицијом учења и истраживања становања у матичној установи и чињеницом да су протагонисти који су остварили значајна дела у домену стамбене архитектуре истовремено били и њени наставници.

Монографија започиње изводима из рецензије академика Бранислава Митровића и професора Зорана Лазовића, а затим прологом и претходним напоменама. Куриозитет је хронолошки распоређен развој наставе из области становања на Архитектонском факултету у Београду – од Лицеја у Крагујевцу и Београду, преко првог Техничког факултета, Архитектонског факултета Техничке велике школе па све до данашњих дана. Аутор наводи еманципаторски допринос значајних утемељивача – Михаила Валтровића, Андре Стевановића, Милана Злоковића, Богдана Несторовића, Мате Бајлона, Бранислава Миленковића, Бранка Алексића и Дарка Марушића који су постигли запа-

жене резултате у настави и утицали на образовање и оспособљавање стручног подмлатка.

Прво поглавље монографије носи наслов „Настава становања на Архитектонском факултету у Београду, концепцијске и друге основне карактеристике” и у њему је приложен програм предмета Организација простора – становање, уз објашњен општи тематски оквир. Након тога следи целина посвећена стамбеној средини, где се читалац детаљније може упознати са питањима стамбене средине, принципима груписања и односом делова и целине, поткрепљених илустрацијама највишег квалитета. У поглављу „Елементи и слојеви куће – однос унутрашњег и спољашњег простора” аутор тумачи слојевитост куће консултујући Витрувијеве и Хартманове теорије, што је визуелно допунио објектима који носе одређено симболичко својство (функционалност, амбијент, симбол и значење, меморија, итд.), али и приказима основа.

Фигура и околина су конститутивни и неодвојиви елементи обликовања и организације који се састоје од различитих делова груписања слободностојећих честица, низања честица у мање повезане групе, затвореног градског блока, отвореног блока и мегаструктура, па су зато тема четвртог поглавља. Објашњени су њихов историјски развој, карактеристике и начин решавања стамбеног простора. Сваки тип илустрован је прикладним приказом из света, попут зграде Bikuben у Копенхагену, Carre Building у Бреди, Linked Hybrid у Пекингу и многих других.

На сличан начин класификоване су теме које су обрађене у преосталих десет поглавља – типологија и типолошка идентификација, типологија стамбене архитектуре, пројектовање стамбене архитектуре, типологија станова, организација простора стана, законска регулатива, критеријуми и вредновања стамбене архитектуре, социјално становање, периодизација развоја стамбене архитектуре у нашој средини, документи о београдској школи становања и нове актуелности у становању. Вреди истаћи да професор Лојаница контекстуализовано и свеобухватно посматра процес пројектовања, који зависи од различитих услова – политичких, економских, социолошких, еколошких и технолошких, уз коментар да станови веома верно рефлектују карактер свакодневног живота појединца и укупних друштвених околности. Такође уочава да различите промене тих околности утичу директно на стамбени простор, његову употребну вредност, адаптивност и рентабилност.

За историографе дванаесто поглавље има посебан значај јер је аутор ту периодизовао развој стамбене архитектуре у Србији. Циљ му је да ближе упозна студенте и ширу јавност са свим аспектима стамбене изградње, као и са развојем идеја о стану и становању унутар београдске архитектонске школе. Тиме се подстичу генерације будућих архитеката на стваралачку иницијативу и већу примену теорије у практичној станоградњи. Периоду који је уследио након Другог светског рата аутор посвећује посебну пажњу, одређујући главне токове и личности које су га обележиле. Полазећи од чињенице да је значајне резултате у области становања остварила управо београдска школа, аутор исцрпно представља њен историјат, носиоце и доприносе, уз коментар како је неопходно анализирати особности, заједничке карактеристике и међусобне утицаје које су београдска, загребачка, сарајевска и љубљанска средина обележавале током више од осам деценија. Наводи сведочанства о београдској школи која су оставили Никола Добровић, Алексеј Бркић, Михајло Митровић, Гроздан Кнежевић, Иван Штраус, Слободан Малдини, Дарко Марушић и многи други, што је заокружено резимеом погледа на ауторе и догађаје у периоду развоја идеја о београдској школи, као и историјатом Салона архитектуре. Аутор закључује да на основу опсежно елаборираних чињеница, бројне евидентираних грађе и практичног искуства завештаног у обимном изграђеном фонду постоји довољно основа за недвосмислену идентификацију историјске појаве београдске школе препознатљиву по специфичним карактеристикама за ово подручје, што несумњиво представља изузетан историографски допринос.

Завршно поглавље тиче се нових тенденција и актуелности стамбене архитектуре светских разmera, и у њему су представљена најновија достигнућа – NE апартмани у Токију, Осака гас експериментално становање у Јапану, Стамбени блок у Бечу, Силодам у Амстердаму и др. Евидентирани су глобални трендови који све више утичу на реализацију стамбене продукције, попут одрживости, енергетске ефикасности, преиспитивања развоја градова и густине насељености који за циљ имају прилагођавање данашњем начину живота и систему вредности. Најзад, помињу се примери примене нових технологија попут скелетног система са флексибилном испуном, high-tech plug in зида, третирања површине као урбаног филтера и стандардног модула уз индивидуалност, представљајући на тај начин изазов архитектама и планерима како би се прилагодили савременим тенденцијама.

Посебан квалитет ове монографије представљају прилози изабраних чланака из наставне литературе о становању и додатни илустративни материјал који синхроно прате и приближавају обрађивано поглавље, чији су аутори еминентни пројектанти и историографи: Кенет Фремpton, Чарлс Ценкс, Мате Бајлон, Урош Мартиновић, Братислав Стојановић, Милан Лојаница и многи други. Оваква систематизација контекстуализује хронологију настанка и развоја наставе становања, где су на једном месту обједињене информације о кључним личностима и карактеристикама које су обележиле тај процес. Отуд ће монографија несумњиво наићи на позитиван одјек у стручно-научним круговима, као драгоцен прилог универзитетској настави, теорији становања и историографији.

Јелена Д. Гачић

*Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности,
докторанд*

jgacic@sezampro.rs

Именски регистар

- Абдул Азиз (Abdul Aziz), султан 165
Абондандоло, Иларија (Ilaria Abbondandolo) 180, 182, 188
Абрамовић, Радојка (Radojka Abramović) 59, 61
Аврамовић, Димитрије (Dimitrije Avramović) 107, 327
Аврамовић, Р. М. (R. M. Avramovitch) 231, 233, 234
Албвакс, Морис (Maurice Halbwachs) 169 франц
Александар Карађорђевић (Aleksandar Karadorđević), краљ 125, 129, 171, 172
Александар Обреновић (Aleksandar Obrenović), краљ 117, 126, 133
Алексић, Бранко (Branko Aleksić) 276, 337
Алексић, Стана (Stana Aleksić) 276
Алингс, Рајнхард (Reinhard Alings) 163
Алић, Михаило (Mihailo Alić) 232
Алофсин, Ентони (Anthony Alofsin) 180
Алфиревић, Ђорђе (Đorđe Alfirević) 290
Анастасиј (Анастасиј), владика 248
Андрејевић, Андрија (Andrija Andrejević) 95
Андрејевић, Ђорђе Кун (Đorđe Andrejević Kun) 110
Анђело (Angelo) Мемо IV, провидур 59
Антић, Даница (Danica Antić) 199, 202
Антић, Иван (Ivan Antić) 288, 310
Антоначо, Карла М. (Carla M. Antonaccio) 118
Антонијевић, Радош (Radoš Antonijević) 303–314
Антонов, Божо (Božo Antonov) 58
Апишков, Владимир Петровић (Владимир Петровић Апышков / Vladimir Petrovich Apyshkov) 149–162
Аспиоти, Николас (Nikolas Aspioti) 32
Аткин, Тони (Tony Atkin) 182
Ахлajtнер, Фридрих (Friedrich Achleitner) 180, 297

Бабић, Милош (Miloš Babić) 110
Бабић, Гордана (Gordana Babić) 20
Бажаловић Хаци-Пешић, Марија (Marija Bajalović Hadži-Pešić) 113
Бајић, Душан (Dušan Bajić) 230
Бајић, Мирјана (Mirjana Bajić) 110, 112

Бајлон, Мате (Mate Bajlon) 337, 338
Банковић, Ангелина (Angelina Banković) 84
Бањац, Младен (Mladen Banjac) 306, 307
Барбаро, Данијел (Daniel Barbaro) 59
Барбеза, Марк (Marc Barbezat) 213
Барт, Ролан (Roland Barthes) 212, 214
Барух, Бора (Bora Baruh) 195, 197
Басет, Доналд (Donald Bassett) 182, 183
Бастл, Вјекослав (Vjekoslav Bastl) 336
Бауер, Херман (Hermann Bauer) 325, 326
Бејли-Скот, Макај Хју Маккеј Хју Бајли-Скот 157
Белгхаус, Виола (Viola Belghaus) 118
Белимарковић, Јован (Jovan Belimarković) 163–167
Белић, Иван (Ivan Belić) 137
Белтинг, Ханс (Hans Belting) 43, 44
Белчер, Џон (John Belcher) 184, 185
Бем, Готфрид (Gottfried Böhm) 332
Бенедикт, Барбара (Barbara Benedict) 44
Бенем, Рајнер (Reyner Banham) 181
Бењамин, Валтер (Walter Benjamin) 219
Бергрен, Ларс (Lars Berggren) 163
Беренсон, Бернард (Bernard Berenson) 324
Бери, Кристофер (Christopher Berry) 62
Берић, Душан (Dušan Berić) 37
Бертели, Серђо (Sergio Bertelli) 118
Бертењев, Игор Александровић (Игорь Александрович Бартењев / Igor Alexandrovitch Bartenev) 250
Бивер, С. Х. (S. H. Beaver) 229, 230, 232
Бијелић, Јован (Jovan Bijelić) 221
Билер, А. (A. Buhler) 232–234
Биргер, Питер (Peter Birger) 258
Бјалостоцки, Јан (Jan Białostocki) 325, 326
Бјеликов, Владимир (Vladimir Bjelikov) 281
Бјеличић, Сретен (Sreten Bjeličić) 280
Благојевић, Милош (Miloš Blagojević) 20
Блажек, Франц (Franz Blazek) 91, 99, 101
Богданов, Ана (Ana Bogdanov) 286
Богојевић, Слободан Бане (Slobodan Bane Bogojević) 113

- Богољубски, Андреј Јурјевич (Андрей Юрьевич Боголюбский / Andrei I Yuryevich) 19
 Богуновић, Слободан Гиша (Slobodan Giša Bogunović) 74, 285, 297
 Боднаров, Стеван (Stevan Bodnarov) 198, 199, 201
 Божић, Јелена (Jelena Božić) 91–94, 100
 Бојовић, Бранко (Branko Bojović) 74
 Боле, Херман (Hermann Bollé) 100, 335
 Боловић, Ана (Ana Bolović) 34
 Бонту, Пол Ежен (Paul Eugène Bontoux) 230
 Борић, Тијана С. (Tijana S. Borić) **117–134**
 Боровикоски, Владимир Л. (Vladimir L. Borovikosky) 120, 121
 Борозан, Игор Б. (Igor B. Borozan) 43, 44, 64, **117–134**, 163, 164, 166, 169, 170, 172
 Боцарић, А. (A. Bocarić) 108
 Бошковић, Ђурђе (Đurđe Bošković) 15, 20
 Брајковић, Грација (Gracija Brajković) 59
 Брајовић, Саша (Saša Brajović) 61, 64, 68
 Брасај (Brassai) 212
 Брашован, Драгиша (Dragiša Brašovan) 285, 288
 Брдар, Валентина (Valentina Brdar) 288
 Бретон, Андре (André Breton), 216
 Бркић, Алексеј (Aleksej Brkić) 286, 338
 Брукинг, Том (Tom Brooking) 183
 Брумфилд, Вилијам Крафт (William Craft Brumfield) 150
 Брунов, Николај Иванович (Никола́й Ива́нович Бруно́в / Nikolai Ivanovich Brunov) 13
 Бувије, Жан (Jean Bouvier) 230
 Бујевац, Драган (Dragan Budevac) 231, 233, 236, 237
 Бујовић, Вицко (Vicko Bujović) 61
 Булатовић, Драган (Dragan Bulatović) 332–334
 Булен, Бари (Barrie Bullen) 89
 Бургмајер, Ханс (Hans Burgmaier) 47
 Буркхарт, Јакоб (Jacob Burckhardt) 324
 Бусарчевић, Борислав (Borislav Busarčević) 271
 Буча, Август (August Butscha) 96, 97, 101
 Вагнер, Ото (Otto Wagner) 149, 335–336
 Вазари, Ђорђо (Giorgio Vasari) 325
 Вајгелт, Хорст (Horst Weigelt) 44
 Вајсман, Ернест Енци (Ernest Vajsman) 196, 198
 Вајт, Јудин Н. (Eugene N. White) 230
 Вајферт, Ђорђе (Đorde Vajfert) 136
 Вајхе, Рихард (Richard Weihe) 44
 Вале, Р. (R. Vale) 199
 Валк, Торстен (Thorsten Valk) 118
 Валтровић, Михаило (Mihailo Valtrović) 109, 166, 327, 337
 Ванцаш, Јосип (Josip Vancaš) 92, 100
 Варбург, Аби (Aby Warburg) 324
 Васиљевић, Ивана (Ivana Vasiljević) 331
 Васиљевић, Јелена (Jelena Vasiljević) 119
 Васић, Милоје (Miloje Vasić) 139
 Васић, Павле (Pavle Vasić) 107, 110, 112–114
 Васковић, Здравко (Zdravko Vasković) 236
 Ведрал, Влатко (Vlatko Vedral) 333
 Веинових, Милана (Milana Veinović) 108
 Велимировић, Вука (Vuka Velimirović) 194, 196, 197, 200, 202, 204
 Величковић, Владимир (Vladimir Veličković) 211
 Величковић, Душан (Dušan Veličković) 210
 Веререн, Емил (Émile Verhaeren) 196–198
 Верховски, Роман (Роман Верховской / Roman Verhovskoy) 243, 246–249, 254, 255
 Веселкин, Татјана (Татьяна Веселкин / Tatiana Veselkin) 246
 Вецолд, Вилхелм (Wilhelm Waetzoldt) 325
 Вијар, Едуар (Vuillard Edouard) 199, 207
 Вил, Ото (Otto Will) 237, 240
 Винкелман, Јохан Јоаким (Johann Joachim Winckelmann) 323–327
 Винтер, Емануел (Emanuel Winter) 77
 Витик, Арнолд (Arnold Whittick) 181
 Витрувије (Marcus Vitruvius Pollio) 337
 Вићентић, Тања (Tanja Vićentić) 124
 Вјазигина Коваленко, Клаудија (Клавдия Вязигина-Коваленко / Claudia Wiazigina-Kowalenko) 247
 Владимирович, Борис (Boris Vladimirovich) 157
 Влак, Невен (Neven Vlak) 274
 Војводић, Драган (Dragan Vojvodić) 25, 89
 Ворд, Џ. Ф. (J. F. Ward) 185–189, 192
 Воронин, Николај Николајевич (Никола́й Никола́евич Воро́нин / Nikolai Nikolaevich Voronin) 17, 19, 23
 Вујичић, Рајко (Rajko Vujičić) 68
 Вујновић, Андреј М. (Andrej M. Vujnović) **323–328**
 Вујовић, Бранко (Branko Vujović) 36, 124
 Вукан Немањић (Vukan Nemanjić), велики жупан 126
 Вукановић, Риста (Rista Vukanović) 109
 Вукићевић Сарап, Александар (Aleksandar Vukićević Sarap) 280
 Вуковић, Валентина И. (Valentina I. Vuković) **329–331**
 Вукосављевић, Зоран (Zoran Vukosavljev) 43
 Вукотић, Мира (Mira Vukotić) 278
 Вуксановић Маџура, Злата М. (Zlata M. Vuksanović Masura) **73–88**, 235
 Вучетић, Пашко (Paško Vučetić) 109
 Вучетић Младеновић, Радина (Radina Vučetić Mladenović) 110
 Вучо, Никола (Nikola Vučo) 230
 Гавриловић, Михаило (Mihailo Gavrilović) 124
 Гагић, Бошко (Boško Gagić) 195, 197, 199

Гарашанин, Илија (Ilija Garašanin) 77
 Гаусе, Вилхелм (Wilhelm Gause) 125
 Гачић, Јелена Д. (Jelena D. Gačić) **337–338**
 Гвозденовић, Недељко (Nedeljko Gvozdenović) 221
 Гебел, Стефан (Stefan Goebel) 163, 168
 Геди, Ноа (Noa Gedi) 169
 Гетли, Џулија (Julia Gatley) 183
 Гијерм, Жак (Jacques Guillerme) 180
 Гилем, Жак (Jacques Guilhème) 198
 Главички, Милутин (Milutin Glavički) 274
 Глигоријевић, Жаклина (Žaklina Gligorijević) 270
 Глигорић, Биљана (Biljana Gligorić) 59
 Глиха, Отон (Oton Gliha) 199, 202
 Глишић, Драгомир (Dragomir Glišić) 109
 Глишић, Деса (Desa Glišić) 112
 Гоген, Александар Иванович фон (Александар Ивaно-
 вич фон Гоген / Alexandr Ivanovitch von Gauduin) 151
 Годе (Gaudet), браћа 194
 Годе, Жилијен (Julien Gaudet) 181, 184
 Гоја, Франсиско (Francisco José de Goya) 214
 Голдшмит, Адолф (Adolph Goldschmidt), 324
 Голосов, Иља Александрович (Илья́ Алекса́ндрович
 Го́лосов / Ilya Alexandrovich Golosov) 155
 Гомбрих, Ернст Ханс (Ernst Hans Gombrich) 324
 Градель, В. (V. Gradelj) 276
 Граовац, Ана (Ana Graovac) 270
 Грбић, Ђорђе (Đorđe Grbić) 298
 Гргур XVI (Gregorius XVI), папа 65
 Гргур Велики (Gregorius Magnus), папа 65
 Гргуљевић, Јасминка (Jasminka Grgurević) 61
 Гремpton, Кенет (Kenneth Frampton) 181
 Гринберг, Клемент (Clement Greenberg) 224, 227, 263,
 265
 Грисогоно, Ксенија (Ksenija Grisonogo) 196, 198
 Громан, Иван В. (Ivan V. Groman) 83
 Гудер, Ерик (Eric Gooder) 183, 184

 Да Винчи, Леонардо (Leonardo da Vinci) 216
 Дабиновић (Dabinović), породица 59
 Дабиновић, Антун (Antun Dabinović) 57
 Дабиновић, Марија-Олга рођ. Радимир (Marija-Olga
 Dabinović, rođ. Radimir) 59
 Дабиновић, Стијепо (Dabinović Stijepo) 59
 Давидов, Динко (Dinko Davidov) 42, 43, 105
 Давидовић, Димитрије (Dimitrije Davidović) 327
 Дадић, Роксанда (Roksanda Dadić) 278
 Далма Аћимовић, Богомир (Bogomir Aćimović Dalma)
 194, 196–200, 202
 Далъковић, Феликс (Feliks Daljković) 77
 Дамјанов (Damjanov), тајфа 90
 Дамјановић, Дивна (Divna Damjanović) 90, 91, 93, 95, 100
 Дамјановић, Драган (Dragan Damjanović) 335–336

Данијел (Daniel) Долфин IV, генерални провидур 58
 Даничић, Ђура (Ђура Daničić) 327
 Дарас, Пјер (Pierre Darras) 195
 Де Куланж, Фистел (Fustel de Coulanges) 118
 Де Монзи (Monzie) 194
 Дебељковић, Бранибор (Branibor Debeljković) 218
 Дебењак, Рихард Рико (Rihard Riko Debenjak) 199, 200
 Дедић, Никола (Nikola Dedić) 257
 Дезароа, Андре (André Dezzarois) 195, 204
 Делез, Жил (Gilles Deleuze) 333, 334
 Делош, Бернар (Bernard Deloche) 333
 Делтеј, Жозеф (Joseph Delteil) 200
 Демори Станичић, Зораида (Zoraida Demori Staničić) 34
 Денегри, Јеша (Ješa Denegri) 257, 258, 262
 Денић, Милан (Milan Denić) 172
 Дибифе, Жан (Jean Dubuffet) 216
 Дивац, Марија (Marija Divac) 74, 76
 Димитријевић Рафаиловић (Dimitrijević Rafailović),
 породица 37
 Димитријевић, Бранислав (Branislav Dimitrijević) 257,
 259, 264
 Димитријевић, Војо (Vojo Dimitrijević) 199, 205
 Димитријевић, Димитрије (Dimitrije Dimitrijević) 327
 Димитријевић, Нела (Nela Dimitrijević) 171
 Димитријевић, Сава (Sava Dimitrijević) 285
 Димитријевић Марковић, Светлана (Svetlana Dimitri-
 jević Marković) 74
 Диоклетијан (Diocletian), цар 318
 Дионисија из Фурне (Dionisije iz Furne) 32
 Добровић, Никола (Nikola Dobrović) 338
 Добронић, Љеља (Ljelja Dobronić) 335
 Доклестић, Оливера (Olivera Doklešić) 61
 Долгова, Анастасија И. (Anastasia I. Dolgova) **149–162**
 Драга Обреновић (Draga Obrenović), краљица 126
 Драговић, Вук (Vuk Dragović) 194
 Драгојевић, Предраг (Predrag Dragojević) 323–328
 Драпер, Џоан (Joan Draper) 182, 184
 Дрекслер, Артур (Arthur Drexler) 182, 186
 Дрињаковић, Слободан (Slobodan Drinjaković) 279
 Дрљача, Лазар (Lazar Drljača) 93, 94, 102
 Дуано, Робер (Robert Doisneau) 212
 Дубоа, Жозеф (Joseph Dubois) 230, 231
 Дугоњић, Младен (Mladen Dugonjić) 74, 76
 Душан Немањић (Dušan Nemanjić), цар 129

 Ђаловић, Сара (Sara Đalović) 74
 Ђонових, Душан (Dušan Đonović) 232
 Ђорђевић, Александар (Aleksandar Đorđević) 137, 280,
 281
 Ђорђевић, Иван М. (Ivan M. Đorđević) 26
 Ђорђевић, Јосиф З. (Josif Z. Đorđević) 80
 Ђукић, Данијела (Danijela Đukić) 61

Ђукић, Новица (Novica Đukić) 113
Ђурић, Војислав Ј. (Vojislav J. Đurić) 37
Ђурић, Исидора (Isidora Đurić) 331
Ђурић, Маја (Maja Đurić) 64
Ђурић Замоло, Дивна (Divna Đurić Zamolo) 74

Еванс, Вокер (Walker Evans) 215
Егберт, Доналд (Donald Egbert) 182
Елам, Јигал (Yigal Elam) 169
Елезовић, Глиша (Gliša Elezović) 123
Елиот, Сесил Д. (Cecil D. Elliott) 166
Епштајн, Жан (Jean Epstein) 215
Ерио, Едуар (Eduard Herriot) 200
Ерл, Сибиле (Sibylle Erle) 49
Ерман, Женевјев (Geneviève Hermann) 230, 231

Жедрински, Владимир (Vladimir Žedinski) 111
Жежел, Бранко (Branko Žeželj) 271
Женарју Рајовић, Ивана С. (Ivana S. Ženarju Rajović) **163–178**

Жене, Жан (Jean Genet) 213
Жефаровић, Христифор (Hristifor Žefarović) 106
Живановић, Душан (Dušan Živanović) 101
Живановић, Душко (Duško Živanović) 59
Живковић, Валентина (Valentina Živković) 61
Живковић, Илија (Ilija Živković) 79
Живковић, Милош (Miloš Živković) 37
Живојиновић, Драгољуб Р. (Dragoljub R. Živojinović) 126
Живојиновић, Мирјана (Mirjana Živojinović) 25
Жорж, Валдемар (George Waldemar) 212, 214, 215

Зантен, Дејвид ван (David Van Zanten) 182
Зарић, Миладин (Miladin Zarić) 237
Зарић, Милан (Milan Zarić) 278
Зарић, Стеван (Stevan Zarić) 84
Захарова, Ана В. (Anna V. Zakharova) **13–30**
Зе, Жан (Jean Zay) 195, 200
Зитцспергер, Филип (Philipp Zitzlsperger) 120
Зламалик, Мате (Mate Zlamalik) 113
Злоковић, Милан (Milan Zloković) 337
Зонић, Јован (Jovan Zonić) 194, 195, 198, 200–204
Зорић, Иванка (Ivanka Zorić) 108
Зупанц, Драгомир (Dragomir Zupanc) 136

Ивановић (Ivanović), браћа 58
Ивановић, Тихомир (Tihomir Ivanović) 271
Иванчевић, Радован (Radovan Ivančević) 335
Ивачковић, Светозар (Svetozar Ivačković) 100, 285
Ивелић (Ivelić), породица 61
Игњатовић, Александар (Aleksandar Ignjatović) 129
Илијевски, Александра Д. (Aleksandra D. Ilijevski) **229–242, 297**

Инкиостри, Драгутин (Dragutin Inkiostri) 112
Исајловић, Јован Старији (Jovan Isajlović Stariji) 331

Јакшић, Ђура (Đura Jakšić) 122
Јанес, Самир (Samir Younes) 188
Јанић, Милица (Milica Janić) 74, 82
Јанићијевић, Радојка (Radojka Janićijević) 58, 68
Јанке, Франц (Franc Janke) 84
Јанков, Петар (Petar Jankov) 286, 288, 297, 298
Јанков, Соња Р. (Sonja R. Jankov) **303–314**
Јанковић, Александар (Aleksandar Janković) 137
Јанковић, Божидар (Božidar Janković) 274
Јанковић, Душан Јоргован (Dušan Jovanović Jorgovan) 110, 194

Јанковић, Ратомир (Ratomir Janković) 278
Јанковић Јакшић, Милица (Milica Janković Jakšić) 278
Јарослав Мудри (*Ярослав Владимирович Мудрый* / Yaroslav the Wise), велики кнез 15
Јевтић, Миленко (Milenko Jevtić) 278
Јевтић, Милорад (Milorad Jevtić) 294
Јевтић Новаковић, Катарина Ж. (Katarina Ž. Jevtić Novaković) **73–88**

Јегорова, Љубов Николајевна (Љубовь Николаевна Егорова / Lubov Nikolayevna Yegorova) плесачица 214
Јелена Анжујска (Helen of Anjou), краљица 22
Јелисавета Петровна (*Елизаветта Петровна* / Elizabeth Petrovna), царица 321
Јеремић, Никола (Nikola Jeremić) 194–196, 198–200, 202, 203
Јин, Ваи Квинг (Way Kwing Yun) 198
Јоанисјан, О. М. (О. М. Иоаннисян / O. M. Ioannisyan) 17–22

Јовановић, Боривоје (Borivoje Janković) 278
Јовановић, Ђорђе (Đorđe Jovanović) 109, 165
Јовановић, Јован Змај (Jovan Jovanović Zmaj) 108
Јовановић, Коста (Kosta Jovanović) 129
Јовановић, Милан Морски (Milan Jovanović Morski) 82
Јовановић, Миодраг (Miodrag Jovanović) 89, 90, 101, 127, 129
Јовановић, Павле Паја (Pavle Paja Jovanović) 128, 129, 194

Јовановић, Светислав (Svetislav Jovanović) 194
Јовановић, Слободан (Slobodan Jovanović) 285, 286, 288, 291, 294, 296, 297
Јовановић, Стеван (Stevan Jovanović) 270, 281
Јовић, Катарина Р. (Katarina R. Jović) **57–72**
Јовићевић, Милан (Milan Jovićević) 58
Јозов, Петар (Petar Jozov) 58
Јокановић, Алекса (Aleksa Jokanović) 97, 98
Јоко Оно (Yoko Ono) 264
Јолшин, Д. Д. (D. D. Yolshin) 15, 16
Јосимовић, Емилијан (Emilijan Josimović) 73–88

- Јосић, Младен (Mladen Josić) 221
 Јуван, Марко (Marko Juvan) 304
 Југовић, Бранка (Branka Jugović) 278
 Јурић, Златко (Zlatko Jurić) 335
 Јуришић, Милош (Miloš Jurišić) 144
 Јусти, Карло (Carlo Justi) 325
 Јустинијан (Justinian), цар 319
- Кадијевић, Александар Ђ. (Aleksandar Đ. Kadijević) 62, 89–91, 94, 95, 99–101, 129, 136, 182, 192, 235, 236, 246, **285–302, 335–336**
 Кајзерер, Јакоб (Jakob Kaiserer) 47
 Калдер, Ангус (Angus Calder) 163
 Калић, Јованка (Jovanka Kalić) 20, 21
 Каменаровић, Вицко (Vincenzo Camenarovich) 58
 Кандиото, Лука (Luka Kandioti) 67
 Кандић, Оливера (Olivera Kandić) 22, 26
 Каниц, Феликс (Felix Kanitz) 117, 125, 126, 133
 Канторовиц, Ернст (Ernst Kantorowicz) 119, 128
 Капетановић, Александра (Aleksandra Kapetanović) 59
 Карађорђе, Ђорђе Петровић (Đorđe Petrović Karadorđe) 117–134
 Карађорђевић (Karadorđević), династија 117, 118, 120, 124, 130, 133
 Карамата, Коста (Kosta Karamata) 270
 Карацић, Бранислав (Branislav Karadžić) 274, 279
 Карацић, Вук Стефановић (Vuk Stefanović Karadžić) 61–63, 326
 Карацић, Јелена (Jelena Karadžić) 59, 61
 Кардељ, Едвард (Edvard Kardelj) 269, 273, 283
 Карон, Франсоа (François Caronn) 230, 231
 Карпо, Жан Батист (Jean-Baptiste Carpeaux) 202
 Катарина Друга (Catherine II), царица 321
 Катрмар де Кенси, Антоан (Antoine Quatremère De Quincy) 188
 Кацнелсон, Р. А. (Р. А. Кацнельсон / R. A. Kacnel'son) 13
 Качавенда, Василије (Vasilije Kačavenda) 90, 93, 95, 99
 Качић Миошић, Андрија (Andrija Kačić Miošić) 58
 Кашанин, Милан (Milan Kašanin) 20, 218
 Кекелевић, Игор (Igor Kekeljević) 331
 Келер, Николај фон (Николай фон Келлер / Nikolai von Keller) 249
 Кемпани, Дејвид (David Campany) 215
 Кешелевић, Олга (Olga Kešeljević) 213
 Кинг, Мајкл (Michael King) 183
 Кириков, Борис Михајлович (Борис Михајлович Кириков / Boris Mihailovitch Kirikov) 150, 152, 154, 155
 Кирхнер, Томас (Thomas Kirchner) 47
 Кићевац, Пава (Pava Kićevac) 222
 Клеман, Рене (René Clément) 217
 Клидис, Манојло (Manojlo Klidis) 136
- Кнежевић, Гроздан (Grozdan Knežević) 338
 Кнежевић, Сњешка (Snješka Knežević) 335
 Кнежевић, Урош (Uroš Knežević) 120
 Кнел, Штефани (Stefanie Knöll) 118
 Ковачевић, Нађа (Nada Kovačević) 222, 223
 Ковачић, Виктор (Viktor Kovačić) 336
 Ковачић, Соња (Sonja Kovačić) 194
 Коди, Џефри (Jeffrey Cody) 182
 Којић, Бранислав (Branislav Kojić) 76
 Којић, Драгутин (Dragutin Kojić) 194
 Колкахун, Алан (Alan Colquhoun) 181
 Комадина, Милош (Miloš Komadina) 91
 Комеч, А. И. (А. И. Komech) 15–18
 Кон, Геца (Geca Kon) 111
 Константин Велики (Constantine the Great), цар 318
 Константиновић, Радомир (Radomir Konstantinović) 218
 Конфино, Алон (Alon Confino) 169
 Коњовић, Милан (Milan Konjović) 194
 Кораћ, Војислав (Vojislav Korać) 14, 16, 20, 26
 Королија Црквењаков, Даниела (Daniela Korolija Crkvenjakov) 331
 Корцфлајш, Јоахим фон (Joachim von Kortzfleisch) 237, 240, 241
 Косик, Виктор И. (Victor I. Kosik) 245
 Костић, Ана (Ana Kostić) 126
 Костић, Миливоје М. (Milivoje M. Kostić) 137
 Костић, Мирослава М. (Miroslava M. Kostić) **320–322**
 Костић, породица 100
 Костоева, Викторија А. (Виктория А. Костоева / Victoria A. Kostoeva) **243–256**
 Краљ, Франц (Franc Kralj) 111
 Краљ, Мара (Mara Kralj) 196
 Краљ, Тоне (Tone Kralj) 196, 197
 Краснов, Николај Петровић (Никола́й Петро́вич Красно́в / Nikolai Petrovich Krasnov) 129, 236
 Красовски, Михаил Витольдович (Михаил Витольдович Красовский / Mihail Vitoldovitch Krasovskiy) 252
 Краснојевић, Милорад (Milorad Krasojević) 74, 76–78, 80, 81
 Краус, Росалинд (Rosalind Krauss) 263
 Краут, Вања (Vanja Kraut) 106, 111
 Крауч, Кристофер (Cristopher Crouch) 182, 184
 Крачун, Теодор (Teodor Kračun) 329–331
 Крејчик, Јарослав (Jaroslav Krejčík) 109
 Крзовић, Ибрахим (Ibrahim Krzović) 96
 Крижанић, Пјер (Pjer Križanić) 110, 111
 Кринсон, Марк (Mark Crinson) 183
 Крстић, Бранислав (Branislav Krstić) 76
 Крстић, Душан (Dušan Krstić) 288
 Крстић, Ђорђе (Đorđe Krstić) 109
 Крстоношић, Мирослав (Miroslav Krstonošić) 288
 Крупић, Енвер (Enver Krupić) 200–202

Кузнецов, Константин Константинович (Константин Константинович Кузнецов / Konstantin Konstantinovich Kuznecov) 111
 Кујачић, Мирко (Mirko Kujačić) 198–202, 205
 Кулић, Владимир (Vladimir Kulić) 310, 311
 Култерман, Удо (Udo Kultermann) 325
 Кулић, Тодор (Todor Kuljić) 118, 169
 Куниберт, Бартоломео (Bartolomeo Cuniberti) 123
 Курто, Нецад (Nedžad Kurto) 92
 Кутлик, Кирило (Kirilo Kutilik) 109
 Кушић, Александар (Aleksandar Kušić) 274
 Кшесинска, Матилда Феликсовна (Матильда Феликсовна Кшесинская / Mathilda Feliksovna Kschessinskaya) 151, 214
 Лабруст, Пјер Франсоа Анри (Pierre-François-Henri Labrouste) 186
 Лаватер, Јохан Каспар (Johann Caspar Lavater) 41, 44, 47, 49, 52–54, 56
 Лавин, Силвија (Sylvia Lavin) 188
 Лазарев, Виктор (Viktor Lazarev) 325
 Лазовић, Алексије (Aleksije Lazović) 31, 32, 35–37, 39
 Лазовић, Зоран (Zoran Lazović) 337
 Лазовић, Симеон (Simeon Lazović) 31, 35–37
 Лајон, Џон (John Lyon) 44
 Лакићевић, Весна (Vesna Lakićević) 112
 Лалошевић, Драгана (Dragana Lalošević) 61
 Лангер, Себастијан (Sebastian Langer) 47
 Лански, Иларион Сергејевич (Илларион Сергеевич Ланский / Illarion Sergeevitch Lanskiy) 248
 Ларес, Жерар де (Gerard de Laresse) 46
 Лебедев, Александар (Alexander Lebedev) 246, 248–250, 254
 Лебрен, Шарл (Charles Le Brun) 41, 44, 46, 47, 49, 52, 53, 56
 Леви, Рајко (Rajko Levi) 197
 Леви-Строс, Клод (Claude Lévi-Strauss) 119
 Леонтиј (Леонтий), владика 247, 248
 Лесинг, Готхолд Ефраим (Gotthold Ephraim Lessing) 326
 Летаби, Вилијам (William Lethaby) 189
 Лешчинска, Марија (Maria Leshchinskaya) 159
 Лидвал, Фјодор Иванович (Фёдор Ива́нович Лидваль / Fyodor Ivanovich Lidval) 156, 159
 Лилић, Борислава (Borislava Lilić) 165
 Липс, Јохан Хајнрих (Lips) 48, 50, 51
 Литен, Карло (Carlo Liten) 200
 Лобачев, Ђорђе (Đorđe Lobačev) 111
 Лојаница, Владимир (Vladimir Lojanica) 337–338
 Лојаница, Милан (Milan Lojanica) 278, 280, 288, 290, 292, 294, 296, 297, 338
 Лот, Андре (Lhote André) 194
 Лубарда, Петар (Petar Lubarda) 198–203, 213, 221

Луј XVI (Louis XVI), краљ 159
 Лукић, Јован (Jovan Lukić) 278
 Лукић, Мирјана (Mirjana Lukić) 279
 Лурје, Осип Давидович (Ossip Davidovitch Lourié) 198
 Љубица Обреновић (Ljubica Obrenović) 123, 124
 Љушић, Радош (Radoš Ljušić) 120, 122–125
 Маврикије (Maurice), цар 318
 Магдић, Адела С. (Adela S. Magdić) 230
 Мађановић, Милица Б. (Milica B. Mađanović) **179–192**
 Мајаковски, Владимир Владимирович (Владимир Владимирович Маяковский / Vladimir Vladimirovich Mayakovsky) 215
 Мајзнер, Јосиф (Josif Majzner) 199, 202
 Макарије (Makarije), јеромонах 106
 Маклеод, Роберт (Robert Macleod) 186, 189
 Максимовић, Бранко (Branko Maksimović) 74, 76, 109
 Максимовић, Јованка (Jovanka Maksimović) 20, 21
 Макуљевић, Ненад (Nenad Makuljević) 62, 74, 108, 118, 120, 129, 136, 142, 163, 164, 166, 169
 Малдини, Слободан (Slobodan Maldini) 338
 Малетић, Георгије (Georgije Maletić) 327
 Малеш, Марко (Marko Maleš) 91
 Мальцева, СВЕТЛАНА В. (Svetlana V. Maltseva) **13–30**
 Манго, Сирил (Cyril Mango) 14
 Мандић, Жељко (Željko Mandić) 331
 Маневић, Зоран (Zoran Manević) 286
 Манић, Стефана Ж. (Stefana Ž. Manić) **332–334**
 Манојло Комнин (Μανουήλ Α΄ Κομνηνός / Manuel I Komnenos), цар 14
 Манојловић Пинтар, Олга (Olga Manojlović Pintar) 118
 Марашли Али-паша (Maraşlı Ali Paşa) 122
 Марија Антоанета (Marie Antoinette) 159
 Маринети, Филипо Томазо (Filippo Tommaso Marinetti) 215
 Маринковић, Боривоје (Borivoje Marinković) 106
 Марић, Игор (Igor Marić) 296
 Марић, Милан (Milan Marić) 285–302
 Марковић, Иван Р. (Ivan R. Marković) 297
 Марковић, Никола (Nikola Marković) 194, 200, 201
 Маркуш, Зоран (Zoran Markuš) 257
 Мармон (Marmon), генерал 67
 Мароевић, Иво (Ivo Maroević) 335
 Мартиновић, Марија Б. (Marija B. Martinović) **269–284**
 Мартиновић, Урош (Uroš Martinović) 270, 338
 Марушевски, Олга (Olga Maruševski) 335
 Марушић, Дарко (Darko Marušić) 337, 338
 Мас, Анет (Annette Maas) 163
 Маскле, Данијел (Daniel Masclet) 212, 213, 218
 Матавуљ, Симо (Simo Matavulj) 61–63
 Матић, Марина Љ. (Marina Lj. Matić) **31–40**

- Мауковић, Миливој (Milivoj Mauković) 108
 Мацура, Милорад (Milorad Macura) 74
 Медаковић, Дејан (Dejan Medaković) 36, 37, 43, 47, 74, 323
 Медић, Милорад (Milorad Medić) 32
 Мекјуан, Ен (Ann Mcewan) 183
 Мелан, Јозеф (Joseph Melan) 230
 Мельников, Константин Степанович (Константин Степанович Мельников / Konstantin Stepanovich Melnikov) 155
 Менделсон, Андрија (Andrija Mendelson) 270, 277–279, 281, 282
 Менделсон, Мозес (Moses Mendelssohn) 46
 Мереник, Лидија А. (Lidia A. Merenik) 122, **221–228**, 257
 Мерик, Џеффри (Jeffrey Merrick) 120
 Мерло-Понти, Морис (Moris Merlo Ponti) 227, 334
 Мерћеп, Рајка (Rajka Merćep) 194, 196–198, 200, 202, 203
 Метлић, Дијана Љ. (Dijana Lj. Metlić) **209–220**
 Методије (Metodije), архимандрит 172
 Меус, Лауренс (Laurens Meus) 331
 Мик, Ришар (Richard Mique) 159
 Микић, Олга (Olga Mikić) 47
 Миладиновић, Манојло (Manojlo Miladinović) 74, 76
 Миладиновић, Милош (Miloš Miladinović) 93, 99, 102
 Милан Обреновић (Milan Obrenović), краљ 165, 167, 171
 Милашиновић Марић, Дијана (Dijana Milašinović Marić) 296, 297
 Миленковић, Александар (Aleksandar Milenković) 288, 290
 Миленковић, Бранислав (Branislav Milenković) 337
 Миленковић, Душан (Dušan Milenković) 271
 Миленковић, Петар (Petar Milenković) 230
 Милић, Периша (Periša Milić) 199, 202–204
 Миличевић, Милан (Milan Miličević) 107
 Миловић, Јефто (Jefto Milović) 59
 Милосављевић, Драгиша (Dragiša Milosavljević) 36
 Милосављевић, Предраг Пеђа (Predrag Peđa Milosavljević) 196–203, 209–211, 213, 216–219
 Милош Обреновић (Miloš Obrenović), кнез 76, 120, 122–125, 133, 172
 Милошевић, Милош (Miloš Milošević) 58, 68
 Милуновић, Мило (Milo Milunović) 194
 Милутиновић, Драгутин (Dragutin Milutinović) 77, 327
 Милутиновић, Света (Sveta Milutinović) 233
 Миљковић Катић, Бојана (Bojana Miljković Katić) 77
 Мирковић, Д. (D. Mirković) 298
 Мирковић, Лазар (Lazar Mirković) 34
 Митерауер, Михаел (Mihael Miteraauer) 168, 170
 Митриновић, Димитрије (Dimitrije Mitrinović) 195
 Митровић, Андреј (Andrej Mitrović) 230
 Митровић, Борјан Р. (Borjan R. Mitrović) **89–104**
 Митровић, Бранислав (Branislav Mitrović) 297, 337
 Митровић, Владимир (Vladimir Mitrović) 285–290, 292–297
 Митровић, Јован (Jovan Mitrović) 93, 101
 Митровић, Михајло (Mihajlo Mitrović) 294, 296, 338
 Митровић, Никола Нико (Nikola Niko Mitrović) 93, 101
 Мићовић, Марија (Marija Mićović) 74
 Михаило Обреновић (Mihailo Обреновић), кнез 83
 Михајловић, Љуба (Ljuba Mihajlović) 135, 136, 140, 141, 145, 146, 148
 Михаличек, Марија (Marija Mihaliček) 65, 68
 Михаљевић, Марина (Marina Mihaljević) 14
 Михелич, Милан (Milan Mihelič) 288
 Мичел, Вилијам Џон Томас (William John Thomas Mitchell) 332
 Мишић, Снежана (Snežana Mišić) 329
 Мишковић, Јован (Jovan Mišković) 276
 Мишковић, Наташа (Nataša Mišković) 146
 Младеновић, Милорад (Milorad Mladenović) 308
 Мор, Тан (Than Mór) 122, 123
 Мора, О. (O. Mora) 60, 61
 Моравански, Акос (Ákos Moravansky) 296
 Мордаунт Крук, Џозеф (Joseph Mordaunt Crook) 186
 Морели, Ђовани (Giovanni Morelli) 324
 Морис, Чарлс В. (Charles W. Morris) 333
Моро-Џафери, Венсан де (Vincent de Moro Giafferi) 197
 Мосе, Џорџ (George Mosse) 163, 169
 Мочениго, Алвизо (Alvizo Mocenigo) 58
 Мстислав I Владимирович / Велики (Мстислав Владимирович Великий / Mstislav I Vladimirovich the Great) 15
 Мурат, Марко (Marko Murat) 109
 Мутезијус, Штефан (Stefan Muthesius) 62
 Мушицки, Лукијан (Lukijan Mušicki) 326
 Најт, Сирил (Cyril Knight) 183
 Накићеновић, Сава (Sava Nakićenović) 31
 Наполеон Бонапарта (Napoleon Bonaparte) 59
 Недельковић, Вук (Vuk Nedeljković) 166
 Недић, Светлана В. (Svetlana V. Nedić) 84, 137
 Нелзон, Роберт (Robert Nelson) 325
 Ненадовић, Константин (Konstantin Nenadović) 124, 125
 Ненезић, Зоран Д. (Zoran D. Nenezić) 136
 Несторов, Ана рођ. Клидис (Ana Nestorov, rod. Klidis) 136
 Несторовић, Богдан (Bogdan Nestorović) 286, 337
 Несторовић, Никола (Nikola Nestorović) 135–148
 Нешковић, Јован (Jovan Nešković) 20
 Нијепс, Нисефор (Nicéphore Niépce) 211
 Никић, Љубомир (Ljubomir Nikić) 82

- Ников, Мато (Mato Nikov) 58
 Ников, Трипо (Tripo Nikov) 67
 Никола Петровић Његош (Nikola Petrović Njegoš), књаз 61
 Николић, Атанасије (Atanasije Nikolić) 77
 Николић, Велизар (Velizar Nikolić) 196, 197, 199, 200, 202
 Николић, Видосава (Vidosava Nikolić) 77
 Николић, Владимир (Vladimir Nikolić) 100
 Николић, Катарина (Katarina Nikolić) 59
 Николић, Сергије (Sergije Nikolić) 327
 Никољевић, Војислав (Vojislav Nikoljević) 172
 Никшић, Стеван Лала (Stevan Nikšić Lala) 109
 Нипердеј, Томас (Thomas Nipperdey) 163
 Новаковић, Никола (Nikola Novaković) 122
 Нора, Пјер (Pierre Nora) 165, 169
 Нушић, Бранислав (Branislav Nušić) 110, 111

 Обрадовић, Доситеј (Dositej Obradović) 326
 Обрадовић, Јован (Jovan Obradović) 78, 80
 Обрадовић, Милош (Miloš Obradović) 331
 Обрадовић, Ратко (Ratko Obradović) 330
 Обреновић (Obrenović), династија 117, 120, 125, 126, 133
 Одавић, Риста (Rista Odavić) 170
 Окановић, Живорад (Živorad Okanović) 74
 Окиљ, Милијана (Milijana Okilj) 95
 Окман, Џоан (Joan Ockman) 182, 184
 Омер-паша (Omer-paša) 90
 Ораић Толић, Дубравка (Dubravka Oraić Tolić) 303, 304, 306, 308, 309, 312, 314
 Орлов, Евгениј Феоктистович (Евгений Феоктистович Орлов / Evgenij Feoktistovitch Orlov) 249
 Орлова, Наталија Владимировна (Наталья Владимировна Орлова / Natalia Vladimirovna Orlov) 249
 Орфелин, Захарија (Zaharija Orfelin) 107, 326
 Остеркамп, Ернст (Ernst Osterkamp) 118
 Остојић, Тихомир (Tihomir Ostojić) 107
 Оташевић, Душан (Dušan Otašević) 257–268

 Павле Карађорђевић (Pavle Karadordević), кнез 198, 200, 202, 203, 236
 Павле VI (Paul VI), папа 65
 Павличек, Весна (Vesna Pavliček) 136
 Павловић, Вера (Vera Pavlović) 47
 Павловић, Лела (Lela Pavlović) 120
 Павловић, Марина С. (Marina S. Pavlović) **135–148**
 Павловић, Милан (Milan Pavlović) 135–138, 140–142, 144–146, 148
 Павловић Барили, Милена (Milena Pavlović Barili) 110, 200, 201, 204, 205
 Панофски, Ервин (Erwin Panofsky) 324
 Пантовић, Милорад (Milorad Pantović) 196, 198
 Пападаки Оукланд, Стела (Stella Papadaki-Oekland) 42

 Пастухов, Борис (Boris Pastuhov) 194
 Пауновић, Вера (Vera Paunović) 278
 Певснер, Николаус (Nikolaus Pevsner) 181
 Пејић, Светлана (Svetlana Pejić) 42, 43
 Перић, Јефто (Jefto Perić) 194, 205
 Перић, Перо (Pero Perić) 93
 Перо, Мишел (Michelle Perrot) 135, 141, 144
 Перовић, Милош Р. (Miloš R. Perović) 74
 Персивал, Мелиса (Melissa Percival) 44
 Перуничкић, Бранко (Branko Peruničić) 77
 Пескова, А. А. (A. A. Peskova) 17
 Петар Велики (*Пётр Великий* / Peter the Great), цар 320, 321
 Петар I Карађорђевић (Petar I Karadordević), краљ 126, 171
 Петар II Карађорђевић (Petar II Karadordević), краљ 202, 203
 Петерлић, Анте (Ante Peterlić) 304, 308, 314
 Пети, Жорж (Georges Petit) 194
 Петковић, Иван (Ivan Petković) 113
 Петковић, Јеротеј (Jerotej Petković) 37
 Петковић, Михаило (Mihailo Petković) 74
 Петковић, Сретен (Sreten Petković) 323
 Петричић, Бранко (Branko Petričić) 271–273
 Петров, Михаило (Mihailo Petrov) 221, 110, 113, 114
 Петрова, Ана (Ana Petrova) 278
 Петровић, Арсеније (Arsenije Petrović) 120, 121
 Петровић, Георгије (Georgije Petrović) 327
 Петровић, Зора (Zora Petrović) 221
 Петровић, Митар (Mitar Petrović) 168
 Петровић, Михаило (Mihailo Petrović) 199
 Петровић, Петар (Petar Petrović) 110
 Пешић, М. (M. Pešić) 172
 Пижурица, Александра (Aleksandra Pižurica) 331
 Пијаде, Моша (Moša Pijade) 109
 Пије X (Pius X), папа 67
 Пијуковић, Никола (Nikola Pijuković) 81, 82
 Пифагета, Ђорђо (Giorgio Pigafetta) 180, 182, 188
 Пјуџин, Огастус Велби (Augustus Welby Pugin) 185, 186
 Плечник, Јоже (Jože Plečnik) 336
 Подвалов, Иван (Ivan Podvalov) 245, 250
 Подрека, Борис (Boris Podreka) 297
 Појнтер, Џон (John Poynter) 243, 245, 248, 254, 255
 Покрајац, Марија (Marija Pokrajac) 297
 Поморишац, Васа (Vasa Pomorišac) 113, 196, 198–203
 Попадић, Милан (Milan Popadić) 311
 Попер, Карл (Carl Popper) 332, 334
 Поповић, Бојана (Bojana Popović) 110–112
 Поповић, Владимир М. (Vladimir M. Popović) **193–208**
 Поповић, Гргур (Grgur Popović) 276
 Поповић, Даница (Danica Popović) 21, 25, 118, 124
 Поповић, Ђорђе (Đorđe Popović) 198

- Поповић, Јован Стерија (Jovan Sterija Popović) 327
 Поповић, Миролjub Ц. (Miroljub C. Popović) 136
 Поповић, Сава Текелија (Sava Popović Tekelija) 76
 Поповић, Стеван (Stevan Popović) 108
 Портер, Мартин (Martin Porter) 44
 Поткоњак, Мирјана (Mirjana Potkonjak) 278
 Поцет, Марко (Marko Pocet) 336
 Предић, Урош (Uroš Predić) 108, 110
 Премерл, Томислав (Tomislav Premierl) 335
 Преображенска, Олга Јосифовна (*Ольга Иосифовна Преображѣнская* / Olga Josifovna Preobrajenska) 214
 Прерадовић, Љубиша (Ljubiša Preradović) 95
 Пријатељ, Круно (Kruno Prijatelj) 61, 68
 Пристер, Борис (Boris Prister) 58
 Продановић, Душан (Dušan Prodanović) 288, 291, 292
 Прокудин-Горски, Сергеј Михајлович (Сергей Михайлович Прокудин-Горский / Sergey Mikhaylovich Prokudin-Gorsky) 152, 153
 Прост, Антоан (Antoine Prost) 168, 169
 Пруст, Марсел (Marcel Proust) 210
 Публије Лентул (Publius Cornelius Lentulus) 49
 Пузовић, Предраг (Predrag Puzović) 90, 91, 93, 95, 96
 Пурић, Божидар (Božidar Purić) 195, 200, 201
 Путник Прица, Владана (Vladana Putnik Prica) 172, 288

 Радер, Олаф Б. (Olaf B. Rader) 118, 119
 Радимир (Radimir), породица 57–72
 Радимир, Антон Трипов (Anton Tripov Radimir) 58, 67
 Радимир, Антун (Antun Božov Radimir) 65, 71
 Радимир, Вјекослав (Vjekoslav Radimir) 61, 71
 Радимир, Вјекослав (Vjekoslav Radimir) 62, 63
 Радимир, Габријел (Gabrijel Radimir) 57
 Радимир, Драго (Drago Radimir) 65
 Радимир, Драгутин (Dragutin Radimir) 57, 63, 65, 71
 Радимир, Ђуро (Đuro Radimir), капетан 58
 Радимир, Ђуро (Gregorium Radimir), историчар, публициста 64, 65, 67
 Радимир, Зоран (Zoran Radimir) 59, 64, 67
 Радимир, Зорка рођ. Каменаровић (Zorka Radimir, rođ. Kamenaarović) 60–63, 71
 Радимир, Иван (Joann Radimir) 66, 67, 71
 Радимир, Крсто (Christophe Radimir) 59
 Радимир, Лука Марков (Luka Markov Radimir) 67
 Радимир, Паво (Paolo Radimir) 63, 64, 71
 Радимир, Радо (Rado Radimir) 59
 Радимир, Стјепо (Steffano Radimir) 58
 Радимир, Томо (Tomaso Radimir) 58
 Радимир, Филип Трипов (Filip Tripo Radimir) 59
 Радичевић, Бранко В. (Branko V. Radičević) 217, 218
 Радовић, Ранко (Ranko Radović) 296
 Радојичић, Драгана (Dragana Radojčić) 63
 Радојчић, Светозар (Svetozar Radojčić) 26, 323

 Радочај, Фрањо (Franjo Radočaj) 221
 Рајн, Иван (Ivan Rein) 196, 197, 200
 Рајске, Јохан (Johann Reiske) 44
 Рајхенбах, Франсоа (François Reichenbach) 215
 Рајчевић, Угљеша (Uglješa Rajčević) 109, 172
 Ракић, Милан (Milan Rakić) 200, 202, 203
 Ракочевић, Милан (Milan Rakočević) 286
 Ракочевић, Ст. (St. Rakočević) 236
 Рамас, Марија (Marija Ramas) 214
 Рапопорт, Павел Александрович (Павел Александрович Раппопорт / Pavel Alexandrovitch Rappoport) 15–17, 23
 Раскин, Џон (John Ruskin) 186
 Распоповић, Иванка (Ivanka Raspopović) 310
 Рафајловић, Александар (Aleksandar Rafajlović) 37
 Реба, Благоје (Blagoje Reba) 288
 Регала-Косински, Лидија Александровна (Lydia Aleksandrovna Regala-Kossinsky) 197
 Реинер (Rainer), сликар 62
 Реј, Ман (Man Ray) 212
 Ренак, Саломон (Salomon Renak) 324
 Риктус, Јехан (Jehan Rictus) 197
 Ристић, Душан (Dušan Ristić) 113
 Ристић, Марија Д. (Marija D. Ristić) 105–116
 Ристић, Пера (Pera Ristić) 197
 Роб Грије, Алан (Alain Robbe-Grillet) 215
 Родченко, Александар Михајлович (Александар Михайлович Родченко / Aleksander Mikhailovich Rodchenko) 216
 Роксандић, Симеон (Simeon Roksandić) 163, 165, 166, 168, 170, 171, 178
 Романов (Romanov), породица 320–322
 Рослављев, Мирон Иљич (М. И. Рославлев / Miron Ilyich Roslavlev) 156
 Ротер Благојевић, Мирјана (Mirjana Roter Blagojević) 140
 Роу, Колин (Colin Rowe) 184
 Рубенс, Петер Паул (Peter Paul Rubens) 54
 Рудић, Срђан (Srđan Rudić) 120

 Сабјончело, Злата (Zlata Sabiončelo) 200, 201
 Савић, Бобан (Boban Savić) 107
 Савић, Радинка (Radinka Savić) 74
 Савић, Татјана (Tatjana Savić) 288
 Салцвелд, Јоханес (Johannes Saltzwedel) 44
 Самарџић, Момир (Momir Samardžić) 230, 231
 Самуило (Samuel), цар 57
 Сандрап, Блез (Blaise Cendrars) 215
 Сарабјанов, Владимир Дмитријевич (Владимир Дмитриевич Сарабьянов / Vladimir Dimitrievitch Sarab'yanov) 22
 Саскен, Сашка (Saskia Sasken) 297

- Свети Сава (Saint Sava) 21, 25, 26
 Света Ефросинија (Saint Euphrosyne) 22
 Свобода, Јосип (Josip Svoboda) 277
 Седов, Валентин Василевич (Валентин Васильевич Седов / Valentin Vasil'evich Sedov) 14, 16, 18, 24
 Сердановић, Лазар (Lazar Serdanović) 331
 Серијес, Рајнер (Reiner Sörries) 118
 Сизјакин, Роман Алексејевич (Roman Alekseevich Sizjakin) 331
 Сијеф, Жан-Луј (Jean-Loup Sieff) 212
 Симеоновић Ћелић, Ивана (Ivana Simeonović Ćelić) 221
 Симић, Владимир М. (Vladimir M. Simić) **41–56**, 106, 107, 141, 320–322, 329–331
 Симић, Јасминка (Jasminka Simić) 196
 Симић, Станоје (Stanoje Simić) 196
 Симић Миловановић, Зора (Zora Simić Milovanović) 109, 165, 166, 171
 Симоновић, Риста (Rista Simonović) 171, 172, 175
 Синкевич, Антониј (Антоний Синкевич / Antony Sinkevitch) 246, 249
 Сирмаи, Тони (Tony Szirmai) 196, 198
 Славенски, Миа рођ. Чорак (Mia Slavenski) 214
 Сладчек, Михаил (Mihail Sládaček) 119
 Смедеревац, Јован (Jovan Smederevac) 84
 Смирнов, Сергеј (Sergei Smirnov) 129
 Смит, Ентони (Anthony Smith) 118, 165, 169
 Смитсон, Алисон (Alison Smithson) 279
 Смитсон, Питер (Peter Smithson) 279
 Смолска, Марија Јурјевна (Мария Юрьевна Смольская / Maria Yuryevna Smolskaya) 250
 Сокић, Љубица Цуца (Ljubica Cuca Sokić) 112, 196, 197, 201, 213
 Соловјов, Николај Василевич (Николай Васильевич Соловьёв / Nikolay Vasilyevich Soloviov) 156, 157
 Сонтаг, Сузан (Suzan Sontag) 219
 Стаменковић, Светозар (Svetozar Stamenković) 136, 143, 145, 148
 Станимировић, Душан (Dušan Stanimirović) 209–220
 Станић, Радомир (Radomir Stanić) 35, 36
 Станковић, Маја С. (Maja S. Stanković) **257–268**
 Станковић, Марко (Marko Stanković) 309
 Станојевић, Глигор (Gligor Stanojević) 31
 Станчић, Донка (Donka Stančić) 288, 293
 Сташевски, Валериј Владимирович (Валерий Владимирович Сташевский / Valery Vladimirovitch Stashewskiy) 243, 245–247, 254, 255
 Сташевски, Георгиј (Јуриј) (Георгий (Юрий) Сташевский / George (Yury) Stashewskiy) 243, 245–249, 254, 255
 Сташевски, Тамара (Тамара Сташевский / Tamara Stashewskiy) 246
 Стевановић, Андра (Andra Stevanović) 37
 Стевановић, Милева (Mileva Stevanović) 123, 129
 Стевановић, Момчило (Momčilo Stevanović) 221
 Стевовић, Иван (Ivan Stevović) 14
 Стемлер, Џоан (Joan Stemmler) 44
 Стерн, Пол (Paul Stern) 166
 Стефан Дечански (Stefan Dečanski), краљ 108
 Стефан Немања (Stefan Nemanja), велики жупан 14, 20, 21, 126
 Стефан Првовенчани (Stefan the First-Crowned), краљ 21, 126
 Стефановић, Андра (Andra Stefanović) 109
 Стржиговски, Јозеф (Josef Strzygowski) 324
 Стивенс, Џон (John Stephens) 169
 Стипанић, Братислав (Bratislav Stipanić) 231, 233, 235–237
 Стјепановић, Александар (Aleksandar Stjepanović) 274, 279, 280
 Стојаковић, Весна (Vesna Stojaković) 331
 Стојановић, Братислав (Bratislav Stojanović) 270, 338
 Стојановић, Драгослав Сип (Dragoslav Stojanović Sip) 110, 111, 113
 Стојановић, Дубравка (Dubravka Stojanović) 144
 Стојановић, Љубомир (Ljubomir Stojanović) 35
 Стојановић, Светозар (Svetozar Stojanović) 137
 Стојанчевић, Владимир (Vladimir Stojančević) 165
 Стојићевић, Ђорђе (Đjordje Stojićević) 168
 Стојковић, Димитрије (Dimitrije Stojković) 172
 Стојковић, Љубисав (Ljubisav Stojković) 171, 172
 Столић, Ана (Ana Stolić) 62, 126
 Стошић, Љиљана (Ljiljana Stošić) 33, 34
 Стратимировић, Стефан (Stefan Stratimirović) 47
 Ступар, Александра (Aleksandra Stupar) 297
 Суботић, Ирина (Irina Subotić) 221, 258, 265
 Табаковић, Ђорђе (Đorde Tabaković) 288, 290
 Табаковић, Иван (Ivan Tabaković) 112, 113
 Таболов, Девлет (Devlet Tabolov) 246
 Тапавица, Момчило (Momčilo Tapavica) 293
 Таранушенко, Стефан (Stefan Taranushenko) 43
 Тарасенко, Људмила П. (Љюдмила П. Тарасенко / Lyudmila P. Tarasenko) 33, 34
 Тарнер, Џејн (Jane Turner) 89
 Телеско, Вернер (Werner Telesko) 119
 Тен, Иполит (Hippolyte Taine) 324
 Теодоровић, Арсеније (Arsenije Teodorović) 41–56
 Теодоровић, Ђурђе (Đurde Teodorović) 221
 Тепеш, И. (I. Tepeš) 276
 Тешић Радовановић, Данијела Т. (Danijela T. Tešić Radovanović) **317–319**
 Тиман, Михаел (Michael Thimann) 44, 47
 Тимотијевић, Мирослав (Miroslav Timotijević) 35, 42–44, 62, 120, 139, 141, 142, 144, 163, 164, 166, 167, 170, 329–331

- Тирнанић, Богдан (Bogdan Tirnanić) 258
 Тителбах, Владислав (Vladislav Titelbah) 108, 127, 128
 Тишченко, Никола (Nikola Tiščenko) 111
 Ткаченко, Саша (Saša Tkačenko) 311
 Тодић, Бранислав (Branislav Todić) 20, 21, 35, 37
 Тодић, Миланка (Milanka Todić) 64
 Тодоровић, Стева (Steva Todorović) 107
 Томашевић, Александар (Aleksandar Tomašević) 221
 Томић, Антун (Antun Tomić) 59
 Томић, Биљана (Biljana Tomić) 257, 258
 Топаловић, Огњан (Ognjan Topalović) 164
 Тошић, Драгутин (Dragutin Tošić) 165, 166, 170
 Трајковић, Даниел (Daniel Trajković) 260
 Трајковић, Славица (Slavica Trajković) 260
 Траска, Георг (Georg Traska) 47
 Трефилова, Вера Александровна (Вера Александровна Трефилова / Vera A. Trefilova) 157
 Трип, Луси (Lucy Treep) 183
 Трифуновић, Лазар (Lazar Trifunović) 222, 225, 226, 332
 Тришољо, Марко (Marco Trisciuoglio) 180, 182, 188
- Ћелић, Стојан (Stojan Ćelić) 221–228
 Ћирковић, Сима (Sima Ćirković) 25
 Ћирковић, Слободан (Slobodan Ćirković) 20
 Ћириковић, Ирена (Irena Ćirović) 171
 Ћоровић, Драгана (Dragana Ćorović) 74, 82
 Ћосић, Бора (Bora Ćosić) 258
- Убавкић, Петар (Petar Ubavkić) 165
 Угринов, Павле (Pavle Ugrinov) 222, 223
 Узелац, Миливој (Milivoj Uzelac) 111, 194, 195, 198, 200, 202, 203
 Уисман, Жорж (Georges Huisman) 195, 200
 Урош I (Uroš I), краљ 22
- Фехт, Јохан (Johann Fecht) 44
 Филаковац, Владимир (Vladimir Filakovac) 112
 Филиповић, Крста (Krsta Filipović) 196, 198
 Финдли, Мајкл (Michael Findlay) 182
 Фјодоров, Борис Н. (Борис Н. Фёдоров / Boris N. Fedorov) 250
 Фостерер, Улрих (Ulrich Pfosterer) 119
 Фрај, Дагоберт (Dagobert Frey) 325
 Фремpton, Кенет (Kenneth Frampton) 338
 Фридрих Август (Friedrich August), краљ 61
 Фуко, Мишел (Michel Foucault) 119, 120
 Функенштајн, Амос (Amos Funkenstein) 169
 Фунтак, Фран (Fran Funtak) 335
- Хабермас, Јирген (Jürgen Habermas) 62, 118
 Хајнрих, Ернст (Ernst Heinrich) 325
 Хамлин, Талбот (Talbot Hamlin) 188
- Хариш (Hariš), породица 100
 Хаџи Ибрахим (Hadži Ibrahim), гусар 58
 Хегел, Георг Вилхелм (Georg Wilhelm Hegel) 323
 Хердер, Јохан Готфрид (Johann Gottfried Herder) 49, 325
 Херман, Јулијус (Julius Herman) 100
 Хехт, Кристијан (Christian Hecht) 43
 Хичкок, Хенри Расел (Henry-Russell Hitchcock) 179, 180, 181, 192
 Ходовјецки, Никола (Nikola Hodovjecki) 49
 Холостенко, Н. В. (N. V. Holostenko) 15, 16
 Хољац, Јанко (Janko Holjac) 95
 Хорват, Бранко (Branko Horvat) 269
 Хоџић, Сабахадин (Sabahadin Hodžić) 199, 200
 Хунаус, Георг (Georg Hunaus) 76
 Хупер, Базил (Basil Hooper) 185
- Цагић, Предраг (Predrag Cagić) 278, 280
 Царевић, Гордана (Gordana Carević) 277
 Цветинов, Мирослав (Miroslav Cvetinović) 331
 Цветковић, Брана (Branica Cvetković) 112
 Цвјетковић, Никола (Nikola Cvjetković) 32
 Црвенковић, Биљана (Biljana Crvenković) 128
 Црнић-Пејовић, Марија (Marija Crnić-Pejović) 31
 Црногорчевић, Младен (Mladen Crnogorčević) 31, 32, 37
 Црнојевић, Ђурађ (Đurađ Crnojević) 105
 Цувај Зурунић, Роксанда (Roksanda Cuvaj Zurunić) 195, 196
- Чајев, Сергеј Николајевич (Сергей Николаевич Чаев / Sergey Nikolaevich Chaev) 149–162
 Чанак Медић, Милка (Milka Čanak Medić) 15, 21, 25, 26
 Чанак, Михаило (Mihailo Čanak) 276
 Чанева-Дечевска, Нели (Neli Chaneva-Dechevska) 14
 Чаушеску, Николае (Nicolae Ceaușescu) 305
 Челебоновић, Марко (Marko Čelebonović) 194, 196–200, 202, 203, 221, 222
 Чиин, Танг (Tang Tshuina) 198
 Чкребић, Анка (Anka Čkrebić) 74
 Чорак, Жељка (Željka Čorak) 335
 Чуваков, Вадим Н. (Вадим Н. Чуваков / Vadim N. Čuvakov) 245, 249
 Чурчић, Лазар (Lazar Čurčić) 47
- Џенкс, Чарлс (Charles Jencks) 338
 Џенсон, Хорст (Horst Janson) 324
 Џојс, Џејмс (James Joyce) 215
- Шакота, Мирјана (Mirjana Šakota) 20
 Шацман Штајнхард, Ненси (Nancy Shatzman Steinhardt) 182
 Шево, Љиљана (Ljiljana Ševo) 90, 91, 93, 94, 96, 97, 99, 100

Шелмић, Лепосава (Leposava Šelmić) 47
Шерман, Данијел (Daniel J. Sherman) 168
Шефер, Жан Луј (Jean-Louis Schefer) 334
Шиф, Ричард (Richard Schiff) 325
Шкаламера, Желько (Željko Škalamera) 74, 80, 82, 84
Шкерински, Риста (Rista Škerinski) 276
Шлосер, Јулијус (Julius von Schlosser) 325
Шмит, Фридрих (Friedrich Schmidt) 99
Шоаси, Огист (Auguste Choisy) 181
Шолаја, Владимир Б. (Vladimir B. Šolaja) 230

Шотра, Здравко (Zdravko Šotra) 113
Шпехар, Олга (Olga Špehar) 317–319
Шредер, Хенри (Henry Schroeder) 43
Шрек, Андрија (Andrija Šrek) 286
Штендер, Г. М. (G. M. Shtender) 15, 17
Штраус, Иван (Ivan Štraus) 285, 288, 338
Шулц, Антон (Anton Šulc) 77
Шупут, Богдан (Bogdan Šuput) 199, 201, 202
Шупут, Марица (Marica Šuput) 14, 20, 21

Географски регистар

- Албанија (Albania) 58, 59, 65
Алексинац (Aleksinac) 77
Алпи (Alps) 198
Америка (America) 215, 246, 247, 249, 253
Амијен (Amiens) 201
Амстердам (Amsterdam) 214, 338
Антонијев манастир (Monastery of Saint Anthony), у Новгороду 17
Аранђеловац (Arandelovac) 217
Арапат (Ararat) 305
Ариље (Ariље) 26
Атеница (Atenica) 217
Атина (Αθήνα/Athens) 123
Аустрија (Austria) 73, 229
Аустроугарска (Austria-Hungary) 73, 83, 92, 229, 230, 240
- Бадњево (Badnjevo) 101
Бајина Башта (Bajina Bašta) 217
Балатон (Balaton) 144
Балкан (Balcan) 43, 135, 216, 218, 317–319, 308
Балканско полуострво (Balkan Peninsula) 122
Банат (Banat) 235, 236, 240, 326
Бањска (Banjska), манастир 21
Баошићи (Baoshići) 31–40
Бачка (Bačka) 326
Бела Паланка (Bela Palanka) 164
Белгија (Belgium) 245
Београд (Belgrade) 73–88, 105, 107, 109, 113, 116, 122, 123, 126, 135, 141, 143, 146, 148, 165, 172, 198, 199, 205, 207, 210, 217, 218, 221, 229–242, 243, 254, 256, 269–284, 286, 291, 298, 299, 303, 317–319, 337
Беочин (Beočin) 299
Берлин (Berlin) 63, 136, 141, 165, 286
Беч (Vienna) 63, 64, 97, 99, 47, 56, 232, 330, 338
Бијела (Bijela) 37, 39
Бијело Поље (Bijelo Polje) 39
Бијељина (Bijeljina) 90, 93, 95
Билећа (Bileća) 100
- Билишане (Bilišane) 98
Бистрица (Bistrica) 36
Бихаћ (Bihać) 97, 102
Блажуј (Blažuj) 96, 101
Богородица Кириотиса (Календерхане џамија) (Virgen Kiriотisa), манастир у Константинопољу 21
Богородица Космосотира (Virgin Kosmosotira), манастир у граду Вира 21
Богородичина црква (Bogorodičina crkva), у манастиру Градац 22
Богородичина црква (Bogorodičina crkva), у Студеници 20
Бока которска (Boka kotorska) 31, 39, 57–59, 61–63, 65, 67, 68, 71, 217
Босанска Бијела (Bosanska Bijela) 102
Босна и Херцеговина (Bosnia and Herzegovina) 89–104, 217
Братунац (Bratunac) 93, 101
Бреда (Breda) 337
Бриж (Bruges) 211
Брисел (Brussel) 211, 214, 245
Брно (Brno) 99
Брусница (Brusnica) 76
Бугарска (Bulgaria) 232, 240
Будва (Budva) 58
Будим (Buda) 41–56
Будимпешта (Budapest) 165, 230, 232, 240
Буковац (Bukovac) 297
Букурешт (Bucureşti) 303
- Ваљево (Valjevo) 211, 217
Вар (Var) 197
Велика Британија (United Kingdom) 180, 183, 184, 311
Велика Плана (Velika Plana) 122
Велико Градиште (Veliko Gradište) 165, 166, 171
Велики Варад (Oradea Mare) 42
Велингтон (Wellington) 185
Венеција (Venice) 59, 65, 67, 106

- Византија, Византијско царство / Источно римско царство (Byzantine empire / Eastern Roman Empire) 14–16, 22, 26
- Виминацијум (Viminacium) 318
- Вишеград (Višegrad) 95
- Владимир-Волински (*Володимир-Волинський* / Volodymyr-Volynskiy) 17, 19
- Владимирско-суздаљска кнежевина (Vladimirsko-suzdalské knížectví) 19
- Вођеница (Vođenica) 99
- Возућа (Vožuća), манастира 92
- Војводина (Vojvodina) 285, 288, 290, 292, 296, 301, 302
- Врање (Vranje) 163–178, 229, 230
- Врбас (Vrbas) 299
- Вршац (Vršac) 285
- Галич (Halych) 18
- Годовик (Godovik) 36
- Голија (Golija) 217
- Горњи Милановац (Gornji Milanovac) 299
- Градац (Gradac), манастир 22, 100
- Градина (Gradina) 319
- Градишка (Gradiška) 100
- Грац (Graz) 303, 305
- Грачаница (Gračanica), манастир 37
- Грчка (Ελλάς/Greece) 65
- Далмација (Dalmatia) 34, 58, 59, 61, 98, 215, 336
- Дафни (Δαφνί/Daphnion), манастир 21
- Делиблато (Deliblato) 285
- Десјатина црква (Desiata Church), у Кијеву 15
- Дечани (Dečani), манастир 21, 35, 36
- Доброта (Dobrota) 57–72
- Драгаљевац (Dragaljevac) 93, 94
- Дрина (Drina) 217
- Дубровник (Dubrovnik) 59, 211, 214, 217
- Дунав (Danube) 33, 37, 77, 230, 232, 235, 236, 237, 240
- Ђаково (Đakovo) 335
- Ђунис (Djunis) 164
- европ Europe 83
- Европа (Europe) 44, 61, 118, 135, 136, 141, 146, 184, 210, 216, 229, 230, 237, 281, 305, 309, 336
- Жабари (Žabari) 76, 77
- Жагровић (Žagrović) 98
- Жегар (Žegar) 98
- Жепче (Žerče) 100
- Жича (Žiča), манастир 25, 26, 327
- Забрђе (Zabrđe) 93, 94
- Загреб (Zagreb) 110, 236, 335–336
- Задар (Zadar) 59
- Зајечар (Zaječar) 77, 165
- Западна Морава (Zapadna Morava) 217
- Земун (Zemun, Semlin) 100, 229, 230, 232, 233, 235, 236, 240, 274
- Земун Поље (Zemun Polje) 233
- Зеница (Zenica) 91, 92
- Златибор (Zlatibor) 217
- Зрењанин (Zrenjanin) 298, 299
- Израел (Israel) 246
- Илијаш (Ilijaš) 100
- Индија (India) 311
- Иришки венац (Iriški venac) 299
- Истанбул (Istanbul) вид. Цариград
- Источно римско царство (Eastern Roman Empire) вид. Византија 14
- Истра (Istria) 336
- Италија (Italy) 19, 65, 68, 106, 212, 215, 221, 311
- Јавор (Javor) 217
- Јадран (Jadran) 21
- Јања (Janja) 95
- Јапан (Japan) 338
- Јелица (Jelica) 319
- Јерусалим (Jerusalem) 22
- Југославија (Yugoslavia) 209, 218, 220, 243, 246, 247, 254, 259, 269, 283
- Јужна Америка (South America) 230
- Јурјев манастир (*Свято-Юрьев монастырь* / St. George's (Yuriev) Monastery) 17
- Калифорнија (California) 214, 248, 254, 255
- Канада (Canada) 249
- Канево (Kanevo) 17
- Кањижа (Kanjiža) 294, 298
- Карађорђево (Karadordevo) 288, 298
- Каран (Karan) 211
- Кастел Нуово (Castel Nuovo) 58
- Катедрала Свете Софије (*Собор Святой Софии* / The Cathedral of St. Sophia), у Новгороду 15, 17, 18
- Катрга (Katrga) 214
- Кијев (Kiev) 15–17, 246
- Кириловска црква (Kirillo Church), у Кијеву 17
- Кисељак (Kiseljak) 102
- Клини (Cluny) 211
- Клисура (Klisura), манастир 35, 36
- Книн (Knin) 98
- Књажевац (Knjaževac) 172
- Константинополь (Constantinople) вид. Цариград
- Копенхаген (Copenhagen) 337
- Корнати (Kornati) 217

Косово (Kosovo) 313
 Косово Поље (Kosovo Polje) 217
 Котор (Kotor) 20, 64, 71
 Кравица (Kragavica) 93, 101
 Крагујевац (Kragujevac) 76, 95, 107, 165, 166, 337
 Краљево (Kraljevo) 77
 Краљевина Југославија (Kingdom of Yugoslavia) 129, 130, 193, 196, 207
 Краљевина Срба, Хрвата и Словенаца / Краљевина Југославија (Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes / Kingdom of Yugoslavia) 102, 234, 236, 240
 Краљевина Србија (Kingdom of Serbia) 100, 172, 229, 230, 240
 Кремна (Kremna) 214
 Крушевац (Kruševac) 76, 77
 Крупань (Krupanj) 217
 Крушевац (Kruševac) 323–328
 Кула (Kula) 331
 Куршумлија (Kuršumljija) 14, 15, 20, 21, 77
 Куршунлу (Kurşunlu) 14

 Лазаревац (Lazarevac) 74
 Лакташи (Laktaši) 97
 Лешница (Lešnica) 76
 Ливерпул (Liverpool) 183
 Лион (Lyon) 231
 Ловиште (Lovište) 59
 Ловћен (Lovćen) 311
 Лондон (London) 110, 183, 211, 214, 236
 Лопаре (Lopare) 93
 Лос Анђелес (Los Angeles) 243–256

 Љубљана (Ljubljana) 279
 Љута (Ljuta) 59

 Маглајани (Maglajani) 97, 102
 Маглај (Maglaj) 93, 94
 Мађарска (Hungary) 73, 144, 230, 311
 Македонија (Macedonia) 221
 Манасија (Manasija), манастир 100, 211
 Манастир Пантократора (Pantokrator monastery), у Константинопољу 108
 Манастир Св. апостола (St. Apostles), у Пећи 26
 Манастир Свете Ефросиније (Saint Euphrosyne), у Полоцку 22
 Мароко (Morocco) 245, 246
 Мачкат (Mačkat) 36
 Мачковац (Mačkovac) 93
 Машићи (Mašići) 100
 Медијана (Mediana) 318
 Медитеран (Mediterranean) 317, 319
 Меленци (Melenci) 100

Милано (Milan) 236
 Милешева (Mileševa), манастир 26
 Минхен (Munich) 165, 246
 Млетачка република (Repubblica di Venezia) 58, 68
 Могилица (Moglica) 31
 Морава (Morava) 229, 232, 236
 Москва (Moscow) 25, 32, 155, 286
 Мостар (Mostar) 37, 90, 92, 217
 Моштаница (Moštanica), манастира 92

 Наисус (Naisus) 318
 Неготин (Negotin) 77, 172
 Немачка (Germany) 110
 Нередица (Neredica) 18
 Нерла (Nerla) 19, 23
 Никольско-дворишченска црква (*Никольский собор на Ярославовом Дворище* / Nikolo-Dvorishchensky Cathedral), у Новгороду 17
 Нирнберг (Nuremberg) 46
 Ниш (Niš) 77, 109, 164–166, 229–232, 269, 286, 298
 Нишава (Nišava) 229
 Новгород (Novgorod) 24, 25
 Нови Београд (Novi Beograd) 310, 311
 Нови Зеланд (New Zealand) 179–185, 192
 Нови Пазар (Novi Pazar) 211
 Нови Сад (Novi Sad, Neusatz) 42, 108, 209, 230, 232, 240, 285, 286, 291, 294, 296–299, 301, 320–322, 332–334

 Њујорк (New York) 210, 213–215, 243, 246, 247, 254

 Обудовац (Obudovac) 90
 Олимп (Olimp) 305
 Опленец (Oplenac) 118, 126, 128–130, 133
 Орашац (Orašac) 120
 Осака (Osaka) 338
 Осијек (Osijek) 100
 Османско царство (Ottoman Empire) 58, 120, 232, 240
 Охрид (Ohrid) 211, 214, 217
 Охридско језеро (Ohridsko jezero) 218

 Пале (Pale) 93
 Панчево (Pančevo) 235, 236, 238, 285
 Париз (Paris) 110, 111, 179–192, 193–208, 209–214, 216–219, 222, 230, 231, 236
 Пекинг (Peking) 337
 Пелагићево (Pelagićevo) 102
 Пелешац (Pelješac) 59
 Пераст (Perast) 61
 Переслављ-Залески (*Переславль-Залесский* / Pereslavl-Zalessky) 19
 Петровац на Мору (Petrovac na Moru) 299

Пећ (Peć) 211, 217
 Пећинци (Pećinci) 291, 299
 Пиеровићи (Pierovići) 59
 Пиреј (Pirej) 58
 Пиринеји (Pyrenees) 198
 Пирот (Pirot) 164, 165, 229
 Плашки (Plaški) 95
 Поатје (Poitiers) 214
 Поди (Podi) 37, 39
 Пожаревац (Požarevac) 136
 Пожега (Požega) 76
 Полоцк (Polotsk) 22
 Пореч (Poreč) 76
 Праг (Prague) 63, 110, 172
 Преображењска црква (Preobraženska crkva), у Сент-андреји 43
 Прибој (Priboj) 93, 101
 Призрен (Prizren) 211, 217
 Приштина (Priština) 299
 Прњавор (Prnjavor) 95, 100
 Прокупље (Prokuplje) 165
 Прхово (Prhovo) 291, 299
 Псков (Pskov) 25

 Радимири (Radimiri) 59
 Радинац (Radinac) 168
 Радовањски луг (Radovanjski lug) 122
 Рас (Ras) 20, 21
 Рашка (Raška) 14
 Режевићи (Reževići), манастир 37
 Ремесијана (Remesiana) 318, 319
 Решица (Rešita/Reschitz) 233
 Ријека (Rijeka) 211
 Рим (Roma) 110, 317
 Римини (Rimini) 107
 Римско царство (Roman Empire) 317, 318
 Ромулијана (Romuliana) 318, 319
Рона (Rhône) 231
 Руан (Rouen) 231
Рубе (Roubaix) 231
 Рудо (Rudo) 100
 Рума (Ruma) 165
 Румунија (Romania) 73, 230, 305
 Русија (Russia) 13, 16, 19, 21, 22, 26, 29, 33, 43, 120, 165
 Руски Крстур (Ruski Krstur) 299

 Саборна црква Св. Бориса и Глеба (The Cathedral Church of Ss. Boris and Gleb), у Чернигову 18
 Саборна црква Св. Николе (The Cathedral Church of St. Nicholas), у Сремским Карловцима 330
 Саборна црква Св. Софије (Saint Sophia Cathedral), у Кијеву 15, 16

Саборна црква Св. Димитрија (The Cathedral Church of St. Demetrius), у Владимиру 19
 Саборна црква Св. Михаила (The Cathedral Church of St. Michael the Archangel), у Београду 123
 Саборна црква Успења Пресвете Богородице (Saborna crkva Uspenja Presvete Bogorodice), у Тузли 90
 Сава (Sava) 33, 37, 77, 229–237, 240, 241, 245, 277
 Савина (Savina), манастир 37, 39
 Сажосет (Sayosset) 254
 Сан Франциско (San Francisco) 246
 Санкт Петербург (St. Petersburg) 149–162, 245, 245
 Сарајево (Sarajevo) 90–92, 94, 96
 Светотројицки мушки манастир (Свято-Троицкого мужского монастыря / Holy Trinity Monastery), Џорданвил 243, 247, 254
 Сена (Seine) 195, 201, 231
 Сентандреја (Szentendre) 43
 Синајска гора (Mount Sinai) 305
 Сирмијум (Sirmium) 318
 Сједињене Америчке Државе (United States of America) 180, 182–184, 192, 210, 214, 311
 Скопје (Skopje) 166, 236
 Скрадин (Skradin) 98
 Скугрић (Skugrić) 102
 Славонија (Slavonija) 326
 Смоленск (Smolensk) 17, 23, 24
 Совјетски Савез (Советский Союз / SSSR) 246
 Сокобања (Sokobanja) 74
 Солун (Thessaloniki) 229, 232, 319
 Сомбор (Sombor) 331
 Сопоћани (Sopoćani), манастир 26
 Софија (Sofia) 236
 Спасо-преображењска саборна црква (Spaso-preobraženska saborna crkva), у манастиру Св. Ефросиније у Полоцку 22
 Спасо-преображењска саборна црква (Spaso-preobraženska saborna crkva), у Переслављу-Залеском 19
 Спасо-преображењска саборна црква (Spaso-preobraženska saborna crkva), у Чернигову 15, 16
 Спасо-преображењски саборна црква (Спасо-Преображенский собор / Holy Transfiguration Russian Orthodox Church), у Лос Анђелесу 243–256
 Сплит (Split) 61, 64, 65, 211, 214
 Србија (Serbia) 13–15, 20, 21, 26, 73, 74, 76, 77, 83, 84, 86, 91, 101, 105–116, 118, 125, 129, 136, 141, 142, 146, 148, 163–166, 171, 172, 209, 214, 215, 217, 219, 221, 229–231, 240, 259, 296, 311, 327, 338
 Србобран (Srbobran) 297, 299
 Сребреник (Srebrenik) 93
 Срем (Srem) 236, 240, 326
 Сремска Каменица (Sremska Kamenica) 299
 Сремска Митровица (Sremska Mitrovica) 286, 298, 329

Сремски Карловци (Sremski Karlovci) 100, 297, 298, 329, 330
 Стапар (Stapar) 214, 331
 Стара Молдава (Old Moldova) вид. Румунија
 Стокхолм (Stockholm) 214
 Стразбур (Strasbourg) 211, 214, 286
 Студеница (Studenica), манастир 20, 21, 25, 26
 Суботица (Subotica, Maria Theresiopel) 232, 298
 Сурдулица (Surdulica) 77

Таково (Takovo) 120
 Темишвар (Timișoara) 43
 Токио (Tokio) 338
 Топлица (Toplica) 165
 Топола (Topola) 117, 118, 124–130, 133, 172
 Требиње (Trebinje) 100, 217
 Трновац (Trnovac) 98–101
 Трогир (Trogir) 211
 Трст (Trieste) 65, 236
 Трстеник (Trstenik) 76, 211
 Тузла (Tuzla) 90, 93, 98–102
 Тулуза (Toulouse) 211, 214
 Турн (Turn) 211

Ужице (Užice) 77
 Узе (Uzés) 198
 Украјина (Ukraine) 43
 Улпијана (Ulpiana) 318
 Улцињ (Ulcinj) 58
 Успенска саборна црква (Dormition Cathedral Church),
 Кијевско-печерски манастир 16, 17
 Успенска саборна црква (Dormition Cathedral Church)
 у Владимиру-Волинску 17, 19
 Успенска саборна црква (Dormition Cathedral Church),
 у Галичу 18
 Успенска црква (Dormition Church), у Шибенику 37

Феликс Ромулијана (Felix Romuliana) 318
 Фиренца (Florence) 209, 212, 220
 Француска (France) 110, 193, 194, 198–200, 202, 209,
 212, 214, 215, 218, 220, 230, 247, 311

Хабзбуршка монархија (Habsburg Empire) 120, 320
 Хаг (Hague) 193, 203, 207, 214
 Хадићи (Hadžići) 102
 Херцег Нови (Herceg Novi) 31–40, 58
 Херцеговина (Herzegovina) 164
 Холандија (Netherlands) 193
 Хрватска (Hrvatska) 91, 95, 100, 215, 217, 335, 336

Цариград/Константинопол/Истанбул (Tsargrad/Constantinople/Istanbul) 14, 15, 20, 21, 43, 108, 123, 165,
 229, 232, 236, 286, 317, 319

Црква арханђела Михаила (Crkva arhandela Mihaila),
 у Смоленску 23, 24
 Црква Богородице Љевишке (Crkva Bogorodice Ljeviške)
 218
 Црква Ваведeња Богородице (Crkva Vavedenja Bogorodice), у Стапару 331
 Црква Вазнесења (Crkva Vaznesenja), у Милешеви 26
 Црква Госпе од Шкрпјела (Crkva Gospe od Škrpjela) 67
 Црква на Опленцу (Church in Oplenac) 128–129, 130
 Црква Покрова / Покровска црква на Нерли (Церковь
 Покрова на Нерли / The Church of the Intercession on
 the Nerl) 19, 23
 Црква Преображења Господњег (Crkva Preobraženja
 Gospodnjeg), у Прњавору 95
 Црква Ризе Богородичине (Crkva Rize Bogorodičine),
 у Бијелој 37
 Црква Рођења Богородичиног (Church of the Birth of
 the Virgin), у Бијелој 37
 Црква Рођења Пресвете Богородице (Church of the
 Birth of the Holy Virgin), у Вишеграду 95
 Црква Рођења Пресвете Богородице (Church of the
 Birth of the Holy Virgin), у Жепчу 100
 Црква Рођења Пресвете Богородице (Church of the
 Birth of the Holy Virgin), у Зеници 91, 92
 Црква Рођења Пресвете Богородице (Church of the
 Birth of the Holy Virgin), у Мачковцу 93
 Црква Рођења Пресвете Богородице (Church of the
 Birth of the Holy Virgin), у Обудовцу 90
 Црква Рођења Пресвете Богородице (Church of the
 Birth of the Holy Virgin), у Прибоју 93
 Црква рођења Пресвете Богородице (Church of the
 Birth of the Holy Virgin), у Тополи 124, 125, 127–129
 Црква Свете Параскеве Петке (Church of St. Paraskeva),
 на Торгу у Новгороду 24
 Црква Свете Параскеве Петке (Church of St. Paraskeva),
 у Чернигову 24, 25
 Црква Светог пророка Илије (Church of St. Ilia), у
 Горњем Забрђу 93
 Црква Свете Софије (Hagia Sophia), у Константино-
 пољу 20
 Црква Свете Софије (Church of St. Sofia), у Полоцку 15
 Црква Свете Тројице (Crkva Svete Trojice), у Београду
 245
 Цркве Свете Тројице (Crkva Svete Trojice), у Бистрици
 36
 Црква Свете Тројице (Crkva Svete Trojice), у Бихаћу 97
 Црква Свете Тројице (Crkva Svete Trojice), у Будиму 41,
 56
 Црква Свете Тројице (Crkva Svete Trojice), у Сопотани-
 ма 26
 Црква Светих апостола Петра и Павла (Crkva svetih
 apostola Petra i Pavla), у Кравици 93

Црква светих Петра и Павла (Crkva svetih Petra i Pavla), у Смоленску 17
 Црква Светог Авериџија (Crkva Svetog Averikija), у месту Куршунлу 14
 Црква Светог апостола и јеванђелисте Марка (Crkva Svetog apostola i jevanđeliste Marka), у Кули 331
 Црква Светог арханђела Гаврила (Crkva Svetog arhanđela Gavрила), у Драгаљевцу 93, 93
 Црква Светог архијакона Стефана (Crkva Svetog arhiđakona Stefana), у Сремској Митровици 330
 Црква Светог Ахилија (Church of St. Achillius), у Ариљу 26
 Црква Светог Василија (Crkva Svetog Vasilija), у Овручу 24
 Црква Светог Георгија (Crkva Svetog Georgija), у Годовику 36
 Црква Светог Георгија (Crkva Svetog Georgija), у Сомбору 331
 Цркве Светог Георгија (Crkva Svetog Georgija), у Темишвару 43
 Црква Светог Ђорђа (Crkva Svetog Đorđa), у Бијељини 90
 Црква Светог Ђорђа (Crkva Svetog Đorđa), у Каневу 17
 Црква Светог Ђорђа (Crkva Svetog Đorđa), у Расу 20, 21
 Црква Светог Ђорђа (Crkva Svetog Đorđa), у Трновцу 98, 99
 Цркви Светог Еустахија (Crkva Svetog Eustahija), у Доброти 59, 67
 Црква Светог Илије (Crkva Svetog Ilije), у Мачкату 36
 Црква Светог Луке (Crkva Svetog Luke), у Котору 20
 Црква Светог Матеја (Crkva Svetog Mateja), у Доброти 67
 Црква Светог Николе (Crkva Svetog Nikole), у Баошићима 31–40
 Црква Светог Николе (Crkva Svetog Nikole), у Германику 14
 Црква Светог Николе (Crkva Svetog Nikole), у Куршумлији 14, 15, 20, 21
 Црква Светог Николе (Crkva Svetog Nikole), у Стратфорду 247
 Црква Светог Петра (Crkva Svetog Petra), у Љутој, 67
 Црква Светог пророка Илије (Crkva Svetog proroka Ilije), у Јањи 95
 Црква Светог пророка Илије (Crkva Svetog proroka Ilije), у Маглају 93

Црква Светог Саве (Crkva Svetog Save), у Билећи, 100
 Црква Светог Саве (Crkva Svetog Save), у Блажују 96
 Цркве Светог Сергија и Вакха (Church of St. Sergius and Bacchus), у Подима 37, 39
 Црква Светог Спаса (Crkva Svetog Spasa), на Нередици 18
 Црква Светог Стефана (Crkva Svetog Stefana), у Бањској 21
 Црква Успења Пресвете Богородице (Crkva Uspenja Presvete Bogorodice), у Братунцу 93
 Црква Успења Пресвете Богородице (Crkva Uspenja Presvete Bogorodice), у Маглајанима 97
 Црква Успења Пресвете Богородице (Crkva Uspenja Presvete Bogorodice), у Палама 93
 Црква Успења Пресвете Богородице (Crkva Uspenja Presvete Bogorodice), у Шпионици 93
 Црква Христа Пантократора (Crkva Hrista Pantokratora), у Дечанима 21
 Црна Гора (Crna Gora) 58, 59, 199, 201, 217
 Црно море (Crno more) 65

Чапљина (Čapčljina) 100
 Чачак (Čačak) 76
 Ченеј (Čenej) 294
Чернавода (Cernavodă) 230
 Чернигово (Černigov) 15, 18, 24, 25
 Чехословачка (Czechoslovakia) 311

Џорданвил (Jordanville) 243, 254

Шабач (Šabac) 166, 168, 299
 Шаркамен (Šarkamen) 318
 Шарлотенбург (Charlottenburg) 136
 Швајцарска (Switzerland) 210
 Шибеник (Šibenik) 37, 211, 214
 Шид (Šid) 299
 Шкурда (Škurda) 67
 Шпај (Špaj) 319
 Шпанија (Spain) 197, 215
 Шпионица (Špionica) 93
 Шћећин (Szczecin) 286
 Шумадија (Šumadija) 166, 217

Режистире сачинила
 Татјана 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 њареније* и *Цитирана литератѹра* 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: mtisma1@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 Ивић, Павле. *Српски народ и његов језик*. – 2. изд. Београд: Српска јединицу: 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: за библиографску Ивић, Павле. *Српски народ и његов језик*. – 2. изд. Београд: Српска 128–130) јединицу: 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, за библиографску Ивић, Павле. *Српски народ и његов језик*. – 2. изд. Београд: Српска 130) јединицу: 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 Џејмс Џ. Марфи за James J. Murphy, али у парентези презиме треба давати према изворном облику и писму, нпр.

(MURPHY 1974: 95) за библиографску 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 напмени 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 напмени наводе се презимена прва два аутора, док се презимена осталих аутора замењују скраћеницом *и др.*:

(Ивић, Клајн и за библиографску Ивић, Павле, Иван Клајн, Митар Пешикан, Бранислав Брборић. др. 2007) јединицу: *Српски језички приручник*. – 4. изд. Београд: Београдска књига, 2007.

Ако је из контекста јасно који је аутор цитиран или парафразира, у текстуалној библиографској напмени није потребно наводити презиме аутора, нпр.:

Према Марфијевом истраживању (1974: 207), први сачувани трактат из те области сачио је бенедиктинац Алберик из Монте Касина у другој половини XI века.

Ако се у парентези упућује на радове двају или више аутора, податке о сваком следећем раду треба одвојити тачком и запетом, нпр. (Белић 1958; Стевановић 1968).

Ако је у тексту, услед немогућности да се користи примарни извор, преузет навод из секундарног извора, у парентези је неопходно уз податак о аутору секундарног извора навести и реч: према:

„Усменост” и „народност” бугарштина Ненад Љубинковић доводи у везу са прилагођеношћу средини (према Килибарда 1979: 7).

Цитирана лијерајџура

Цитирана литература даје се у засебном одељку насловљеном *Цитирана лијерајџура*. У том одељку разрешавају се библиографске парентезе скраћено наведене у тексту. Библиографске јединице (референце) наводе се по азбучном или абecedном реду презимена првог или јединог аутора како је оно наведено у парентези у тексту. Прво се описују азбучним редом презимена првог или јединог аутора радови објављени ћирилицом, а затим се описују абecedним редом 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 алфавету (преведене на енглески језик). Ти подаци су углавном доступни у резимеима тих радова.

Цитирана лијерајџура наводи се према стандарду за цитирање Матице српске (МСЦ):

Монографска публикација:

ПРЕЗИМЕ, име аутора и име и презиме другог аутора. *Наслов књиџе*. Податак о имену преводиоца, приређивача, или некој другој врсти ауторства. Податак о издању или броју томова. Место издавања: издавач, година издавања.

Пример:

Белић, Александар. *О језичкој љприроди и језичком развијџку: линџвиситџчка исљийџивања*. Књ. 1. – 2. Београд: Нолит, 1958.

Милетић, Светозар. *О срљском џиљџању*. 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.

Бугарштина. Избор и предговор Новак Килибарда. Београд: Рад, 1979.

Зборник радова са конференције:

Пантић, Мирослав (ур.). *Ресава (Горња и Доња) у исљорији, науци, књиџевносљи и уметносљи*. Научни скуп, Деспотовац, 20–21. август 2003. Деспотовац: Народна библиотека „Ресавска школа”, 2004.

Монографска публикација са више издавача:

Палибрк-Сукић, Несиба. *Руске избељлице у Панчеву, 1919–1941*. Предговор Алексеја Арсењева. Панчево: Градска библиотека – Историјски архив, 2005.

Ђорђевић, Љубица. *Библиоџрафија дела Десанке Максимовић, 1920–1971*. Београд: Филолошки факултет – Народна библиотека Србије – Задужбина Десанке Максимовић, 2001.

Фототипско издање:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. *Наслов књиџе*. Место првог издања, година првог издања. Место поновљеног, фототипског издања: издавач, година репринт издања.

Пример:

СОЛАРИЋ, Павле. *Поминак књижески*. Венеција, 1810. Инђија: Народна библиотека „Др Ђорђе Натопшевић”, 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.” *Лейојис Мајице српске* књ. 473, св. 3 (март 2004): 265–269.

Прилог у новинама:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста.” *Наслов новина* датум: број страна.

Пример:

КЉАКИЋ, Слободан. „Черчилов рат звезда против Хитлера.” *Политика* 21. 12. 2004: 5.

Монографска публикација доступна on-line:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. *Наслов књиџе*. <адреса са интернета> Датум преузимања.

Пример:

VELTMAN, K. H. *Augmented Books, knowledge and culture*.

<<http://www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d/6d.>> 02.02.2002.

Прилог у серијској публикацији доступан on-line:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста.” *Наслов 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 Journal for Fine Arts

The editorial board of Matica Srpska Journal 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 Journal for Fine Arts, Matica Srpska
21000 Novi Sad
1 Matica Srpska Street
e-mail: mtismal@maticasrpska.org.rs

A paper in Serbian language should be written in Cyrillic script.

All papers, whether domestic or foreign, should be written in Microsoft Word (.doc or .rtf format), with maximum length (including summary in Serbian and abstract in English, keywords, figures, tables, drawings and other contributions) of an author's sheet (up to 4000 words).

Font type Times New Roman; 1.5 line spacing; font size 12.

Apart from the main text the paper should contain a summary in Serbian up to 10 lines and abstract in English (it can also be in Serbian and the Editorial office will translate it) or in one of the major languages, the length of about half typed page, with four to six keywords, line spacing 1 and font size 10.

Foreign names in the paper should be written in phonetic form, but when first mentioned there should be given their ethimological form in parentheses.

Illustrations in the paper (photos, drawings, tables, etc.) are published in black and white with the description. The author should mark the place of illustrations in the text.

All illustrations should be of high-quality (resolution of 300 dots) and submitted electronically on a CD. List of all illustrations should accompany the paper.

All papers are reviewed by two and, if necessary, more reviewers.

When a manuscript is accepted, the author will be informed of the approximate time of publication. Each author will receive a printed copy of the Proceedings.

Author's first and last name, scientific degree, institutional affiliation and mailing address, home address, email address, and phone numbers should be indicated for all authors on each paper.

Manuscript will not be returned to the author.

Bibliographic parenthesis

Bibliographic parenthesis, as an inserted abbreviation in the text that refers to the full bibliographic description of a cited work, is listed at the end of the paper and consists of an open parenthesis, author's last name (small caps), publication year of the cited paper, number of the page from which citations are taken and closing parenthesis. The author's last name is given in the original form and alphabeth. For example:

(ИВИЋ 1986: 128)	for bibliographic reference:	ИВИЋ, Павле. Српски народ и његов језик. – 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.
------------------	------------------------------	--

When citing from several adjacent pages of the same paper, the numbers of the first and the last cited page with a dash between them should be given. For example:

(ИВИЋ 1986: 128–130)	for bibliographic reference:	ИВИЋ, Павле. Српски народ и његов језик. – 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.
----------------------	------------------------------	--

When citing multiple non-adjacent pages of the same paper, the figures relating to the pages in the cited paper, separated by a comma, should be given. For example:

(ИВИЋ 1986: 128, 130)	for bibliographic reference:	ИВИЋ, Павле. Српски народ и његов језик. – 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.
-----------------------	------------------------------	--

For a foreign author outside the parenthesis last name should be transcribed in the language in which the main text is written, for example Џејмс Џ. Марфи for James J. Murphy, but within the parenthesis last name should be given in its original form and alphabeth. For example:

(MURPHY 1974: 95)	for bibliographic reference:	MURPHY, James J. <i>Rhetoric in the Middle Ages: A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance</i> . 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. <i>Српски језички њиручник</i> . – 4. изд. Београд: Београдска књига, 2007.
---------------------------	------------------------------	---

If it is clear from the context which author is cited or paraphrased, it is not necessary to give the author's name in the bibliographic note. For instance:

According to Murphy's research (1974: 207), the first preserved treatise in this field was made by a Benedictine monk Alberico from Montecassino in the second half of the XI century.

If in the parenthesis are referred to works of two or more authors, every subsequent work should be separated with a semicolon, for example (БЕЛИЋ 1958; СТЕВАНОВИЋ 1968).

If the primary source is unavailable, the data about the secondary source in the parenthesis need to be accompanied by the words *according to*.

“Oral” and “national” features of the bugarštica Nenad Ljubinković associated with the adjustment 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 развоју: лингвистичка истраживања*. Књ. 1. – 2. Београд: Нолит, 1958.

Милетић, Светозар. *О српском језику*. 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:

ПАЛИБЕК-СУКИЋ, НЕСИБА. *Руске избјеглице 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 књижевски*. Венеција, 1810. Инђија: Народна библиотека „Др Ђорђе Натопшевић”, 2003.

Secondary authorship:

Proceedings of scientific papers are given by the name of the editor or compiler.

LAST NAME, first name of the editor (or the compiler). *Title of work*. Publication place: publisher, year of publication.

Example:

РАДОВАНОВИЋ, Милорад (ур.). *Српски језик на крају века*. Београд: Институт за српски језик САНУ – Службени гласник, 1996.

ЈОВАНОВИЋ, Слободан (ур.). *Народна 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.” *Лейоуис Мајџице 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. „Черчиллов 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:

ТОТ, А. „Teaching Info-preneurship: students' perspective.” *ASLIB Proceedings* February 2000. Proquest. 21.02.2000.

Articles in an encyclopedia available online:

"Article title." *Encyclopedia name*. <web address> Date of access.

Example:

“WILDE, Oscar.” *Encyclopedia Americana*. <<http://www.encyclopedia.com/doc/1G1-92614715.html>> 15.12.2008.

**Рецензенти објављених радова у
Зборнику Матице српске за
ликовне уметности бр. 48**

Reviewers

Ђорђе Алфиревић
Саша Брајовић
Драган Дамјановић
Александар Игњатовић
Весна Круљац
Лидија Мереник
Владимир Симић
Ирина Суботић
Јасмина Чубрило
Олга Шпехар

Игор Борозан
Кокан Грчев
Јелена Ердељан
Александар Кадијевић
Срђан Марковић
Владана Путник Прица
Иван Стевовић
Миланка Тодић
Симона Чупић

Зборник Матице српске за ликовне уметности
Издаје једанпут годишње
Издавач Матица српска
Уредништво и администрација: Нови Сад, Улица Матице српске 1
Телефон: ++381-21/420-199, 6615-038
e-mail: mtismal@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: mtismal@maticasrpska.org.rs
www.maticasrpska.org.rs

Уредништво је *Зборник Матице српске за ликовне уметности*
бр. 48/2020 закључило 4. IV 2020.
За издавача: проф. др Драган Станић
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 Кадиевић. – 1986,
22–. – Нови Сад : Матица српска, 1986–. – Илустр. ; 26 cm
Годишње. – Текст на срп., рус. и енгл. језику. – Је наставак:
Зборник за ликовне уметности = ISSN 0543–1247
ISSN 0352-6844
COBISS.SR-ID 16491778

Штампање овог Зборника омогућили су
Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије,
Министарство културе и информисања Републике Србије и
Покрајински секретаријат за културу и јавно информисање