Matica srpska
Section des arts

Recherches sur l'art

Livre dédié au Pavle Vasić

7

Novi Sad
1971

Матица српска
Одељење за ликовне уметности

Зборник за ликовне уметности

Књига Павла Васића

7

ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ У БЕОГРАДУ
Библиотека
Одељења за историју уметности
Инв. бр 2782
Сиги.

Нови Сад
1971

Уредништво

Др Светозар Радојчић
Др Миодраг Коларић
Др Сретен Петковић
Др Дејан Медаковић
Др Динко Давидов

●

Главни уредник
Др Дејан Медаковић

●

Секретар Уредништва
Др Динко Давидов

●

Технички уредник
Јелка Поморишац

●

Лектор
Вера Стојић

●

Резимеа превели:

Мила Борђевић (12, 24 и 26)
Мара Кордић (7, 11, 13 и 23)
Вера Стојић (18)
Роже Лудвог (2, 5, 9, 15, 16, 17, 19, 20 и 25)

●

Коректор
Јелка Поморишац

●

Корице
Драган Тодоровић

●

Ова књига је редакцијски закључена
7. марта 1972. год.

●

Издавач Матица српска — Нови Сад

Штампа: Графичко пред. „Радиша Тимотић“, Београд, Јакшићева 9

MERITISSIMO

P A U L O V A S I Ć

QUI

STRENUE PER MULTOS ANNOS LABORANDO
NON PAUCAS ET OCCULTAS ARTIS SERBICAE
PRETIOSITATES
DETEXIT EXPLICAVITQUE
HUNC COLLECTANEORUM TOMUM
SODALES AMICI CULTORESQUE
DEVOTE DEDICANT

САДРЖАЈ — TABLE DE MATIERS

РАСПРАВЕ И ЧЛАНЦИ:

I. ПОПИС РАДОВА др ПАВЛА ВАСИЋА — — — — — — — — — — — — — — — — 1

1. Мара Харисијадис: ФРОНТИСПИСИ И ЗАСТАВИЦЕ У СРПСКОМ ЧЕТВОРОЈЕВАНЂЕЉУ БУГАРСКЕ АКАДЕМИЈЕ НАУКА БР. 15 — — — — — — — — — 23
Mara Harisijadis: LES FRONTISPICES ET LES EN-TÊTES DU TETRAÉVANGILE SERBE DE L'ACADÉMIE BULGARE DES SCIENCES — — — — — — — — — — — — 33

2. Бранка Кнежевић: КТИТОРИ ЛАПУШЊЕ — — — — — — — — — — — — — 35
Branka Knežević: LES FONDATEURS DE LAPUŠNJA — — — — — — — — — — — 52

3. Мирјана Глигоријевић: ПЈЕР-АНТОНИО ПАЛМЕРИНИ — — — — — — — — — 55
Mirjana Gligorijević: PIER ANTONIO PALMERINI — — — — — — — — — — — 79

4. Сретен Петковић: КУЛТ КНЕЗА ЛАЗАРА И СРПСКО СЛИКАРСТВО XVII ВЕКА 83
Sreten Petković: THE CULT OF PRINCE LAZAR AND THE SERBIAN PAINTING OF THE SEVENTEENTH CENTURY — — — — — — — — — — — — — — — — 101

5. Олга Микић: СЛИКАР ЈОВАН ИСАЈЛОВИЋ — СТАРИЈИ — — — — — — — — 103
Olga Mikić: LE PEINTRE IOVAN ISAÏLOVIĆ (JOVAN ISAJLOVIĆ) — L'ANCIEN — — 118

6. Дејан Медаковић: МОЈСЕЈ СУБОТИЋ — — — — — — — — — — — — — — 121
Dejan Medaković: MOJSEJ SUBOTIĆ — — — — — — — — — — — — — — — 141

7. Радомир Станић: ИКОНОСТАС МАНАСТИРСКЕ ЦРКВЕ У ВРАЋЕВШНИЦИ — — 143
Radomir Stanić: L'ICONOSTASE DE L'ÉGLISE DU MONASTÈRE DE VRAĆEVŠNICA 160

8. Marjan Mušič: PLEČNIK IN BEOGRAD II — — — — — — — — — — — — — — 163

9. Штефка Цобељ: УМЕТНИЧКИ ЛИК АЛЕКСАНДРА ТОМАШЕВИЋА — — — — — 177
Štefka Cobelj: LE VISAGE ARTISTIQUE D'ALEXANDRE TOMAŠEVIĆ — — — — — 205

ПРИЛОЗИ И ГРАЂА:

10. Мирјана Татић-Ђурић: МАРИЈА-ЕВА, ПРИЛОГ ИКОНОГРАФИЈИ ЈЕДНОГ РЕТКОГ ТИПА ОРАНТЕ — 207
Mirjana Tatić-Djurić: MARIE-EVE, CONTRIBUTION À L'ICONOGRAPHIE D'UN TYPE RARE D'ORANTE — 216

11. Петар Миљковић-Пепек: ЗОГРАФ МЕРКУРИ — ЈЕДАН ОД АУТОРА ФРЕСАКА ЦРКВЕ СВ. НИКОЛЕ У ПСАЧИ — — — — — — — — — — — — — — 219
Petar Miljković-Pepek: MAÎTRE »MERKURI« — L'UN DES PEINTRES DES FRESQUES DE L'ÉGLISE ST. NIKOLA À PSAČA — — — — — — — — — — — — — — 228

12. Војислав Ј. Ђурић: ИМЕ МЕРКУРИЈЕ ИЗ ПСАЧЕ — — — — — — — — — — 229
Vojislav J. Djurić: L'INSCRIPTION »MERKURI« A PSAČA — — — — — — — — 235

13. Љубинка Којић: О ИКОНИ СВЕТОГ ЂОРЂА СА ЖИТИЈЕМ ИЗ ЧАЈНИЧА — — 237
Ljubinka Kojić: A PROPOS DE L'ICÔNE DE »ST. GEORGES ET SA VIE« DE ČAJNIČE 243

14. Machiel Kiel: ARMENIAN AND OTTOMAN INFLUENCES ON A GROUP OF VILLAGE CHURCHES IN THE KUMANOVO DISTRICT — — — — — — — — — — — — 245

15. Здравко Кајмаковић: ЧЕТИРИ ИКОНЕ ИЗ РАДИОНИЦЕ МАЈСТОРА КОЗМЕ — — 257
Zdravko Kajmaković: QUATRE ICÔNES DE L'ATELIER DU MAÎTRE KOZMA — — — 269

16. Бошко Врзић: СРПСКА ИКОНА НА СТАКЛУ ИЗ 1760. ГОДИНЕ — — — — — — 271
Boško Brzić: UNE ICÔNE SUR VERRE SERBE DE L'ANNÉE 1760 — — — — — — 276

17. Војислав Матић: МАНАСТИР ЗЛАТИЦА — — — — — — — — — — — — — — 277
Vojislav Matić: MONASTÈRE DE ZLATICA — — — — — — — — — — — — — 292

18. Јанко Радовановић: ПРИЛОГ ИКОНОГРАФИЈИ СВЕТИХ СРЕМСКИХ ДЕСПОТА ВРАНКОВИЋА — 293
Janko Radovanović: EIN BEITRAG ZUR IKONOGRAPHIE DER SERBISCHEN DESPOTEN VON SYRMIEN — — — — — — — — — — — — — — — — — — — 313

19. Оливера Милановић-Јовић: ИКОНОСТАС ЦРКВЕ СВЕТОГ НИКОЛЕ У НОВОМ ВЕЧЕЈУ — 315
Olivera Milanović-Jović: L'ICONOSTASE DE L'EGLISE SAINT NICOLAS A NOVI BEČEJ 320

20. Лазар Чурчић: ТРИ БЕЛЕШКЕ О VERA ICONI КОД СРБА — — — — — — — 323
Lazar Čurčić: TROIS NOTES SUR LA »VERA ICONA« CHEZ LES SERBES — — — 331

21. Миодраг Коларић: ДВА ПРИЛОГА О ЖИВОТУ И РАДУ НАШИХ УМЕТНИКА XIX ВЕКА — 333
Miodrag Kolarić: ZWEI BEITRÄGE BETREFFEND LEBEN UND WIRKEN SERBISCHER KÜNSTLER DES XIX JAHRHUNDERTS — — — — — — — — — — — — — 339

22. Boris Lossky: REFLET DU CHOEUR DE NOTRE-DAME DE PARIS SUR L'ICONOSTASE DE LA DORMITION DE PANČEVO — — — — — — — — — — — — — — — — 341

23. Круно Пријатељ: ЈАКОВ И АЛБЕРТ МИАНИ — ЗАДАРСКИ СЛИКАРИ ПРОШЛОГА СТОЉЕЋА — 349
Kruno Prijatelj: GIACOMO E ALBERTO MIANI PITTORI ZARATINI NEL SECOLO SCORSO — 354

24. Вања Краут· СКИЦЕ СТЕВЕ ТОДОРОВИЋА ЗА „ТАКОВСКИ УСТАНАК" — — — 355
Vanja Kraut: LES EBAUCHES DE STEVA TODOROVIĆ POUR SON »SOULEVEMENT DE TAKOVO« — 362

25. Миодраг Јовановић: АРХИТЕКТА И СЛИКАР АЛЕКСАНДАР ТАВАКОВИЋ — — 365
Miodrag Jovanović: ALEKSANDAR TABAKOVIĆ, ARCHITECTE ET PEINTRE — — — 370

26. Катарина Павловић: ЦИЉ ОТВАРАЊА ПРВЕ ЈУГОСЛОВЕНСКЕ ИЗЛОЖБЕ — — 371
Katarina Pavlović: BUT DE L'OUVERTURE DE LA PREMIÈRE EXPOSITION YOUGOSLAVE — 379

27. Станислав Живковић: АТЕЉЕ ЈОВАНА БИЈЕЛИЋА — — — — — — — — — — 381
Stanislav Živković: L'ATELIER DE JOVAN BIJELIĆ — — — — — — — — — — 393

Попис радова др Павла Васића*



МАТИЦА СРПСКА

7 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 7
1971

1928.

1. Запис о лудаку из Црквеног Клостера [есеј о Хуту Ван дер Гусу]. — *50 у Европи*, Београд, децембар 1928, стр. [14—15].

1929.

2. Шта смо записали једне ноћи на маргиналијама анонимних мемоара. Гојина гравира Nada (Ништа). — *50 у Европи*, Београд, јул 1929, стр. 9.
3. Одговор једног младог. [Полемика са Пером Одавићем поводом његовог приказа Јесење изложбе]. — *Правда*, Београд, 14—20, октобар 1929 [у више наставака].

1938.

4. Живот и сликарство. — *Уметнички преглед*, Београд, јул 1938, I, 10, стр. 291—297 са сл.
5. Италијански цртежи. — *Уметнички преглед*, Београд, март—април 1938, I, 6—7, стр. 188—192 са сл.
6. Никола Пусен код нас. — *Уметнички преглед*, Београд, фебруар 1938, I, 5, стр. 129—134 са сл.
7. Никола Пусен у писмима. — *Уметнички преглед*, Београд, октобар 1938, I, 11, стр. 346—350 са сл.

1939.

8. Белешке о Вато-у. — *Уметнички преглед*, Београд, јануар 1939, II, 1, стр. 1—5 са сл.
9. Изложба Боре Стевановића. — *Уметнички преглед*, Београд, мај 1939, II, 5, стр. 148—151 са сл.
10. Изложба Саве Шумановића. — *Уметнички преглед*, Београд, октобар 1939, II, 8, стр. 251—253 са сл.

---

* Из овог пописа изостављене су највећим делом ликовне критике и прикази изложби, објављени претежно у Политици од 1950. године до данас, чланци у Enciklopediji Jugoslavije и др.

11. Impressions sur l'exposition de la peinture française de David à Cezanne. — *L'Echo de Belgrade*, Beograd, 5. IV 1939, VIII, 13.
12. Противуречности у француском сликарству XVII века. — *Уметнички преглед*, Београд, март—април 1939, II, 3—4, стр. 111—116 са сл.

1940.

13. Димитрије Аврамовић. — *Уметнички преглед*, Београд, октобар 1940, III, 8, стр. 234—242 са сл.
14. Изложба Љубомира Ивановића. — *Уметнички преглед*, Београд, јануар—фебруар 1940, III, 1—2, стр. 55—57 са сл.
15. Историјски мотиви у нашем сликарству XIX века. — *Глас Југа*, Скопље, 5. XII и 6. XII 1940, 45 и 46.
16. Цртежи Новака Радонића. — *Уметнички преглед*, Београд, јануар—фебруар 1940, III, 1—2, стр. 25—31 са сл.

1949.

17. Војвођанско сликарство. — *Здрав подмладак*, Београд, август—септембар 1949, 7, стр. 6—7 са сл.
18. Сликарство и живот. — *Здрав подмладак*, Београд, мај 1949, 5, стр. 18—19 са сл.
19. Српско средњевековно сликарство. — *Здрав подмладак*, Београд, јуни—јули 1949, 6, стр. 18—19 са сл.
20. Човек и боја. — *Здрав подмладак*, Београд, април 1949, 4, стр. 18—19 са сл.

1950.

21. Војвођански сликари у Србији (1817—1850) — *Научни зборник Матице српске, Серија друштвених наука*, Нови Сад, 1950 I, 1, стр. 93—109 и 280 [резиме на франц. јез.].
Посебан отисак.
22. Борђе Вазари 1511—1574. — *Лик*, Београд, 29. XI 1950. [I], 1.
23. Изложба слика Стеве Тодоровића. — *Политика*, Београд, 10. IX 1950, XLVII, 13655 са сл.
24. Kostim u beogradskim pozorištima. — *Umetnost*, Beograd, 1950, 2, str. 54—59 sa sl. [и резимеом на франц. јез.].
25. Наше средњевековно сликарство. — *Пионири*, Београд, мај 1950, 5, стр. 12—13 са сл.
26. Théâtre de la milice étrangère. (Један извор за ношњу наших граничара из 1742 године). — *Историјски гласник*, Београд, 1950, 3—4, стр. 126—129 + 6 сл.
27. Урош Кнежевић. — *Летопис Матице српске*, Нови Сад, 1950, CXXVI, књ. 365, 1—2, стр. 17—30 са сл.

1951.

28. Изложба слика Новака Радонића у Новом Саду. — *Политика*, Београд, 23. IX 1951, XLVIII, 13976.
29. Илустрације за „Вечитог младожењу" од Душана Ристића. — *Лик*, Београд, 1. II 1951, 3.
30. Комеморативна изложба Боре Баруха. — *Политика*, Београд, 4. XI 1951, XLVIII, 14014.
31. Прилози за живот и рад војвођанских уметника II: Живот Димитрија Аврамовића у Београду, III: Вајарски радови Димитрија Петровића. — *Зборник Матице српске, Серија друштвених наука*, Нови Сад, 1951, 2, стр. 112—119 + 2 сл.
Посебан отисак.
32. Уметнички лик Јована Бијелића. — *Лик*, Београд, 1. IV 1951, 5.

1952.

33. Дело сликара Душана Влајића 1911—1945. — *Политика*, Београд, 23. I 1952, XLIX, 14081 са сл.
34. Дух француске уметности. (Поводом изложбе Француске савремене уметности у Београду). — *Политика*, Београд, 24. II 1952, XLIX, 14109 са сл.
35. Живот фресака — први документарни филм предузећа „Авала филм" о ликовној уметности. — *Политика*, Београд, 18. I 1952, XLIX, 14077.
36. Линије и облици. Уџбеник цртања за V и VI разред гимназије. — Београд, Знање, шт. Југоштампа, 1952, стр. 40 + [40] са 63 цртежа, 8⁰.
37. Педесетогодишње сликарско дело Боривоја Стевановића. — *Политика*, Београд, 15. V 1952, XLIX, 14177 са сл.
38. Прилози за живот и рад српских уметника из Војводине IV: Урош Кнежевић као Данилов ученик. — *Зборник Матице српске, Серија друштвених наука*, Нови Сад, 1952, 3, стр. 78—84.
Посебан отисак: 1953, стр. 1—7.
39. Споменици културе [издање Завода за заштиту и научно проучавање споменика културе НР Србије. Приказ књиге]. — *Политика*, Београд, 23. III 1952, XLIX, 14132.
40. У Шиду се отвара музеј Саве Шумановића. — *Политика*, Београд, 21. II 1952, XLIX, 14106.

1953.

41. Београдска „Лада". — *Политика*, Београд, 27. IX 1953, L, 14622.
42. Југословенске ношње у XVI веку. — *Зборник Етнографског музеја у Београду 1901—1951*, Београд, 1953, стр. 129—143 [са 16. сл. и резимеом на енгл. јез.]
Посебан отисак.
43. Корбизије. Поводом изложбе његових архитектонских пројеката, слика и цртежа. — *Политика*, Београд, 9. I 1953, L, 14389.

44. Малиша Глишић. Један заборављени српски импресиониста. — *Ревија*, Београд, 15. II 1953, 5 са сл.
45. Монументална композиција пронађена у Сутивану на Брачу. — *Политика*, Београд, 26. VIII 1953, L, 14613 са сл.
46. Сликарство Јурице Рибара (1918—1943). — *Политика*, Београд, 16. III 1953, L, 14455.
47. У фрушкогорском манастиру Врднику откривена композиција „Косовски бој"? Слику је радио у другој половини осамнаестог века Амвросије Јанковић. — *Политика*, Београд, 26. VII 1953, L, 14582 са сл.
48. Фирме и сликари. — *Ревија*, Београд, 1. IX 1953, 18 са сл.
49. Холандско сликарство 1850—1950. [Изложба у Уметничком павиљону у Београду]. — *Политика*, Београд, 29. VI 1953, L, 14555.

1954.

50. Анри Матис. — *Политика*, Београд, 7. XI 1954, LI, 14973 са сл.
51. Вељко Петровић и српска новија уметност. — *Књижевне новине*, Београд, 4. II 1954, I, 4.
    Исто [само део]: Чланци о уметности. — *Политика*, Београд, 26. VII 1967, LXIV, 18968.
52. Грчки уметници. — *Књижевне новине*, Београд, 14. I 1954, I, 1.
53. Драгомир Глишић — сада најстарији српски сликар. Реч приликом отварања изложбе у Ваљеву (16. V 1954). — *Напред*, Ваљево, 21. V 1954, VIII, 310.
54. Јован Ковачевић: Средњевековна ношња Балканских Словена, [Приказ књиге] — *Историјски гласник*, Београд, 1954, 3, стр. 141—150.
55. Карађорђе на бакрорезу Готфрида Гајслера. — *Политика*, Београд, 14. III 1954, LI, 14765 са сл.
56. Рестаурација фрушкогорских манастира. „Косовски бој" Амвросија Јанковића у Врднику. — *Политика*, Београд, 28. VIII 1954, LI, 14911 са 1 цртежом.
57. „Ризница наше прошлости". Изложба Првог српског устанка. — *Политика*, Београд, 13. VI 1954, LI, 14846.
58. Савремена грчка уметност. — *Политика*, Београд, 2. VI 1954, LI, 14835 са сл.
59. Српска ношња за време Првог устанка. — *Историјски гласник*, Београд 1954, 1—2, стр. 149—191 + 34 табл. сл. [Резиме на франц. јез.].
    Посебан отисак: стр. 43 + 34 таб. сл.

1955.

60. Ликовна критика, њен главни задатак, недостаци и перспективе. — Разговор са Павлом Васићем и Миодрагом Протићем [водио] Р. Ц. Ивановић. — *Дневник*, Нови Сад, 2. XII 1955, XIV, 3433.

61. Млетачки мајстори у Народном музеју. — *Политика*, Београд, 4. XI 1955, LII, 15281 са сл.
62. Novi impulsi [o problemu primenjene umetnosti]. — *Mozaik*, Beograd, 1955, 5, str. 58—61 i 82 [упоредни текст на енгл. језику].
63. Портрети уметника у музеју Уфичи. — *Наш Весник*, Београд, 1. VII 1955, II, 66.
64. Сликар Димитрије Аврамовић. — *Политика*, Београд, 3. IV 1955, LII, 15098 са сл.
65. Страни уметници и Карађорђева Србија. — *Историјски гласник*, Београд, 1955, 1, стр. 71—86 + 7 сл.
Посебан отисак: Београд 1956, стр. 16.
66. Traditions artistiques des peuples Yougoslaves. — *Trough Yugoslavia*, Beograd, 1955 III, 4, p. 2—6, ill.
67. Човек пре свега. Сликарство Зоре Петровић. — *Политика*, Београд, 25. XII 1955, LII, 15325 са сл.

1956.

68. Бугарска графика. — *Политика*, Београд, 9. IX 1956, LIII, 15565 са сл.
69. Борђо Вазари и његове биографије уметника. — Поговор књизи Борђо Вазари: Микеланђело, Београд, Нолит, 1956, стр. 225—232.
70. Изложба савремене италијанске уметности. — Тријумф хуманизма. — *Политика*, Београд, 30. XII 1956, LIII, 15675 са сл.
71. „Косовски бој" Амвросија Јанковића. — *Саопштења Завода за заштиту и научно проучавање споменика културе НРС*, Београд 1956, 1, стр. 185—189 са сл. [и резимеом на франц. јез.].
Посебан отисак: стр. 1—5 са сл.
72. Линије и облици. Приручник за наставу цртања у V и VI разреду гимназије, [2 изд.]. — Београд, Нолит, шт. Београдски графички завод, 1956, стр. 40 + [32] са 72 цртежа, 8⁰.
73. Љубомир Ивановић — мајстор модерне српске графике. Поводом ретроспективне изложбе у Уметничком павиљону на Калемегдану. — *Политика*, Београд, 4. XI 1956, LIII, 15621 са сл.
74. Марин Тартаља. Предговор Грге Гамулина. Загреб, Зора, 1955. [Приказ књиге]. — *Политика*, Београд, 1. II 1956, LIII, 15355.
75. Савремена уметност у САД. — *Политика*, Београд, 15. VII 1956, LIII, 15509 са сл.
76. Уметнички споменици Рисна. Мозаик под земљом. — *Политика*, Београд, 9. VIII 1956, LIII, 15534 са сл.
77. Хрватски импресиониста Милан Штајнер. — *Политика*, Београд, 8. VII 1956, LIII, 15502 са сл.

1957.

78. Балтазар Нојман у Београду. — *Политика*, Београд, 9. VI 1957, LIV, 15832.

79. Вајарство Марка Брежанина. — *Политика*, Београд, 23. XII 1957, 16027 са сл.
80. Изложба модерне пољске уметности. — *Политика*, Београд, 31. III 1957, LIV, 15764 са сл.
81. Комеморативна изложба Драгомира Глишића. — *Политика*, Београд, 26. IX 1957, LIV, 15941 са сл.
82. Петогодишњица Музеја примењене уметности. — *Весник Музејско-конзерваторског друштва НРС*, Београд, 1. II 1957, VI, 1.
83. Prilog proučavanju uniforme srpske vojske u XIX veku (1826—1858). — Vesnik Vojnog muzeja JNA, Beograd, 1957, II, 4, 215—254 + 27 sl. [резиме на немачком јез.].
Посебан отисак.
84. О перспективама историчара уметности (интервју). — *Студент*, Београд, 10. јун 1957, XX, 15.
85. Ретроспективна изложба Вељка Станојевића. — *Политика*, Београд, 16. IX 1957, LIV, 15931 са сл.
86. Svetislav Strala. — Umjetnost, Zagreb, novembar—decembar 1957, 4—5.
87. Сликарско дело Моше Пијаде. — *Политика*, Београд, 13. V 1957, LIV, 15805 са сл.
исто — *Brodski list*, Slavonski Brod, 2. VIII 1957, X, 28.
исто — *Kulturni radnik*, Zagreb, 1957, X, 7—8, str. 15—17.
88. Smrt slikara Dragomira Glišića. — Umjetnost, Zagreb, avgust 1957, 1.
89. Србија 1808. у акварелима Франца Јашкеа. — *Историјски гласник*, Београд, 1957, 1—2 стр. 61—62 са 4 таб. сл.
Посебан отисак.
90. Уметничко дело Јована Бјелића. Игра боја. — *Политика*, Београд, 20. X 1957, LIV, 15965, Култура—уметност, I, 28 са сл.
91. Умро сликар Паја Јовановић. — *Политика*, 2. XII 1957, LIV, 16006.

1958.

92. Анастас Јовановић: Споменици српски. — *Политика*, Београд, 4. I 1958, LV, 16037 са сл.
93. Izdavačka delatnost na polju likovne umetnosti. — *Knjiga i svet*, Beograd, april 1958, II, 5.
94. Kulturni spomenici — bogatstvo naroda. — *Narodna armija*, Beograd, 15. VI 1958, XIII, 985.
95. Naša monumentalna savremena umetnost. — *Mozaik*, Beograd, 1957/58, 7—8 str. 22—24 i 91—93 sa sl. [упоредни текст на енгл. и франц. јез.].
96. Petar Palavičini (nekrolog). — *Bilten Udruženja likovnih umetnika Srbije*, Beograd, 1958, I, 2, str. 1—2.
97. Савремено француско сликарство. — *Политика*, Београд, 11. I 1958, LV, 16044.

98. Смрт вајара Томе Росандића. — *Политика*, Београд, 3. III 1958, LV, 16095.
исто: Toma Rosandić 1877—1958. — *Umjetnost*, Zagreb, febr. 1958, 7—8.

99. Страни утицаји у српској ношњи. — *Зборник Музеја примењене уметности*, Београд, 1958, 3—4, стр. 7—30 са сл. [и резимеом на франц. јез.].
Посебан отисак.
Филиповић, Миленко. С.: — *Етнолошки преглед*, Београд, 1960, 2, стр. 189—190.

100. Umetnička oprema knjige u Srbiji do 1941. — *Knjiga i svet*, Beograd, juli—avgust 1958, II, 8—9 sa sl.

101. Umetničke grupe u Srbiji. — *Umjetnost*, Zagreb, 1958, II, 10.

102. Umetnost za vreme NOB-a. — *Mozaik*, Beograd, 1958, 9, str. 14—17 i 52—54 sa sl. [упоредни текст на франц. и енгл. јез.].

103. Umetnost i publika. — *Narodna armija*, Beograd, 6. II 1958, XIII, 967.

104. Uniforme srpske vojske za vladavine Obrenovića 1858—1882. — *Vesnik Vojnog muzeja JNA*, Beograd, 1958, 5, str. 123—148 + 32 sl. [резиме на немач. јез.].
Посебан отисак.

1959.

105. Едуард Мунк у Уметничком павиљону у Београду. — *Политика*, Београд, 25. II 1959, LVI, 16405.

106. Карађорђева Србија у делима савремених уметника. — *Зборник Музеја првог српског устанка*, 1959, I, стр. 67—78 са сл.
Посебан отисак.

107. Карактеристике стила Николе Нешковића. — *Грађа за проучавање споменика културе Војводине*, Нови Сад, 1959, III, стр. 63—71 са 16 сл. [и резимеом на енгл. језику].
Посебан отисак: стр. 9 са 16 сл.

108. Паја Јовановић. — *Рад војвођанских музеја*, Нови Сад, 1959, 8, стр. 147—157 са сл. [и резимеом на немачком јез.].
Посебан отисак.

109. Престоне иконе манастира Врдника. — *Грађа за проучавање споменика културе Војводине*, Нови Сад, 1959, III, стр. 80—84 са 6 сл. [и резимеом на енглеском језику].
Посебан отисак.

110. Светислав Страла 1891—1957. [предговор каталогу]. Комеморативна изложба Светислава Страле, Београд, Уметнички павиљон 21—30. новембар 1959, Београд, 1959, стр. [3—7].
исто — на пољском језику за Каталог изложбе у Варшави: Akwarele i szkice. Dom Artysty Plastyka, lipiec—sierpien [1960].

111. Serbische Künstler in ihren Beziehungen zu Wien und zur österreichischen Kunst im XVIII und XIX Jahrhundert. — *Mitteilungen der Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung in Wien*, Wien, März 1959, 11, 3 und 4, p. 75—80 und 89—94.

112. Uvod u likovne umetnosti. Elementi likovnog izražavanja. — Beograd, Narodna knjiga, št. Kultura, 1959, str. 162 + 4 table [u boji i 113 sl. u tekstu], 8⁰.
Andrejević Andra — *Oslobođenje*, Sarajevo, 17. VIII 1960, XVIII, 4411.
Вучковић, Гаврило — *Борба*, Београд, 6. II 1959, XXIV, 285.
D. V. — *Čovjek i prostor*, Zagreb, 1960, VII, 100.
Zidić, I. — *Studentski list*, Beograd, 8. III 1960, XV, 7.
Јеремић, Драган М. — *Политика*, Београд, 10. IV 1960, LVII, 16751, Култура—уметност, IV, 157.
Kostić, Aleksandar, B. — *Gledišta*, Beograd, 1960, I, 1, str. 91—92.
Perović, Predrag S. — *Knjiga i svet*, Beograd, II 1960, IV, 27.

1960.

113. Бијенале 1960. у Венецији. — *Политика*, Београд, 26. VI 1960, LVII, 16817 Култура—уметност, IV, 168 са сл.
114. Европска уметност XVIII века. — Београд, Савез студената историје уметности, шт. Графичка школа са практичном обуком „Милић Ракић", 1960, стр. /4/ + 222 + /2/ + 16 сл. 8⁰. Штампано као рукопис.
115. Европска уметност XVII века. — Београд, Удружење Савеза студената историје уметности Филозофског факултета, шт. Графичка школа са практичном обуком „Милић Ракић", 1960, стр. /4/ + 200 + /5/, 8⁰. Штампано као рукопис.
116. Историјски портрети Уроша Кнежевића. — *Зборник Музеја првог српског устанка*, Београд, 1960, II, стр. 33—42 + 2 сл.
Посебан отисак.
117. Једно непознато дело Димитрија Братоглића. — *Зборник Музеја првог српског устанка*, Београд, 1960, II, стр. 149—151 + 2 сл.
Посебан отисак.
118. Јуче је умро вајар Сретен Стојановић. — *Политика*, Београд, 30. X 1960, LVII, 16925.
119. Комеморативна изложба Петра Аранђеловића. [Текст за каталог изложбе] — Галерија УЛУС, 21—30. јуни, Београд, 1960, стр. [2—3].
120. Конак кнеза Петра Васића у Горњој Буковици. — *Политика*, Београд, 21. VIII 1960, LVII, 16865, Култура—уметност IV, 176.
121. Die Kunst Peter Kraffts. — *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, Wien, 1960, XIV, 2/3, p. 58—69 mit abb.
122. Портрет Петра Великог у манастиру Савини. — *Политика*, Београд, 14. VIII 1960, LVII, 16855 са сл.
123. Раде Предић 1932—1960. — *Књижевне новине*, Београд, 15. VII 1960, XI, 123.
124. Scultori Veneziani nelle Bocche di Cattaro. — *Arte Veneta*, 1959—1960, Venezia, 1960, XIII—XIV, p. [7], ill.
Посебан отисак стр. [1—7] непаг.
125. Угрожен манастир Фенек. — *Политика*, Београд, 30. X 1960, LVII. 16925.

126. Умро сликар Бранко Шотра. — *Политика*, Београд, 22. V 1960, LVII, 16787.
исто: Vdio piktori Branko Šotra. — *Rilindja*, Priština, 22. V 1960, XVI, 454.
127. Šta je pokazao konkurs [za najbolju opremu knjige]. — *Knjiga i svet*, Beograd, novembar 1960, IV, 36.

1961.

128. Аутори, порекло и значај престоних икона из манастира Велике Ремете. — *Зборник Матице српске за друштвене науке*, Нови Сад, 1961, 28 [за 1960], стр. 79—94 + 7 сл.
Посебан отисак.
129. За музеј графике у Београду. — *Политика*, Београд, 26. I 1961, LVIII, 17001.
130. Нови подаци о нашем сликарству. [О непознатим иконописцима XVIII в.]. — *Политика*, Београд, 12. III 1961, LVIII, 17038, Култура—уметност, V, 205 са сл.
131. Портрети Константина Данила. — „Константин Данил 1789 (?) — 1873", [Каталог изложбе] Зрењанин, Народни музеј у Зрењанину, 1961, стр. 11—35 + 15 сл. [резиме на франц. јез.].
Посебан отисак.
132. Сликари иконостаса манастира Бођана и Крушедола. — *Старинар*, Београд, 1961, Нова серија књ. XII, стр. 111—121 са 15 сл. [и резимеом на рус. језику].
Посебан отисак.
133. Сликарство XVIII века у северној Војводини. — *Политика*, Београд, 20. VIII 1961, LVIII, 17193, Култура—уметност V, 228 са сл.
134. Српски сликари XVIII века у Срему. — *Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе*, Београд, 1961, IV, 39—56 са сл. [и резимеом на франц. јез.].
Посебан отисак.
135. Trideset dela svetskog slikarstva. — Izložba reprodukcija. [Uvodni tekst i katalog]. — Galerija kulturnog centra Beograda sv. 1, Beograd, 1961, str. [24], 8⁰.
136. Уводна реч. — „Константин Данил 1789 (?) — 1873" [Каталог изложбе], Зрењанин, Народни музеј у Зрењанину, 1961, стр. 7—10.
137. Умро сликар Антун Хутер. — *Политика*, Београд, 9. III 1961, LVIII, 17035.
138. Христифор Жефаровић „Илирско расијанскиј обшчиј зограф". — *Политика*, Београд, 17. IX 1961, LVIII, 17221, Култура—уметност V, 232.

1962.

139. Akt u beogradskom slikarstvu 1918—1941. [Uvodni tekst za katalog izložbe] — Galerija Kulturnog centra Beograd, sv. 6, Beograd, 1962, str. [3—5].

140. Бела Црква — центар српског сликарства у XIX веку. — *Политика*, Београд, 26. VIII 1962, LIX, 17560, Култура—уметност, VI, 280.
141. Дело Милоша Голубовића. Ретроспективна изложба. — *Политика*, Београд, 31. V 1962, LIX, 17473.
142. Европска уметност XIX века. — Београд, Савез студената историје уметности, шт. Графичка школа са практичном обуком „Милић Ракић", 1962, стр. [8] + 305 + 24 сл., 8⁰. Штампано као рукопис.
143. Живот и дело Анастаса Јовановића првог српског литографа. — Београд, Народна књига, шт. Култура, 1962, стр. 160, 8⁰.
144. Mrtva priroda u beogradskom slikarstvu 1918—1941. [Uvodni tekst za katalog izložbe] — Galerija Kulturnog centra Beograda sv. 11, Beograd, 1962, str. [3—6].
145. Мештровићево уметничко дело. — *Политика*, Београд, 19. I 1962, LIX, 17342.
146. Непознати споменици културе у непосредној близини Београда. [Црква у Великом Селу]. — *Политика*, Београд, 3, VI 1962, LIX, 17476, Култура—уметност VI, 269 са сл.
147. Новак Радонић. (Изложба у Народном музеју). — *Политика*, Београд, 19. IX 1962, LIX, 17584.
148. Poreklo i stvaranje moderne umetnosti. Glavne težnje u evropskoj umetnosti XX veka. — Beograd, Visoka škola za političke nauke, 1962, str. 28, 4⁰. (Samo za internu upotrebu. Visoka škola političkih nauka I nastavno područje).
149. Преображаји ношње у Србији током XIX века. — *Етнолошки преглед*, Београд, 1962, 4, стр. 105—121 са сл. [и резимеом на франц. јез.].
Посебан отисак.
150. Проблеми костима у сликарству и позоришту. — *Зборник музеја позоришне уметности*, Београд, 1962, I, стр. 33—48 са сл.
Посебан отисак.
151. Проучавање споменика старе српске уметности у Банату. Откривена многа интересантна до сада непозната дела. — *Дневник*, Нови Сад, 5. VIII 1962, XX, 5655.
152. Савремена пољска графика. Поводом изложбе у Уметничком павиљону. — *Политика*, Београд, 5. III 1962, LIX, 17387 са сл.
153. Сликар једне епохе [Пјер Крижанић]. — *Политика*, Београд, 1. II 1962, LIX, 17355.
154. Слике Јосипа Рачића у Народном музеју [у Београду]. — *Политика*, Београд, 2. VI 1962, LIX, 17479.
155. Судбина једне слике. Решен проблем мало познате композиције П[авла] Симића. — *Политика*, Београд, 1. VII 1962, LIX, 17504, Култура—уметност VI, 273 са сл.
156. Трајно благо. [О споменицима културе Крушевца и околине]. — *Победа*, Крушевац, 12. и 19. X 1962, 717 и 718 са сл.

157. XXXI [Тридесет први] Бијенале у Венецији. Бизарно по сваку цену. — *Политика*, Београд, 24. VI 1962, LIX, 17497 са сл.
158. Умро сликар Ђорђе Поповић. — *Политика*, Београд, 6. IX 1962, LIX, 17571.

1963.

159. Графика немачке уметнице Кете Колвиц. — *Политика*, Београд, 23. X 1963, LX, 17979.
160. Два непозната портрета Павела Бурковића. — *Политика*, Београд, 24. III 1963, LX, 17767, Култура—уметност, VII, 310 са сл.
161. Дневник са пута по Мађарској. — *Летопис Матице српске*, Нови Сад, 1963, CXXXIX, књ. 391, 3, стр. 265—277.
162. Englesko slikarstvo XVIII—XIX veka. [Uvodni tekst za katalog izložbe] — Galerija Kulturnog centra Beograda, sv. 18, Beograd, 1963, str. [3—6].
163. Изложба српске књиге XVIII века. Предавање приликом отварања изложбе 14. децембра 1963. — *Библиотекар*, Београд, 1963, XV, 6, стр. 506—508.
164. Илустрације српске књиге у XVIII веку. — Српска штампана књига 18. века, Нови Сад—Београд, Матица српска — Народна библиотека Србије, 1963, стр. 153—171 са сл.
165. Једно непознато дело првог српског вајара Димитрија Петровића. — *Политика*, Београд, 27. I 1963, LX, 17711, Култура—уметност, VII, 302 са сл.
166. Portret u beogradskom slikarstvu 1918—1941. [Uvodni tekst za katalog izložbe]. — Galerija Kulturnog centra Beograda sv. 16, Beograd, 1963, str. [3—5].
167. Првослав-Пиво Караматијевић. — *Вести*, Титово Ужице, 5. II 1963, XXII, 840.
168. Проучавају се уметнички споменици у Банату. — *Дневник*, Нови Сад, 4. VIII 1963, XXII, 6013 са сл.
169. Сликар Димитрије Посниковић и његова дела у ужичком крају. — *Вести*, Титово Ужице, 11. VII 1963, LX, 832.
170. Сликарство у Србији после Другог устанка. — *Политика*, Београд, 29, 30. XI и 1. XII 1963, LX, 18016 са сл.
171. Sremski pejzaži Feđe Soretića. [Uvodni tekst za katalog izložbe]. — Galerija Kulturnog centra Beograda, sv. 22, Beograd, 1963, str. [3—5].
172. Уметност Источне Србије у XIX веку. — *Политика*, Београд, 28. VII 1963, LX, 17892, Култура—уметност, VII, 338.
исто: Браничево, Пожаревац, 1963, IX, 4—5, стр. 55—57.
173. Чудни отпори. На тему: повезивање индустрије и уметности. — *Политика*, Београд, 27. X 1963, LX, 17983, Култура—уметност, VII, 341.
174. Шеста изложба радова студената Академије примењених уметности. — Београд 22—31. октобра 1963. Текст за каталог. — Београд, Академија за примењене уметности, 1963, стр. [2—13] са сл.

1964.

175. Анастас Јовановић, први српски литограф. — *Политика*, Београд, 12. VII 1964, LXI, 18236, Култура—уметност, VIII, 376 са сл.
176. Анастас Јовановић (1817—1899). Каталог радова. Изложба у Галерији Матице српске у Новом Саду. — Нови Сад, Галерија Матице српске, шт. СНП, 1964, стр. 113 + 21 сл., 4⁰. [Упоредни текст на немачком језику].
177. Анкета о споменицима и меморијалним гробљима посвећеним народноослободилачкој борби и револуцији. — *Дуга*, Београд, 1964, 971, стр. 28—29 и 972, стр. 6—7.
178. Барокни елементи у српском сликарству прве половине XVIII века. — *Гласник, службени лист Српске православне цркве*, Београд 1964, XLV, 7—8, стр. 255—260.
Посебан отисак: стр. 20 са сл. на корицама 16⁰.
179. Бијенале у Венецији у знаку одређених тенденција апстрактне уметности. Разноврсни резултати. — *Политика*, Београд, 28. VI 1964, LXI, 18222, Култура—уметност, VIII, 374 са сл.
180. Др Лазар Трифуновић: Галерија европских мајстора. Београд, 1964. [Приказ књиге] — *Политика*, Београд, 15. XI 1964, LXI, 18362, Култура—уметност VIII, 394.
181. Етиопско савремено сликарство. Разноврсни утицаји у етиопском сликарству. — *Политика*, Београд, 10. IX 1964, LXI, 18296 са сл.
182. Иконе Николе Апостоловића у Прокупљу. — *Политика*, Београд, 15. XI 1964, LXI, 18362, Култура—уметност, VIII, 394 са сл.
183. Кунове слике и графике. — *Политика*, Београд, 18. I 1964, LXI, 18062.
184. Лазар Личеноски. In memoriam. — *Политика*, Београд, 12. IV 1964, LXI, 18147, Култура—уметност, VIII, 364.
185. Марино Тартаља. Велики пример доследности. — *Политика*, Београд, 25. XI 1964, LXI, 18372 са сл.
186. Неки проблеми у сликарству Буре Јакшића. — *Зборник народног музеја посвећен Вељку Петровићу*, Београд, 1964, IV, стр. 405—409 + 4 сл. [Резиме на франц. језику].
Посебан отисак.
187. Нови извори за стару југословенску ношњу. — *Зборник Музеја примењене уметности*, Београд, 1964, 8 [1962], стр. 117—123, са 6 сл. [и резимеом на франц. јез.].
Посебан отисак.
188. „Нови реализам треће деценије". [Изложба]. — *Политика*, Београд, 12. IX 1964, LXI, 18298 са сл.
189. Одело и оружје. — Београд, Уметничка академија, шт. Нови Дани, 1964, стр. 192 са цртежима, 8⁰.
190. Onore Domije i njegove karikature. [Uvodni tekst za katalog]. Onore Domije 1808—1879. Izložba litografije. — Galerija Kulturnog centra Beograda sv. 42, Beograd, 1964, str. [3—5].

191. Ратни сликари 1912—1918 [Изложба]. — *Политика*, Београд, 10. XI 1964, LXI, 18357.
192. Руски утицаји у српској уметности. — *Браничево*, Пожаревац, 1964, X, 1—2, стр. 7—26, са сл.
исто: Les influences russes dans l'art Serbe du XVIIIe siècle. — Actes du XIIe congrès international des études Byzantines, Beograd, SANU, 1964, III, p. 395—402 + 10 ill.
193. Сликар који је створио читаву школу [Јован Бијелић]. — *Политика*, Београд, 15. III 1964, LXI, 18119, Култура—уметност, VIII, 365.
194. Сликарство Крсте Хегедушића. — *Политика*, Београд, 28. XII 1964, LXI, 18403 са сл.
195. Srpska nošnja u umetnosti. [Uvodni tekst za katalog izložbe]. — Galerija Kulturnog centra Beograda sv. 32, Beograd, 1964, str. 1—3.
196. Хијеронимус Лешенкол сликар Срба у XVIII веку. — *Политика*, Београд, 31. XII 1963, 1. и 2. I 1964, LX, 18064 са сл.

1965.

197. Angažovana umetnost u Srbiji. [Uvodni tekst za katalog izložbe]. — Galerija Kulturnog centra Beograda, sv. 61, Beograd, 1965, str. [3—6].
198. Графике Хосеа Гуадалупе Посада. — *Политика*, Београд, 4. III 1965, LXII, 18467.
199. Заставе српске војске и њихови сликари у XIX веку. — *Политика*, Београд, 22. VIII 1965, LXVII, 18636, Култура—уметност, IX, 432 са сл.
200. Зорислава Чулић: Ношња у БиХ, издање Земаљског музеја у Сарајеву. Значајан прилог изучавању нашег фолклора. [Приказ књиге]. — *Политика*, Београд, 16. V 1965, LXII, 18539.
201. Мали прилози историји српског устанка. — *Зборник Музеја првог српског устанка*, Београд, 1964—1965, 3—4, стр. 106—122 + 10 табли сл.
Посебан отисак.
202. Поводом меморијала Прве југословенске изложбе 1904. — *Политика*, Београд, 3. X 1965, LXII, 18678, Култура—уметност, IX, 438.
203. Mladi beogradski kostimografi. [Uvodni tekst za katalog izložbe]. — Galerija Kulturnog centra Beograda sv. 56, Beograd, 1965, str. 2—4.
204. Павел Бурковић и његови ђаци. — *Политика*, Београд, 17. I 1965, LXII, 18421, Култура—уметност, IX, 401.
205. Сликарска породица Јакшића из Беле Цркве. — *Зборник за ликовне уметности Матице српске*, Нови Сад, 1965, 1, стр. 265—286 + 8 сл. [резиме на француском јез.].
Посебан отисак.
206. Slikarstvo Lazara Ličenoskog 1901—1964. [Uvodni tekst za katalog izložbe] »Beogradski period Lazara Ličenoskog«. — Galerija Kulturnog centra Beograda, sv. 67, Beograd, 1965, str. [3—5].

207. Слике Ј[ована] Поповића у Опову. — *Политика*, Београд, 12. XII 1965, LXII, 18746, Култура—уметност, IX, 447.
208. Цртежи Ернста Неизвесног. — *Политика*, Београд, 9. XII 1965, LXII, 18743.

1966.

209. Addenda чланку: Сликарска породица Јакшића из Беле Цркве. — *Зборник за ликовне уметности Матице српске*, Нови Сад, 1966, 2. стр. 317—324 са сл. [и резимеом на франц. јез.].
Посебан отисак.
210. Значај једног портрета Јакова Орфелина. — *Политика*, Београд, 9. X 1966, LXIII, 19043, Култура—уметност, X, 488 са сл.
211. The Iconostases of Vasa Ostojić, Painter from Novi Sad. — *Serbian Ortodox Church its Past and Present*, Beograd, December 1966, II, 2, p. 53—57, ill.
212. Иван Радовић. [Предговор каталогу изложбе]. — Галерија Матице српске, новембар 1966, Нови Сад, 1966, стр. [5—13].
213. Изложба Јована Поповића у Београду. Велики мајстор портрета. — *Политика*, Београд, 13. IV 1966, LXIII, 18866 са сл.
214. Италијанска графика XVI—XIX века. [Приказ изложбе]. — *Политика*, Београд, 28. VI 1966, LXIII, 18940.
215. Меценат код нас. [Поводом отварања „Спомен збирке Павла Бељанског" у Новом Саду]. — *Политика*, Београд, 18. IX 1966, LXIII, 19022, Култура—уметност, X, 485.
216. Milenko Šerban. [Uvodni tekst za katalog izložbe]. — Salon Muzeja savremene umetnosti, 1. XI — 20. XI 1966, Beograd, 1966, str. 3—4 i 19—20 [uporedni tekst na franc. jez.].
исто: [Предговор каталогу изложбе] Галерија Матице српске, април 1968, Нови Сад, 1968, стр.
217. Motivi Bete Vukanović [uvodni tekst za katalog izložbe]. — Galerija Kulturnog centra Beograda, sv. 77, Beograd, 1966, str. [3—6].
218. Народноослободилачки рат у делима ликовних уметника Југославије. Панорама ликовних схватања. — *Политика*, Београд, 14. XII 1966, LXIII, 19107.
219. Некадашњи ђаци атељеа Ј[ована] Бијелића отварају сезону. — *Политика*, Београд, 17. IX 1966, LXIII, 19021.
220. Немачка графика XIX и XX века [приказ изложбе]. — *Политика*, Београд, 10. II 1966, LXIII, 18804.
221. Ретроспектива Борђа Андрејевића-Куна. Светлост једне палете. — *Политика*, Београд, 12. VI 1966, LXIII, 18924, Култура—уметност, X, 471 са сл.
222. Руска графика новијег доба. Над збиркама из чувеног Ермитажа. — *Политика*, Београд, 8. XII 1966, LXIII, 19101.
223. Сликарство Зоре Петровић. — *Политика*, Београд, 6. I 1966, LXIII, 18769.
224. Scenografija i kostim u Srbiji od 1945—65. — *Scena*, Beograd, 1966, I, knj. 2, 1, str. 76—79.

225. Традиције француске таписерије. — *Политика*, Београд, 23. X 1966, LXIII, 19057, Култура—уметност, X, 490.
226. XXXIII [Тридесет трећи] Бијенале у Венецији. У чудесном свету маште. — *Политика*, Београд, 26. VI 1966, LXIII, 18938, Култура—уметност, X, 473 са сл.
227. Уметност Мила Милуновића. — *Политика*, Београд, 4. I 1966, LXIII, 19126 са сл.

1967.

228. Барок у Београду 1718—1739 године. Научни скуп из историје градова (поводом 100-годишњице ослобођења Шапца, Београда, Смедерева и Кладова). Београд 22—24. маја 1967. Тезе реферата. — Београд, САНУ, 1967, стр 61—62.
229. [Норберт] Грунд, сликар рококоа. — *Политика*, Београд, 3. IX 1967, LXIV, 19366, Култура—уметност, XI, 533.
230. Животни пут Мила Милуновића. — *Политика*, Београд, 12. II 1967, LXIV, 19165.
231. Значај великог дела Ивана Радовића. — *Политика*, Београд, 7. II 1967, LXIV, 19160.
232. Ко је Арсеније Пандазић? — *Политика*, Београд, 12. XI 1967, LXIV, 19436, Култура—уметност, XI, 543.
233. Константин Данил и његов круг. — „Школа Константина Данила", Каталог изложбе, Зрењанин, Народни музеј Зрењанин, 1967, стр. 11—21.
234. Непознато дело Христифора Жефаровића, нашег највећег уметника XVIII века. Занимљиво откриће. — *Политика*, Београд, 21. V 1967, LXIV, 19261.
235. Опово, мало село у Банату. — *Политика*, Београд, 26. III 1967, LXIV, 19207.
236. Примењена уметност код Срба за време класицизма. — Класицизам код Срба, књ. 6: Каталог црквеног сликарства и примењене уметности, Београд, Просвета, 1967, стр. 5—13.
237. Pro Arte (за увођење предмета Историје уметности у средњошколску наставу). — *Политика*, Београд, 2. IV 1967, LXIV, 19214, Култура—уметност, XI, 512.
238. Реч приликом предаје награде „Политике" Ивану Радовићу. — *Нин*, Београд, 19. II 1967, XVII, 841.
239. Сећање једног Шапчанина о предаји града 1867. године. — *Глас Подриња*, Шабац, 14. IX 1967, XXIII, 1067.
240. Srpske narodne junačke pesme. Ilustracija jugoslovenskih umetnika 1913—1914. [Uvodni tekst za katalog izložbe]. — Galerija Kulturnog centra Beograda, sv. 110, Beograd, 1967, str. [3—5].
241. Уметност и мода. — *Студент*, Београд, 4. IV 1967, XXXI, 11.
242. Uniforma. — Vojna enciklopedija, Beograd, 1967, X, str. 284—287 + 3 table sl.

1968.

243. Der Ausbau von Belgrad zur Barockzeit. — *Alte und moderne Kunst*, Wien, 1968, XIII, 96, p. 8—21.
Посебан отисак.

244. Дијалог у Сомбору [између Милана Коњовића и Павла Васића]. — *Летопис Матице српске*, Нови Сад, 1968, CXLIV, књ. 401, 4, стр. 429—441.

245. Драматични Бијенале. Писмо из Венеције. — *Политика*, Београд, 30. VI 1968, LXV, 19661.

246. Бенаро Базиле, сликар Срба у XVIII веку. — *Зборник за ликовне уметности Матице српске*, Нови Сад, 1968, 4, стр. 331—344 + 16 табл. сл. [резиме на франц. јез.].
Посебан отисак: 1969 [са упоредним насловом на франц. јез.].

247. Žak Belanž. — Krug Galerije Grafički kolektiv Beograd 1965—1967. Beograd, 1968, 2, str. 56—61 sa sl. [и резимеом на енгл. и руском језику].

248. Живко Павловић молер пожаревачки и његово доба. — Пожаревац, Браничево, шт. Димитрије Давидовић, Смедерево, 1968, стр. 54 + 30 сл., 8⁰.
— *Политика*, Београд, 29. IX 1968, LXV, 19752.
Илић, Миливоје — *Реч народа*, Пожаревац, 28. VI 1968, XXII, 1013.
Павловић, Катарина — *Браничево*, Пожаревац, 1968, XIV, 4, стр. 120—122.

249. Изложба „Новац у Београду". Новац и векови. — *Политика*, Београд, 15. II 1968, LXV, 19527.

250. Југословенска уметност 1910—1930. Конструктивно сликарство. Изложба у Музеју савремене уметности. — *Политика*, Београд, 26. I 1968, LXV, 19507 са сл.

251. Кашанин, Милан: Уметничке критике, Београд, Култура 1968. Жива хроника. [Приказ књиге]. — *Политика*, Београд, 13. X 1968, LXV, 19766, Култура—уметност, XII, 690.

252. Kostimi Mire Glišić. [Uvodne tekstove za katalog izložbe napisali Borislav Mihajlović i Pavle Vasić]. — Galerija Kulturnog centra Beograda sv. 117, Beograd, 1968, str. 3—6.

253. Мајда Курник (1920—1967). Изложба — откровење. — *Политика*, Београд, 8. XII 1968, LXV, 19820, Култура—уметност, XII, 698.

254. Милан Бесарабић [уводни текст за каталог изложбе]. — Павиљон Цвијете Зузорић на Малом Калемегдану 1.—10. X 1968, Београд, 1968, стр. 1—2 [упоредни текст на франц. јез.].

255. Milenko Šerban. — »Dvadeset godina rada Jugoslovenskog dramskog pozorišta 1948—1968«, Beograd, Jugoslovensko dramsko pozorište, [1968], str. 22—23.

256. Miroslava Mira Glišić. — »Dvadeset godina rada Jugoslovenskog dramskog pozorišta 1948—1968«, Beograd, Jugoslovensko dramsko pozorište [1968], str. 20—21.

257. Над постхумном изложбом Александра Томашевића. Визија новог. — *Политика*, Београд, 7. VII 1968, LXV, 19668, Култура—уметност, XII, 576 са сл.

258. Недостижни [Јован] Бијелић. — *Политика*, Београд, 26. V 1968, LXV, 19626, Култура—уметност, XII, 570 са сл.
259. Ношња народа Југославије кроз историју. — Београд, Завод за издавање уџбеника СРС, шт. Дело Љубљана, 1968, стр. 162 + (2) са 100 сл., 8⁰. (Наука. Техника. Уметност св. 28, Библиотека приручне литературе за наставнике.)
260. Плакати Жоржа Матијеа. — *Политика*, Београд, 23. II 1968, LXV, 19535 са сл.
261. Први српски музеј. — *Политика*, Београд, 22. XII 1968, LXV, 19834, Култура—уметност, XX, 700.
262. Путеви Лазара Возаревића. — *Политика*, Београд, 30. III 1968, LXV, 19571.
исто: Lazar Vozarević. In memoriam. — Bilten Saveza umetnika Jugoslavije, Beograd, januar—maj 1968, 25.
263. Српски уметници XIX века — академици. Антологијска изложба. — *Политика*, Београд, 31. V 1968, LXV, 19631 са сл.
264. Стара црква у Сланкамену. — *Политика*, Београд, 28. VII 1968, LXV, 19689 са сл.
265. Сценографија и костим од 1918—1968. — „Један век Народног позоришта у Београду 1868—1968", Београд, 1968, стр. 158—167.
266. Uvod u likovne umetnosti. Elementi likovnog izražavanja [2. izd.] — Beograd, Umetnička akademija, št. Novi Dani, 1968, str. 176 + VIII tabl. [u boji, sa sl. u tekstu], 8⁰.
Петковић, Сретен — *Политика*, Београд, 13. VII 1969, LXVI, 20033, Култура и уметност, XIII, 729.
Ранковић, Милан — *Борба*, Београд, 4. IV 1969, XXXIV.
267. Уметност XX века — академици. — *Политика*, Београд, 15. XI 1968, LXV, 19799.
268. Умро Илија Коларовић. — *Политика*, Београд, 4. II 1968, LXV, 19516.
исто: Илија Коларовић. In memoriam. — Билтен Савеза уметника Југославије, Београд, јануар—мај 1968, 25.
269. Униформе српске војске за време првог устанка. — *Зборник Историјског музеја Србије*, Београд, 1968, 5, стр. 47—78 са 16 сл. [и резимеом на франц. језику].
Посебан отисак.
270. Црна Гора у уметности XIX века. — *Гласник Цетињског музеја*, Цетиње, 1968, 1, стр. 7—23 са сл. [и резимеом на франц. језику].
Посебан отисак.
271. Шта је донео 34. Бијенале. — *Политика*, Београд, 14. VII 1968, LXV, 19675, Култура—уметност, XII, 577 са сл.

1969.

272. Велики чешки сликар Франтишек Купка (1871—1957). — *Политика*, Београд, 10. VII 1969, LXVI, 20030.
273. „Вожд Карађорђе у Тополи". Изложба која целом граду даје нов лик. — *Политика*, Београд, 16. III 1969, LXVI, 19916, Култура—уметност, XIII, 712.

274. Димитрије Бачевић иконописац карловачки. — *Гласник, службени лист Српске православне цркве*, Београд, 1969, L, 9, стр. 233—245.
Посебан отисак: стр. 13 + 2. [Каталог дела] са сл. на корицама.
275. Žan Diplesi Berto hroničar svoga doba. — Krug Galerije Grafički kolektiv Beograd 1968—1969, Beograd, 1969, 3, str. 97—104 sa sl. [и резимеом на франц. јез.].
Посебан отисак.
276. Изложба удружења ликовних уметника у Београду 1919. године. — *Политика*, Београд, 17. XII 1969, LXVI, 20190 са сл.
277. Јелисавета-Беба Петровић (1896—1969). — *Политика*, Београд, 27. III 1969, LXVI, 19927.
278. Мађарско дело о Сент Андреји на нашем језику. Занимљива студија Пала Фојта (Будимпешта). — *Политика*, Београд, 12. I 1969, LXV, 19853, Култура—уметност, XIII, 703.
279. Мали прилози историји српског Фрајкора у аустријској војсци 1788—1814. — *Зборник историјског музеја Србије*, Београд, 1969, 6, стр. 89—94 + 4 табле сл. [са резимеом на немачком језику].
Посебан отисак.
280. Матко Пеић: Приступ ликовном делу. Загреб, 1968. [Приказ књиге]. — *Политика*, Београд, 5. I 1969, LXVI, 19864, Култура—уметност, XIII, 702.
281. „Надреализам и социјална уметност 1929—1941". Панорама једног бурног раздобља. — *Политика*, Београд, 24. V 1969, LXVI, 19983 са сл.
282. Народни музеј — историја народа. Поводом прославе стогодишњице. — *Политика*, Београд, 7. XII 1969, LXVI, Култура—уметност, XIII, 749.
283. Notes sobre pintura contemporanea. — *Revista*, Beograd, 1969, V, 2, p. 20—28.
исто: Notes sur la peinture contemporaine. — *La Revue Yougoslave*, Beograd, 1969, V, 2, p. 20—28.
Пути развитија современои живописи. — *Југославија*, Београд, 1969, V, 2, стр. 20—28.
Die Strömungen in der modernen Malerei. — *Revüe*, Beograd, 1969, V. 2. p. 20—28.
Trends in contemporary arts. — *Review*, Beograd, 1969, V, 2, p. 20—28.
284. Oficiri srpskog dobrovoljačkog bataljona (Serv:sches Frey-Bataillon) u Austrougarskoj vojsci 1813—1814 godine. — *Vesnik Vojnog muzeja*, Beograd, 1969, 15, str. 213—221 sa sl. + 1 prilog [резиме на немачком јез.].
Посебан отисак.
285. Педесет година удружења ликовних уметника Србије. Програм који обавезује. — *Политика*, Београд, 14. XII 1969, LXVI, 20187.
286. Petar Palavičini i njegovi učenici. [Uvodni tekst za katalog izložbe]. — Likovna galerija Kulturnog centra Beograda, sv. 131, Beograd 1969, str. [3—6].
287. Посмртна изложба Јефте Перића. — *Политика*, Београд, 17. X 1969, LXVI, 20129.

288. Пример Крушевца. Наука испитује материјалну основу једне легенде. — *Политика*, Београд, 17. VIII 1969, LXVI, 20068, Култура—уметност, XIII, 734.
289. Сликар Милан Поповић (1915—1969). Усамљена и оригинална појава. — *Политика*, Београд, 27. IV 1969, LXVI, 19958, Култура—уметност, XIII, 718.
290. Теодор иконописац бечкеречки. — *Гласник, службени лист Српске православне цркве*, Београд, 1969, L, 5, стр. 118—121 са сл.
291. Уметност НОБ-а и социјалистички реализам (1941—1950). — *Политика*, Београд, 18. VII 1969, LXVI, 20038.
292. Црквена уметност код Срба у XVIII и XIX веку. — Српска православна црква 1219—1969. Споменица о 750-годишњици аутокефалности, Београд, Свети архијерејски Синод Српске православне цркве, 1969, стр. 337—358 + 4 сл.
Посебан отисак.

1970.

293. Барок у Београду 1718—1739. — Ослобођење градова у Србији од Турака 1862—1867. год. Зборник радова приказаних на научном скупу САНУ, одржаном од 22. до 24. маја 1967. год. у Београду поводом прославе 100-годишњице ослобођења градова, 1970, стр. 607—626 + 29 сл. [резиме на франц. јез.].
Посебни отисак.
294. Владимир Бецић у Србији. — *Политика*, Београд, 11. I 1970, LXVII, 20211, Култура—уметност XIV, 754.
295. [Говор приликом уручивања Политикине награде Војиславу Станићу]. Павле Васић о В. Станићу. — *Политика*, Београд, 19. II 1970, LXVII, 20248.
296. Дело Боре Стевановића. Ретроспектива старог сликара Београда. — *Политика*, Београд, 14. XI 1970, LXVII, 20516, Култура—уметност, XIV, 797, са сл.
297. Димитрије Аврамовић. [Студија и каталог] — Београд, Српска академија наука и уметности, 1970, стр. 293 + [1] са 47 сл., 8^0. [Галерија Српске академије наука и уметности бр. 9].
[Упоредни наслов и текст на франц. језику].
298. Један портрет Томе Вучића Перишића из 1844. године. — *Историјски гласник*, Београд, 1970, 1—2, 129—131 + 2 сл.
Посебан отисак.
299. „Карађорђе у драми и позоришту". [Изложба у] Галерији Српске академије наука и уметности. — *Зборник Историјског музеја Србије*, Београд, 1970, 7, стр. 217—220.
300. Карикатуристи: 1 + 13. /Јован Пешић (1869—1936) и савремени карикатуристи/. — *Политика*, Београд, 16. V 1970, LXVII, 20334, Култура—уметност, XIV, 771.
301. Колорисане гравире из Епинала. — *Политика*, Београд, 19. XII 1970, LXVII, 20549, Култура—уметност, XIV, 801.
302. Лазар Возаревић. Оригинална и трагична уметничка појава. — *Политика*, Београд, 7. I 1970, LXVII, 20207, са сл.

303. Марко Мурат. — „Сто година Друге мушке гимназије 1870—1970", Београд, 1970, стр. 373—374.
304. Петар Палавичини. — „Сто година Друге београдске гимназије 1870—1970", Београд, 1970, стр. 400—402.
305. Слике Димитрија Аврамовића. — *Политика*, Београд, 18. VII 1970, LXVII, 20397.
306. Сташа Беложански. [Текст за каталог изложбе у Сарајеву]. — Београд, изд. аутора 1970, стр. 3—5.

1971.

307. Aleksandar Luković, klovnovi i ljudi. [Uvodni tekst za katalog izložbe]. — Galerija Doma Jugoslovenske narodne armije 1—18. april 1971, Beograd, 1971, str. 3.
308. Вајар Фриц Вотруба. Мајстор композиције. — *Политика*, Београд, 9. IV 1971, LXVIII, 20658.
309. Дело Антона Хутера (1905—1961). — *Политика*, Београд, 23. X 1971, LXVIII, 20852, Култура—уметност, XV, 843.
310. Доба барока. Студије и чланци. — Београд, Уметничка академија у Београду, шт. „Научно дело", 1971, стр. 245 са сл., 8⁰.
311. Док није касно. Куће старих уметника у Сремским Карловцима могу се спасти. — *Политика*, Београд, 6. II 1971. LXVIII, 20596, Култура—уметност, XV, 807.
312. Запис о Бури Јакшићу као сликару. — *Браничево*, Пожаревац, 1971, XVII, 2—3, стр. 137—144 + 5 сл.
313. Иконе Недељка Поповића Шербана у Острову. — *Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе*, Београд, 1971. (за 1970), стр. 223—229 са 9 сл. [резиме на франц. јез.]. Посебан отисак.
314. Ilustracije pravila tobdžiske službe 1845. — Krug Galerije Grafički kolektiv Beograd 1970, Beograd, 1971, str. 7—11 sa sl.
315. Ninela Pejović. [Predgovor katalogu]. — Salon Muzeja primenjene umetnosti. Izložba dekorativnih tkanina, novembar 1971, Beograd 1971, str. [3—4 i 19—20, Uporedni tekst na engl. jez.].
316. Позоришно сликарство 1920—1941. Прекретница у сценском сликарству. — *Политика*, Београд, 5. I 1971, LXVIII, 20564.
317. Порука Бура Јакшића. Зашто је песник Бура Јакшић толико дуго био потцењен као сликар? — *Политика*, Београд, 6. III 1971, LXVIII, 20624, Култура—уметност, XV, 811 са сл.
318. Студија др Станислава Живковића о Кости Миличевићу. Издање Матице српске, Нови Сад, 1970. [Приказ књиге]. — *Политика*, Београд, 22. V 1971, LXVIII, 20699, Култура—уметност XV, 821.
319. Todor Švrakić. [Tekst za katalog izložbe]. — Likovna galerija Kulturnog centra Beograda, sv. 160. Beograd, 1971, str. [1—6].
320. Три иконостаса Јакова Орфелина у Срему. — *Зборник за ликовне уметности Матице српске*, Нови Сад, 1971 (за 1970), 6, стр. 239—246 + 6 сл. [резиме на франц. јез.].
321. [Уметност четврте деценије]. Поезија прошлих дана. — *Политика*, Београд, 24. VII 1971, LXVIII, 20761.

Мара Харисијадис

Фронтисписи и заставице у српском четворојеванђељу Бугарске академије наука бр. 15



МАТИЦА СРПСКА

7 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 7

1971

Проучавајући старе српске рукописе у софијским збиркама, наишли смо у Архиву Бугарске академије наука на четворојеванђеље бр. 15,[1] које можемо, на основу дуктуса, минијатура и орнаментике, поуздано приписати истом преписивачу и илуминатору који је израдио и четворојеванђеље Р. 33 Народне библиотеке у Београду. Фронтисписе и заставице тога београдског четворојеванђеља објавили смо у Зборнику Музеја примењене уметности у Београду, бр. 12, 1968. године.[2] У томе четворојеванђељу сачувана су само два фронтисписа са ауторским портретима писаца јеванђеља, и то јеванђелиста Луке и Јована, веће заставице на почецима садржаја јеванђеља по Марку, Луки и Јовану. У том београдском рукопису посебно су занимљиви фронтисписи. У чланку смо истакли значај ових минијатура за изучавање фолклорних елемената насликаних на намештају, као и осталих детаља представљених у ентеријеру.

Истом, за сада анонимном преписивачу можемо, такође на основу дуктуса, приписати још један рукопис, четворојеванђеље које се чува у Архиву Југославенске академије наука и умјетности у Загребу под сигнатуром IIIb8, са воденим знацима из 1560—1565. године. Рукопис је, као што се види из записа, повезан у Велесу 1693. године и приложен Лесновском манастиру.[3]

Четворојеванђеље Бугарске академије наука је, као и београдско и загребачко, српске редакције. Исписано је на хартији величине 29 × 20 цм и има 236 листова. Водени знаци су котва са кругом и звез-

[1] Хр. Кодов, Опис на славянските ръкописи в библиотеката на Българската академиа, на науките, София, 1969, 31, бр. 15.

[2] М. Харисијадис, Фронтосписи и заставице у четворојеванђељу Р. 33 Народне библиотеке у Београду, Зборник Музеја примењене уметности, 12, Београд 1968, 87—95.

[3] Vl. Mošin, Ćirilski rukopisi Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, I, Zagreb 1955, 137—138, br. 81 и knj. II, Zagreb 1952, repr. 85 i 86.

дом три типа, које Кодов датира према Брикеу (Briquet) у 1536, 1545. и 1549. годину. Према томе и водени знаци су приближно из истог времена као у београдском, које се може датирати у 1552. годину,[4] а нешто су млађи од оних у загребачком четворојеванђељу.

Четворојеванђеље Бугарске академије наука садржи четири фронтисписа са ауторским портретима сва четири јеванђелиста, четири заставице изнад почетака четири јеванђеља и, сем тога, скромније заставице изнад почетака садржаја јеванђеља и Сказанија пријемљушчи всего лета.

Већ први фронтиспис са ауторским портретом јеванђелисте Матеје. (л.1v) изузетно је занимљив по решењу архитектонског оквира око фигуре јеванђелисте и низу детаља представљеног намештаја (сл. 1). Сам јеванђелист је пропраћен натписом: сты̃ апл̃ь м̃ѳ. Такав натпис је доста неуобичајен с обзиром на то да се, уместо јеванђелистом, аутор јеванђелског текста назива апостолом.[5] Јеванђелист је представљен, као у већини портрета јеванђелиста, у три четвртине профила исписујући текст свога јеванђеља у кодекс који држи на коленима. Обучен је у хитон мрке боје и химатион блеђе нијансе исте боје, оба украшена тачкама црне и црвене боје распоређеним ромбоидно по четири. Исти орнамент налази се на нимбу бледе окер боје. Јеванђелист седи на седишту без наслона бледомрке боје, украшеном орнаментима црвене и тамномрке боје. Исте су боје на писаћем сточићу испред јеванђелисте и на супеданеуму. Сликани орнаменти којима је украшен намештај различити су на писаћем сточићу, а слични на седишту и супеданеуму, али ови последњи орнаменти представљају пример рустификације мотива преузетих са сликане декорације на зидовима средњовековних монументалних композиција, икона и минијатура,[6] док је орнамент на сточићу по стилизацији близак народној орнаментици, какву налазимо на тканицама.[7] Орнамент розетица на седишту има блиских паралела у сликаној орнаментици на ношњама,

---

[4] М. Харисијадис, н. д., 88.

[5] У београдском рукопису Р. 33 Народне библиотеке, уз ауторске портрете јеванђелиста Луке и Јована налазе се натписи који их означавају као апостоле и јеванђелисте. У томе четворојеванђељу нису сачувани ауторски портрети осталих јеванђелиста, који су свакако имали одговарајуће натписе.

[6] На тим споменицима ови су орнаменти обично сликани у гризају. Упор. А. Стојаковић, Архитектонски простор у сликарству средњовековне Србије, Нови Сад 1970, сл. 30, 60 и 61; В. Бурић, Сликар Радослав и фреске Каленића, Зограф, 2, Београд 1967, 22, сл. 1 и 3; S. Radojčić, Jugoslavia byzantina, у Umjetnost na tlu Jugoslavije od praistorije do danas, Beograd—Sarajevo 1971. Tabla XIII.

[7] На утицај тканица указују поред орнамената и ресе насликане испод тих орнамената на сточићу.

на којима треба да представе драго камење.[8] У овом рустификираном облику ти детаљи нам евоцирају могућни изглед ентеријера и намештаја XVI века у јужним деловима наше земље.

Фигура јеванђелисте представљена је испред неутралног поља које је уписано у архитектонски оквир, који образују горњи делови конструкције једне петокуполне цркве, затим лево део трема, а десно део зграде.

Такви архитектонски оквири око иконографских композиција великих празника, представа литургијских обреда или ауторских портрета писаца текста познати су нам из византијских и руских рукописа.[9] У нашој рукописној илуминацији елементи таквог фронтисписа били су нам до сада познати у споменутом београдском четворојеванђељу, раду истог мајстора који је исписао и илуминирао и рукопис Бугарске академије наука, а коме можемо приписати и четворојеванђеље Југославенске академије наука и умјетности, оба рукописа од којих београдски упућује својом палеографијом на Јужну Србију или Македонију, док загребачки на исто порекло указује и својим записима.[10]

За поједине архитектонске фронтисписе у византијским рукописима постојале су разне претпоставке и покушаји да се њихова архитектура идентификује са стварном архитектуром постојећих цркава. Тако је за два међусобно слична рукописа, који садрже проповеди Јакова Кокиновафоса (Vat. gr. 1162 и Par. gr. 1208), А. Хајзенберг (Heisenberg) изнео хипотезу да представљају цркву св. Апостола у Цариграду.[11] Међутим, та црква у облику слободног крста са куполама на крајевима кракова крста, далеко је реалније представљена на минијатури менолога Василија II у Ватиканској библиотеци (Vat. gr. 1613), јер су тамо три куполе дате у једној равни, што више одговара плану цркве. Уосталом, за споменуте архитектонске фронтисписе у делу Ја-

---

[8] Вл. Петковић, Манастир Дечани, Београд 1941, Пл. XCII; Св. Радојчић, Портрети српских владара у Средњем веку, Скопље 1934; T. IX, 14; XIV, 21; XV, 23; XVII, 25; XVIII, 26; XXI, 30.

[9] A. J. Nekrasov, Les frontispices architecturaux dans les manuscrits russes avant l'époque de l'imprimeris, у L'art byzantin chez les Slaves, II, 2, Paris 1932, 251 et suiv. V. Mošin, Ornament južnoslovenskih rukopisa XI—XIII veka, Radovi, knj. VII, Odjeljenje istorijsko-filoloških nauka, knj. 3, Naučno društvo N. R. Bosne i Hercegovine, Sarajevo 1957, 22, сл. 19; Исти, Орнаментика неовизантијског и „балканског" стила, Godišnjak knj. I, Balkanološki Institut, knj. I, Naučno društvo NR Bosne i Hercegovine, Sarajevo 1957, 304; A Xyngopoulos, Ἡ προμετωπὶς τῶν χειρόγραφων Βατικανοῦ 1162 καὶ παρισινοῦ 1208, у Ἑλληνικὰ ἑταιρείας βυζαντινῶν σπουδῶν, 13, Ἀθῆναι 1937, 158—178, 543.

[10] М. Харисијадис, н. д., 88; Vl. Mošin, Ćirilski rukopisi Jugoslavenske akademije nauka i umjetnosti, 138.

[11] A. Heisenberg, Grabeskriche und Apostelkirche, zwei Basiliken Konstantins, II. Die Apostelkirche in Konstantinopel, Leipzig 1908, 200. Односно идентификовања цариградских цркава на тим фронтисписима изнет је низ разних хипотеза. Упор. A. Xyngopoulos, н. д., 159.

кова Кокиновафоса А. Ксингопулос је, на основу унетих иконографских сцена, изнео нову хипотезу да ти фронтисписи представљају пресек кроз олтарски простор у којем се те сцене редовно јављају.[12]

На нашем архитектонском фронтиспису распоред купола би указивао да је реч о кровним конструкцијама једне цркве грађене према плану св. Апостола у Цариграду, јер се испред главне куполе налази мања купола.[13] Међутим, идентификовање нашег фронтисписа постаје веродостојније тек када се горњи делови представљене цркве упореде са графичком представом Грачанице у грачаничком Октоиху из 1539. године.[14] Та графика, која представља цркву манастира Грачанице у целини, и то гледану не en face, већ из угла, свакако је била позната нашем илуминатору, јер је и он насликао два стуба трема, који је приказан и на графици. Сама графичка представа Грачанице у том Октоиху рађена је, веома вероватно, не према изгледу цркве,[15] већ према њеном моделу који држи њен ктитор краљ Милутин, насликаном на зиду исте цркве,[16] толико су ликовна решења фреске и графике међусобно сродна. Само је на графици додат трем, којег нема на моделу, тако да то отвара питање времена призиђивања тога трема.

Наш минијатуриста је могао да се послужи графичком представом у грачаничком Октоиху, пошто је та књига, изгледа, убрзо после штампања доспела у јужне крајеве наше земље. Тако је архимандрит Антонин нашао по један примерак тог Октоиха у црквама села Слепче и у манастиру Лешку код Тетова, као и у манастиру Букову код Битоља,[17] а од пет примерака те књиге, који су се налазили у бившој Народној библиотеци у Београду, пети примерак је доспео из Јањева.[18]

Према мишљењу Д. Медаковића клише са мелодима накнадно је убачен у графичку илустрацију Грачанице,[19] што је могло подстаћи минијатуристу нашег рукописа да компонује своју минијатуру тако да наслика ауторски портрет јеванђелисте Матеје у пољу унетом у представу цркве, мада није искључена могућност да му је био по-

---

[12] A. Xyngopoulos, н. д., 163 и даље.

[13] На представи цркве св. Апостола све четири куполе су исте величине. Упор. A. Heisenberg, Taf. III, a, b.

[14] Р. Грујић, Прва штампарија у Јужној Србији 1539. године на Косову пољу у манастиру Грачаници, Гласник Скопског научног друштва, књ. XV—XVI, Скопље 1936, 94, сл. 2; Д. Медаковић, Графика српских штампаних књига, XV—XVII века, САН, Посебна издања, књ. CCCIX, Одељење друштвених наука, књ. 3, Београд 1958, 161, 223, Т. XCVII.

[15] Р. Грујић, н. д., 94.

[16] За модел цркве видети: А. Стојаковић, н. д., 77, сл. 29.

[17] Р. Грујић, н. д., 95, 96.

[18] Р. Грујић, н. д., 96.

[19] Д. Медаковић, н. д., 161.

знат један од архитектонских фронтисписа из византијских или руских рукописа. Јер сем сачуваних фронтисписа са иконографским сценама, позната нам је и представа Гргура Назијанског у једном византијском рукопису његових беседа (Sinait. 399), која је по својој композицији прототип нашег фронтисписа.[20]

Међутим, док се за византијске фронтисписе до сада није могла идентификовати стварна црква коју они представљају, за ову нашу минијатуру можемо са пуно веродостојности указати на цркву коју представља, цркву манастира Грачанице, која је по својој архитектури једна од најраскошнијих и најзанимљивијих у уметности целог хришћанског Истока.

Изнад почетка текста истог јеванђеља (л.2г) је четвороугаона заставица украшена лозицама, које образују четири концентрична круга међусобно преплетена и обухватају по једну стилизовану палмету (сл. 2). Боје су бледи окер, мрка, црвена, плава и бледобордо. Истоветна заставица позната нам је у четворојеванђељу српске редакције из 1541. године, данас у библиотеци Румунске академије (Cod. slav. 511).[21]

Иницијал К изведен је преплетима и истоветан је са иницијалом на почетку текста истог јеванђеља у четворојеванђељу ЈАЗУ IIIb8, раду истог преписивача.[22]

Фронтиспис са представом јеванђелисте Марка (л.63v) доноси ново решење у обликовању архитектонског простора у који је смештена фигура аутора јеванђеља (сл. 3). Тај архитектонски простор је знатно једноставнији од оног на претходном фронтиспису, али је такође веома занимљив. Лево од јеванђелисте, који је означен натписом: ст҃и ап҃ль ма҃ко, су два стуба трема, по облику истоветна са онима на претходном фронтиспису, али су овде украшена орнаментима истоветним са онима на седишту јеванђелиста. Изнад стубаца је горњи део конструкције зграде, који се у елегантном луку, означеном само танком цртом и украшеном тананим орнаментима, савија спајајући тај део зграде са кулом десно и означавајући свод под којим се налази фигура јеванђелисте. Сви елементи архитектуре украшени су црним тачкама, какве налазимо и на одећи јеванђелисте. Он држи у рукама развијен свитак. Обучен је у бледомрки хитон и химатион тамније нијансе исте боје. Оба дела одеће украшена су црним и црвеним

---

[20] A. J. Nekrasov, н. д., T. XXXVIII.

[21] P. Panaitescu, Manuscrisele slave din biblioteca Academie R P R; Vol. II (у рукопису) бр. 511.

[22] Vl. Mošin, Ćirilski rukopisi Jugoslavenske akademije nauka i umjetnosti, II, сл. 85.

тачкама. На глави има капу. Као и на осталим минијатурама, и овде је лик нацртан црним мастилом.

Изнад почетка јеванђеља по Марку (л.64r) је правоугаона заставица (сл. 4). Украшена је флоралним орнаментима истих боја као на претходној заставици, а истоветна је са заставицом на почетку јеванђеља по Јовану у споменутом четворојеванђељу ЈАЗУ IIIb8.[23] Она је веома слична са графиком у грачаничком Октоиху.[24]

Иницијал З изведен је преплетима и припада веома распрострањеном типу иницијала у илуминацији наших рукописа.

Фронтиспис са ауторским портретом јеванђелисте Луке (л.105r) доноси нову варијанту у решавању архитектонског простора (сл. 5). Простор у који је унета фигура јеванђелисте затварају две куле, украшене тачкама и покривене кровом плаве боје. Јеванђелист, означен натписом: с҃тыи а҃пль л҃оукъ, седи у наслоњачи са полукружним наслоном и држи на коленима отворен кодекс у који исписује текст свога јеванђеља. Наслоњача је украшена орнаментима у облику розетица, које подражавају драго камење, и четворолиснатим розетицама. Јеванђелист је обучен у хитон боје цигле и химатион бледомрке боје. Испред њега је шестоугаони сточић бледе окер боје, украшен истим орнаментима којима и намештај на два претходна фронтисписа. На супеданеуму је исти орнамент који налазимо и на одећи јеванђелиста.

Изнад почетка јеванђеља по Луки (л.106r) је заставица правоугаоног облика са истим таквим простором остављеним за натпис (сл. 6). Заставица је украшена мрежом дијагонално укрштених црта са малим ромбовима на њиховом пресеку. Истоветним орнаментом су украшене све заставице у београдском рукопису истог преписивача и илуминатора. Боје су бледи окер, мрка, црвена, плава и бледобордо.

Иницијал П, изведен преплетима, има плаву основу.

Фронтиспис испред почетка јеванђеља по Јовану (л.174v), садржи представу јеванђелисте и његовог ученика Прохора (сл. 7).[25] Јеванђелист Јован, означен натписом: с҃ти а҃пль і҃ѡ, покренут је према сегменту неба, из којег се појављује рука божја, и ослушкује речи јеванђеља које треба да диктира Прохору, означеном натписом: прохь҃. Прохор је нагнут над отворени кодекс у којем су исписане почетне речи Јовановог јеванђеља. Јеванђелист Јован је обучен у црвени хитон и плави химатион, а Прохор у бледомрки хитон и нешто тамнији

[23] Vl. Mošin, н. д., сл. 86.

[24] Д. Медаковић, н. д., 160, Т. XCIX.

[25] За иконографију јеванђелиста Јована и његовог ученика Прохора видети: М. Харисијадис, Куманичко четворојеванђеље, Зборник Музеја примењене уметности, 9—10, Београд 1966, 5 и даље.

химатион. Одела Јована и Прохора су од тканина украшених истим орнаментом црних тачкица и малих цртица, а истим орнаментом је украшен и сегмент неба, који је доста неуобичајен по својој стилизацији, особито по елипсоидном зраку, из којег полази рука божја. Седиште јеванђелисте Јована украшено је орнаментима који подражавају драго камење. На овом фронтиспису посебно је занимљива архитектонска позадина. Јер лево је базиликална грађевина бледе окер и бледе бордо боје, доста распрострањеног облика на сликаној архитектури миниjатура, али је архитектонска композиција десно сасвим изузетна. У горњем делу у средини је купола, док су са страна куле-звоници, тако да тај део фронтисписа представља пројекцију једнокуполне цркве испред које је припрата са двема кулама,[26] док је испод тога четвороугаоно поље, оивичено орнаментима, које налазимо и на претходним фронтисписима. Таква четвороугаона поља налазимо на руским архитектонским фронтисписима, на којима су она предвиђена за уношење иконографских композиција[27] или ауторских портрета.[28] На тај начин су на истом фронтиспису примењени разноврсни архитектонски елементи. Док зграда лево припада доста познатом типу у илуминацији наших рукописа, архитектонска пројекција десно указује на код нас непознати пример примене типа архитектонске композиције, какве има у руској илуминацији рукописа.

Изнад почетка текста јеванђеља по Јовану (л.175r) је правоугаона заставица са четворолиснатим простором за наслов (сл. 8). Украшена је истим орнаментом дијагоналне мреже који је био примењен на претходној заставици и истих је боја као на осталим заставицама.

Иницијал V је истоветан са тим иницијалом у лесновском четворојеванђељу ЈАЗУ IIIb8 и београдском четворојеванђељу, рукописима истог преписивача.

Мање заставице налазе се изнад садржаја појединих јеванђеља. Оне имају украс преплета и лозица. Тако је изнад почетка Сказанија

---

[26] Куле које стоје у вези са припратама или портикусима налазимо у неколико средњовековних српских цркава. Тако су се по једна четвороугаона кула налазиле са обеју страна портикуса у Бурђевим Ступовима код Новог Пазара. Упор. В. Петковић, Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа, Посебна издања САН-а, књ. CLVII, Одељење друштвених наука, Нова серија, књ. 4, Београд 1950, 113. (Ту је наведена претходна литература). Затим се у цркви Бурђевих Ступова крај Берана (сада Иванграда), такође налазио првобитно отворени портикус фланкиран двема кулама. Упор. Вл. Петковић, н. д., 50. А на цркви св. Петра у Бијелом Пољу на западној фасади налазиле су се две куле. Упор. Р. Љубинковић, Хумско епархијско властелинство и црква светога Петра у Бијелом Пољу, Старинар, Нова серија, књ. IX—X, 1958—1959, Београд 1959, 110 и даље. На ктиторским композицијама цркве у Доњој Каменици налазе се представе двеју кула са страна припрате. Упор. М. Ђоровић-Љубинковић, Р. Љубинковић, Црква у Доњој Каменици, Старинар, Нова серија, књ. I. Београд 1950, 57, сл. 6 и 73, сл. 37.

[27] A. J. Nekrasov, н. д., T. XXXIX, 2; Fig. 80.

[28] н. д., Fig. 88,

пријемљушчи всего лета (л.223г) заставица украшена орнаментом у облику разврежале лозице, цртане мрком бојом. Друга заставица изнад садржаја по Луки (л.101г) скоро је истоветна са заставицом у рукопису З-1-63 збирке Р. Грујића, у Музеју Српске православне цркве, рађеном у првој половини XVI века, врло вероватно у јужним крајевима, што указује на континуитет у примени орнаменталних мотива у појединим областима наше земље.

По својој илуминацији ово четворојеванђеље је једно од најзанимљивијих у целокупном фонду старих српских рукописа. У њему су особито значајни фронтисписи са портретима јеванђелиста. Њихови ликови су цртани црним мастилом, а међу њима су поједини веома танано обрађени, као св. Јован и Прохор. Водећи донекле рачуна о иконографији јеванђелиста,[29] наш минијатуриста је умео да створи индивидуалне физиономије и оригиналне портрете.

Односно амбијената у који су смештени аутори јеванђелских текстова, они у својој примитивној обради доносе свежину рустичних творевина. Орнаментика на намештају и архитектури представља рустификације класичних мотива које налазимо у византијској и старој српској уметности.[30] Обиље орнамената рустичног карактера које налазимо на овим фронтисписима сасвим је изузетно у сликању ентеријера на нашим минијатурама. Сликани орнаменти на намештају и архитектури налазе се и на другим минијатурама, али је тамо орнаментика сведена на знатно мању меру и једноставнија. Овде обиље орнамената даје сасвим посебан печат овим минијатурама, тако да можемо претпоставити да су многи детаљи насликани на намештају настали под утицајем стварних ентеријера, што би било изузетно зна-

---

[29] За иконографију јеванђелиста видети: A. M. Friend, The portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts, I, Art Studies, V, 1927. 142 и даље; II Art Studies, VII, 1929, 3 и даље. У овом нашем рукопису минијатуриста је водио рачуна о иконографији појединих јеванђелиста, само је овде јеванђелист и апостол Марко представљен са тонзуром, док се према утврђеном иконографском типу тако представља јеванђелист и апостол Лука. Упор. М. Харисијадис, Минијатуре и орнаменти четворојеванђеља Р. 69 Библиотеке Патријаршије у Београду, Зборник Музеја примењене уметности, 8. Београд 1962, 56. У нашем рукопису тонзура личи на капу. Међутим, док је Стефан Димитријевић сматрао да у византијском и уопште источном сликарству нема тонзура, (Есть ли тонзуры на головахъ святителей въ старомъ восточно-православномъ иконописаніи? Bulletin de l'Institut archeologique bulgare. Tome X, 1036, 113—128), дотле Св. Радојчић доказује да је реч о тонзурама (Тонзура св. Саве, Годишњак Музеја Јужне Србије, I (1941), 149—159). Истог је мишљења и В. Н. Лазарев. Упор. Михайловские мозаики, Москва 1966, 70, који у опису фигуре архиђакона Стефана говори о тонзури, иако је она оивичена контуром волњикавоплаве боје.

[30] Упор. напомене 6, 7, 8. Упор. такође В. Хан, Путевима народне традиције од средњовековних фресака до фолклорних оригинала. Филозофски факултет. Одељење за историју уметности. Зборник Светозара Радојчића, Београд 1969, 391 и даље.

чајно за изучавање наше етнологије. Јер колорисање намештаја и других предмета познато нам је углавном у XX веку.[31]

Настао делимично под очигледним утицајем графике из штампаног Октоиха манастира Грачанице, добро познатог у Македонији, овај рукопис доноси такође оригинална решења у примени обиља познатих орнаменталних мотива, створивши сасвим оригинално дело наше илуминације рукописа. Рађен, као и београдски и загребачки, у јужним областима наше земље, овај рукопис пружа нов, занимљив прилог за изучавање примењене уметности у једном крају који се вековима истицао богатством, разноврсношћу и живописношћу фолклорних елемената.

LES FRONTISPICES ET LES EN-TÊTE DU TETRAÉVANGILE SERBE DE L'ACADÉMIE BULGARE DES SCIENCES

MARA HARISIJADIS

Dans les Archives de l'Académie bulgare des sciences est consigné sous le noméro 15 un tétraévangile de rédaction serbe. D.après les filigranes il peut être attribué à la seconde moitié du XVIe siècle.

Le manuscrit a été transcrit et enluminé par le même calligraphe et enlumineur qui a transcrit le tétraévangile R. 33 de la Bibliothèque nationale de Beograd, que nous avons publié dans le Recueil des travaux du Musée des arts decoratifs, 12, Beograd, 1968, 87—95.

Par le même calligraphe a été également transcrit le tétraévangile de l'Académie yougoslave des sciences et des arts (IIIb8).

Dans le tétraévangile de l'Académie bulgare des sciences sont spécialement intéressants les frontispices contenant les portraits des auteurs des évangiles. Le premier frontispice appartient au type des frontispices architecturaux très rare dans l'enluminure des manuscrits serbes. L'auteur de cet article vient à la conclusion que son cadre architectural est conçu d'après une gravure de l'Octoëchos imprimé au monastère de Gračanica en 1539, figurant l'église de ce monastère. Les autres frontispices contiennent également des éléments fort intéressants et rares.

Les ornements peints sur les meubles et l'architecture de ces frontispices ont des motifs empruntés aux monuments de la peinture monumentale, des icones et des miniatures de l'époque classique de l'ancien art serbe, motifs qui sont ici très rustifiés de sorte que ces frontispices sont interessants au point de vue ethnologique.

Les ornements des en-tête appartiennent aux types assez répandus dans l'enluminure des anciens manuscrits serbes de cette époque.

[31] П. Томић, Народно ликовно изражавање бојама. Предавање одржано у Неготину на саветовању Друштва етнолога поводом Мокрањчевих дана 22. октобра 1971. године.



Сл. 1. Четворојеванђеље бр. 15 Бугарске академије наука. Фронтиспис са портретом јеванђелисте Матеја, л. 1v



Сл. 2. Четворојеванђеље бр. 15 Бугарске академије наука. Почетак јеванђеља по Матеју, л. 2г



Сл. 3. Четворојеванђеље бр. 15 Бугарске академије наука
Фронтиспис са портретом јеванђелисте Марка, л. 63v



Сл. 4. Четворојеванђеље бр. 15 Бугарске академије наука. Почетак јеванђеља по Марку, л. 64г



Сл. 5. Четворојеванђеље бр. 15 Бугарске академије наука. Фронтиспис са портретом јеванђелисте Луке, л. 105v



Сл. 6. Четворојеванђеље бр. 15 Бугарске академије наука. Почетак јеванђеља по Луки, л. 106г



Сл. 7. Четворојеванђеље бр. 15 Бугарске академије наука. Фронтиспис са портретима јеванђелисте Јована и Прохора, л. 174v



Сл. 8. Четворојеванђеље бр. 15 Бугарске академије наука. Почетак јеванђеља по Јовану, л. 175г

Бранка Кнежевић

Ктитори Лапушње



МАТИЦА СРПСКА

7 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 7
1971

Међу старинама Тимочке крајине, неколико црквених споменика сачувало се потпуно или делимично са обе стране Црне Реке на простору од Кривог Вира до Бољевца. Кад се на путу Параћин—Зајечар остави за собом Криви Вир за приближно 4 км, па се пре уласка у село Луково скрене десно колским путем поред малобројних сеоских кућа, наиће се убрзо на рушевине велике цркве св. Николе познате под именом манастир Лапушња. Црква лежи скривена у шумовитом и живописном пределу под брегом Вучја Глава, што га у позадини наткриљује снажан масив планине Ртња (сл. 1).

Остаци зидова са фрескама и ктиторским натписом одавно су привукли пажњу наших и страних истраживача и љубитеља старина, који су по обиласку Лапушње донели отуда снимке архитектуре, цртеже и препис натписа, а потом своја запажања објавили у разним књигама и часописима. Ова саопштења корисно су послужила за кратке написе о Лапушњи у многим чланцима и прегледима споменика културе. У објављеним делима и прилозима претежно се расправљало и писало о архитектури храма и ктиторском натпису, сасвим мало о фрескодекорацији, док су редови посвећени ктиторима и њиховој историјској улози, као и околностима под којима је настала лапушњанска црква, остајали махом у границама претпоставки. Тако Лапушња, носећи собом загонетку из прошлих времена, ни до данас не престаје да буде предмет интересовања и жеље да се с ње скине вео таме.

Народно предање приписује подизање многих богомоља у овом крају неком Караблаху Радулу и његовој породици. Легенду о томе прибележио је и изнео у својој драгоценој књизи готово пре једног века Милан Милићевић, додајући, са своје стране, да у прилог таквом веровању иде и натпис у Лапушњи.[1] Текст натписа преписао је једном

[1] М. Милићевић, Кнежевина Србија, Београд 1876, 882.

приликом касније Тодор Живковић, учитељ у Кривом Виру, а инжењер М. Димић проследио га својим дописом Археолошком друштву Србије, верујући у то да ће натпис „можда имати вредности за историју овог краја".[2] По казивању Маринка Станојевића, задивљеног лепотом делимично срушене цркве, њене су фреске већ тада биле веома оштећене и избледеле, док се натпис на западном зиду наоса над улазним вратима још добро очувао. Уз свој прилог о лапушњанској цркви, М. Станојевић објављује и ктиторски натпис.[3] Феликс Каниц, велики познавалац Србије и њених знаменитости, на свом студијском путовању кроз Црну Реку и Крајину доспео је и до сликовитих рушевина Лапушње. Његове живо писане белешке са тог места говоре о ктиторском натпису као веома занимљивом с историјске стране. Прецртавање натписа препустио је својим пратиоцима, а сам је снимио основу храма, запазивши при том упадљиву сличност лапушњанске цркве са Петрушом. За грађевину је навео да се убраја међу најлепше у источној Србији.[4] Каницовим стопама упутио се ускоро у ове пределе румунски архитекта Георге Балш. У свом чланку о лапушњанској цркви Г. Балш истиче њен значај за Румуне с обзиром на оснивача — Радула Великог, господара Влашке и паркалаба Гергину (сл. 2).[5]

Текст ктиторског натписа разрешили смо овде на тај начин што су скраћенице стављене у округле ( ) заграде, а оштећене речи јасног значења, исписане у целини или допуњене одговарајућим слоговима, стављене су у угласте [ ] заграде. Овако сложен текст требало би да гласи:

[+ ИЗБОЛЄ]НИЄМЬ ОЦА И ПОСПѢШЄНИЄМЬ С(Ы)НА И СЬВЕРШЄНИЄМЬ С(ВЄ)ТАГО Д(ОУ)ХА СИ С(ВЄ)ТИ/

[ХРАМЬ СВЄТАГО АРХІЄРАР]ХА И ЧѴД(О)ТЬВОРЦА НИКОЛИ· СЬЗИДА ГА ИЖЄ ЕЬ Х(РИ)С(ТА) Б(О)ГА БД(А)ГОВЄРНИ/

И Х(РИ)СТОЛЮ[БИВЫИ] Г(ОСПО)Д(И)НЬ [ІѠАННЬ РА]ДѴЛЬ ВО/ ЄВОДА· И Г(ОСПО)Д(И)НЬ ЕЬСЄИ ЗЄМЛИ ОУГРОВЛАХИСКОИ · І ВЄЛИ-

---

[2] М. Димић, Допис из Зајечара, Старинар VI, Београд 1889, 28—30. Натпис је преузео за своју књигу Љ. Стојановић, Стари српски записи, књига I, Београд 1902, број 390, 391.

[3] М. Станојевић, Неколико натписа и записа у манастиру Крепичевцу и Лопушанској цркви, Наставник, кн. 15, Београд 1904, 409—412.

[4] F. Kanitz, Das Königreich Serbien und das Serbenvolk, zweiter Band-Land und Bevölkerung, Leipzig 1909, 395—399. У опису Лапушње (397) Каниц помиње и III, последњу, свеску (XVIII глава) ове књиге о Србији, за коју је (пошто се на то позива), највероватније припремио снимке и цртеже цркве. На жалост, поменути материјал, уколико је уопште и објављен, није ми био доступан у току рада на овом чланку.

[5] G. Balş, O biserică a lui Radul-cel-Mare în Serbia la Lopuşnia, Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice, Bucureşti, anul IV, 1911, 194—199, fig. 14 (ктиторски натпис). На Балшов чланак позивају се у својим делима: N. Iorga, Relations entre Serbes et Roumains, Valenii-de-Munte (Roumaine) 1913, 17; G. Millet, L'ancien art Serbe, Les églises, Paris 1919, 38, fig. 25, 26, и други.

КИ· ПАРКАЛАБЬ ЖѲПАНЬ ГЕРГИ[НА] ПРИ ИГѲМЕНѲ ІЕРМОНАХѲ ГЕЛАСИЮ· ЕЬ ЛѢТ(О)· З̃· θ̃·/

И ПОПИ(СА) СЕ ПРИ ИГѲМЕНѲ ІЕРМ[ОНА]ХѲ ѲЕѠ[ДО]РѲ· ТРѲДОМЬ И ПОДЕНГОМ(Ь) РАБА Б(О ЖИЕГА КНЕЗА/

БОГОЊ И ГОСПОЖДЕ ЕГО МАРЕ И ЧЕД(Ь) ИХЬ ЕЬ ЛѢТ(О)· З̃ ѲЇ· КРѲГЬ СЛНЦѲ· ѲЇ· ЛѲНИ· Й· ИНЬД(И)КТИСѠН(Ь)· ГЇ/

(Ь)

ЄПАХТО· К̃· ТЄМЄЛЮ· А̃· М(Ѣ С(Є)ЦА [СѠК]ТОВРІА· КС̃· ДНЬ/

Као што се из натписа чита, цркву су подигли војвода Радул, господар угровлашких земаља, и велики паркалаб жупан Гергина 1501. године при игуману јеромонаху Геласију, а живописана је трудом кнеза Богоја, његове жене Маре и деце 1510. године при игуману јеромонаху Теодору.

Војвода Радул Велики (Radu cel Mare), о коме је овде реч, наследио је на влашком престолу свога оца Влада Калуђера (Vlad Călugărul) 1495. године и остао на власти све до своје смрти марта—априла 1508. године. Искористивши период унутрашње кризе у Отоманској Империји успео је да себи обезбеди мирну владавину и да предузме низ мера за уједињење земље. Посебну пажњу посветио је културном и црквеном животу, због чега је прозван „Велики". Када је јеромонах Максим око 1505. године прешао у Влашку са мајком, деспотицом Ангелином, и посмртним остацима свога оца Стефана и брата деспота Јована, војвода Радул Велики поверава му управу влашке митрополије. За Радулову владавину везује се и оснивање штампарије у Влашкој под руководством монаха Макарија, првог српског штампара[7].

• Међусобно поређење преписаних текстова натписа показује неслагање у исписивању неких речи, слова и знакова за полугласове, као и разрешавање скраћеница, што ипак није утицало на правилно ишчитавање имена ктитора и њихових титула. При израчунавању индикта учињена је грешка, јер је индикт требао да буде 14 (ДІ), а не 13 (ГІ); код епахта погрешно је написано Е (2), уместо К (20). Ктиторски натпис објављен је и у потоњим делима из прошлости Тимочке крајине. (Споменица стогодишњице Тимочке епархије 1834—1934, Сремски Карловци 1934, 124—126; М. Станојевић, Тимок, Српски етнографски зборник, књ. LV, Насеља и порекло становништва, књ. 29, Београд 1940, 424) и засебно код В. Петковића, Записи и натписи у старим црквама српским, Св. Никола Лапушански (округ тимочки), Старинар X—XI, III серија, Београд 1935—1936, 41. Детаљне снимке рушевина манастира Лапушње са описом грађевине и стања фрескодекорације објавио је Б. Бошковић, Средњевековни споменици североисточне Србије, Старинар, н. с., књ. I, Београд 1950, 206—207, 215, сл. 64—68. Сажете податке о храму св. Николе доноси В. Петковић, Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа, Београд 1950, 167, сл. 457, 458, а затим и А. Дероко, Монументална и декоративна архитектура у средњевековној Србији, друго изд., Београд 1962, 243.

[7] Istoria Romînieі II, Bucureşti 1962, 611, 617—620, 681, fig. 177: Радул Велики и Каталина; fig. 196: Макаријев литургијар. У поглављу о култури (736, 738) наводи се да су цркву Лапушњу подигли војвода Радул Велики и великч паркалаб Гергина 1501. године. О односима војводе Радула Великог и јеромонаха Максима Бранковића дао је кратку белешку К. Јиречек, Историја Срба I, Београд 1952, 413. Позивајући се, поред осталог, на податак о штампању литургија-

О Каталини (Cătălina), супрузи војводе Радула Великог, румунски историчар Н. Јорга својевремено је изразио претпоставку да она потиче из јужнословенских страна[8].

Велики паркалаб жупан Гергина јавља се у нас као ктитор, судећи према досадашњим истраживањима, једино у Лапушњи. У домаћој литератури махом се назива погрешним именом: Георги, па је самим тим његова личност остала нерасветљена. Вероватно је томе допринела омашка учињена код Ф. Каница при опису Лапушње, па уместо да име ктитора гласи Гергина, написано је Георги.[9] Да би се лакше схватила Гергинина појава у Лапушњи, потребно је одмах рећи да је Гергина био ујак Радула Великог, односно брат госпође Раде (монахиње Самониде), Радулове мајке.[10]

ра 1508. године по налогу војводе Радула, Ф. Каниц (нав. дело, 398) тачно закључује да лапушњански ктитор може бити само овај војвода, савременик Ангелине, жене деспота Стефана Бранковића.

Румунски извори које су објавили: P. P. Panaitescu — D. Mioc, Documenta Romaniae historica, B. Ţara Românească, vol. I (1247—1500), ed. Ac. Rep. Soc. Rom., Bucureşti 1966, омогућују стицање подробнијег обавештења о породици Радула Великог. У противном, без података који се у исцрпном регистру при крају књиге лако могу наћи, не би се добио одговор на нека питања о ктиторима Лапушње и њиховом времену. Књига садржи хронолошким редом унета документа од 1247. до 1500. године. У регистру књиге уз лична имена налазе се и бројеви тих докумената са ознаком на шта се односе (потврђују се власницима ранији поседи и дарују нови поседи, дају се оброци и поседи манастирима и слично). Бројеви назначени у регистру (567) поред имена Радула Великог упућују на документа у којима се помиње његова породица (да наведемо само неке: 202, 231, 258, 263, 268). Међу поменутим списима посебно је занимљива повеља под бројем 263 из 1495—1496. године о додељивању годишњег оброка манастиру св. Пантелејмона на Атосу, јер ту имамо на окупу ширу породицу Радула Великог. У последњим редовима повеље војвода Радул Велики умољава манастирско братство да се његовој породици чита литургија једном недељно и да се у поменик упишу: дедови, војвода Влад и монахиња Евпраксија (Eupraxia) и родитељи, монах Пахомије (Pahomie) и мајка монахиња Самонида, (Samonida), као и он (Радул Велики) и жена, госпођа Каталина, и браћа Владул (Vladul) и Мирчеа (Mircea). Кад је реч о деди Радула Великог, мисли се при том на војводу Влада Дракула (Dracul). О појединим члановима Радулове породице видети регистар: Влад Дракул (584), монахиња Евпраксија (547), Влад Калуђер (584), госпођа Рада, (Rada) односно монахиња Самонида (565, 569), госпођа Каталина (536), Владул (584), Мирчеа (557).

[8] N. Iorga, Art et littérature des Roumains, Paris 1929, 25.

[9] F. Kanitz, нав. дело, 397. Ову II, а потом и III свеску Каницове књиге обрадио је и припремио за штампу после ауторове смрти Богољуб Јовановић, како пише у предговору II свеске, те је сасвим разумљиво да у овако богатој рукописној заоставштини Ф. Каница дође до неке омашке и поред све предострожности и писца и обрађивача. Грешка у имену повукла је за собом у нашој стручној литератури претпоставку о томе да је лапушњански ктитор основао и оближњи манастир Крепичевац, јер се ктитор Крепичевца према натпису уз свој портрет на фресци зове Георгије. Сасвим је јасно, према томе, да Лапушња и Крепичевац немају заједничког ктитора, па услед таквог исхода ствари питање око подизања Крепичевца и идентификације његовог ктитора у оквиру историјских збивања под Турцима у црноречкој области Видинског санџака остаје отворено. Колики значај Румуни придају Лапушњи као доказ може да послужи и то што о Гергини (Gherghina pîrcălab) нема других података у Istoria Românîiei II, 738, сем да је ктитор цркве Лапушње у Србији.

[10] P. P. Panaitescu — D. Mioc, Documenta, нав. дело, 548 (регистар).

Захваљујући драгоценим, иако малобројним румунским историјским изворима друге половине XV и с почетка XVI века, и литератури насталој на основу извора, Гергинина улога у историји Влашке може се пратити, додуше са прекидима и повремено, читавих пола века: од 1458. до 1508. године. Гергинин животни пут провлачи се кроз владавину осморице влашких господара, почевши од Влада Цепеша (Vlad Ţepeş) када имамо о њему прве вести, па завршно са првим данима владавине Михне Злог (Mihnea cel Rău), када му се затире даљи траг.[11]

Први сусрет са историјским изворима показује да је Гергина учествовао у владарском савету земље са титулом великог коњушара, жупана и паркалаба[12]. Према речима професора Дамаскина Миока (Damaschin Mioc), у документима писаним на старом српском језику, титула великог коњушара (mare comis у румунском преводу) гласила је: **велики комис, конюш, коноχранитель.** Коњушар је био надзорник над кнежевским шталама и морао је да буде упознат са свим појединостима у вези са коњима кнежевим и са коњима које је Влашка била обавезна да преда Турцима. Ову дужност могао је да обавља једино велики бољар, какав је био, рецимо, Гергина.[13] Историјски извори којима смо се овде користили, у три наврата помињу комиса Гергину. Најраније се јавља у повељи из 1458. године, којом Влад Цепеш потврђује села што их је манастиру Тисмани (Tismana) раније даровао Цепешов отац Влад Дракул. У овој повељи, као и у двема хрисовуљама, првој из 1459. и другој из 1461. године, које издаје војвода Влад Цепеш поводом даривања земље неким својим поданицима, на списку сведока при давању повеље је и Гергина комис.[14]

---

[11] Професору Дамаскину Миоку, научном сараднику Историјског института »Nicolae Iorga« у Букурешту, дугујем најтоплију захвалност на љубазно пруженим драгоценим обавештењима о жупану Гергини, као и на низу других података на које ћу указати у току даљег излагања.

Чини ми се да није на одмет да саопштења о Гергини допуним хронолошким прегледом владара. У ту сврху послужила сам се књигом: Н. Јорга, Историја Румуна и њихове цивилизације, превео В. Марган, Вршац 1935, 334, и књигом: P. P. Panaitescu — D. Mioc, Documenta, регистар.

Влад III Цепеш (Vlad Ţepeş)	1456—1462 1476—1477
Раду III Лепи (Radul cel Frumos)	1462—1475
Басараба II Лајота (Basarab Laiotă)	1473—1477
Басараба III Млађи (Basarab cel Tînăr)	1477—1482
Мирча II (Mircea)	1481
Влад IV Монах (Vlad Călugărul)	1482—1495
Раду IV Велики (Radul cel Mare)	1495—1508
Михнеа I Зли (Mihnea cel Rău)	1508—1510

[12] P. P. Panaitescu — D. Mioc, Documenta, 548 (регистар).

[13] У књизи Н. Јорга, Историја Румуна, 150, пише да је ова титула (од латинске речи comes) прешла у употребу из Византије, а означавала је надзорника кнежевске штале.

[14] P. P. Panaitescu — D. Mioc, Documenta, број 117, 118, 120.

До следећих вести о Гергини проћи ће готово две деценије. Тек 1478. године Гергина се наводи међу сведоцима једне даровне повеље Басарабе Млађег и то као жупан.[15]

Нове податке о Гергини налазимо у писму војводе Радула Великог из 1495—1496. године, којим се наређује спатару Влајку (Vlaicul) из Нучета (Nucet) да по пријему писма, без одлагања, напусти село Стоичешти, (Stoiceşti) јер је то баштина његове мајке калуђерице. У писму се даље каже да село не смеју да узнемирују: дворјани, бољари, њихове слуге, па, поред осталих, ни слуге паркалаба Гергине.[16] Уз ове вести о Гергини потребно је мало објашњење. Наиме, Гергина се у поменутом писму назива паркалабом; уз његово име у регистру докумената стоји да је био паркалаб Нучета.[17] Могло би се помислити да је посреди исто место, односно да је Нучет поменут у Радуловом писму исто што и Нучет паркалаба Гергине. Међутим, захваљујући казивању професора Д. Миока, отклоњена је забуна, јер село Нучет које је припадало жупану Гергини није лежало на реци Олту (Olt) већ на реци Дамбовици (Dîmboviţa), у истоименој области. У овом је месту, како пише у једном документу од 15. децембра 1501. године, Гергина „подигао из темелије" манастир Нучет.[18]

Село Нучет жупана Гергине недалеко је од тврђаве Поенара за коју је Гергина био везан дуги низ година у својству њеног заповедника, или како се то у Влашкој говорило — великог паркалаба (mare pîrcălab).[19]

---

[15] Исто, број 158.

[16] Исто, број 258. Поменуто село на реци Олту откупио је од Влајка и даровао манастиру Говори Радул Велики, који је, иначе и обновио овај манастир (Documenta, 266, 268, 273).

[17] P. P. Panaitescu — D. Mioc, Documenta, регистар, 548.

[18] Према саопштењу проф. Д. Миока, податке о подизању манастира Нучета садрже извори: Documente privind istoria României, B., sec. XVI, vol. I, 7—9. Ради ближег обавештења читаоца, познати манастир свете Тројице, Козија (Cozia), звао се такође Нучетски манастир, али ово место лежи на реци Олту и задужбина је војводе Мирчеа Старијег (Mircea cel Bătrîn).

[19] Проф. Д. Миок саопштио ми је да ова титула датира у Влашкој из 1368, а у Молдавији из 1387. године. У књизи: Istoria Romîniei II, 330, пише о паркалабима, између осталог, следеће: У Влашкој су, изузев заповедника Поенара, паркалаби били представници власти у варошицама, звали су се обласни уредници а такође и судије. Као заповедници, пак, владарских градова на територији која им је била поверена на управу, имали су и војне атрибуте: старали су се о чувању града и одговарајућег подручја, као и о слању у борбу контингента трупа. Ауторитет паркалаба подразумевао је независну власт над повереним подручјем, што ће рећи да су постојала само територијална а не и друга ограничења њихове власти. Дакле, представници владара на одговарајућем подручју, којима се поверавала административна подела земље, били су не само велики бољари него су уживали и посебну моћ. Ради извршавања поверених им дужности, паркалабима и судијама стајао је на располагању апарат састављен од дворјана одговарајуће области. У документима се понекад називају уредници и глобници, јер су обављали важан посао за оно време — изрицање и наплаћивање казни (глобе). О томе видети и код: I. Bogdan, Über die rumänischen Knesen, Archiv für slavische Philologie 26, Berlin 1904, 100—114.

Тврђава Поенар (Poenari) налази се у горњем току реке Арђеша (Argeş), у долини Ловиште, (Loviştе) недалеко од места где почиње превој преко Карпата за Фагараш (Făgăraş) (сл. 7). По оближњем селу Поенару тврђава је позната и под именом Поенарски град. Величанствене рушевине града и данас пркосе на врху стеновитог и тешко приступачног брда, што се 400 метара високо издиже над обалом Арђеша, на почетку клисуре за којом дубоко у планини на северу остаје извор реке (сл. 3, 4).[20]

О изванредној улози Поенара сведочи и сама чињеница да је за издавање заповести градској посади био позван главни саветник владарев. Недостатак историјских извора о томе када је Гергина постао заповедник Поенара, може се допунити редовима преузетим из литературе, где се говори о томе да је тврђава Поенар добила особит значај када је њен заповедник постао истакнути бољар, чувени Гергина, зет тадашњег владара Влада Калуђера, и његов главни саветник.[21]

Поенарски град служио је у „доба претендената на власт" као тамница за узурпаторе власти. У једном документу из 1502. године говори се како је неки Милеа, син Војка Татуловог (Voico al lui Tatul) покушао да на власт доведе ново лице наместо постојећег владара Влада Калуђера, али је при бекству у Ердељ (Ardeal — Трансилванија) био ухваћен и кажњен бацањем у тврђаву Поенар. Од страшне смртне осуде искупљује ухваћеног бољара његов отац Војко Татулов, поклањајући и завештајући половину села Тополовена (Topoloveni) манастиру Нучету, чији је ктитор паркалаб Гергина.[22] Свакако се ту мисли на манастир у селу Нучету који је Гергина подигао 1501. године на реци Дамбовици.

Заповедништво над Поенаром Гергина задржава за све време владавине војводе Радула Великог, што значи од 1495. до 1508. године.

---

[20] A. Lăpĕdatu, Două vechi cetăţi românesti: Poenarii şi Dâmboviţa, Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice, anul III, Bucureşti 1910, 177—189. На стр. 185, 186 слика Поенара, на стр. 188 план града. О Поенару писано је и у књизи: Curtea Domnească din Argeş, Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice, X—XVI, 1917—1923, Bucureşti 1923, 15. Обнова и преуређење тврђаве Поенара приписује се војводи Владу Цепешу, који је овај подухват предузео услед борби против Турака и потребе за местима за повлачење у планинским пределима на северу земље, поред одбрамбених места у низинама. Прича се у хроници земље да су тврђаву зидали бољари, који су због кривице код Трговишта (Tîrgovişte) на Ускрс одведени са градског трга, у свечаним хаљинама, на рад у тврђаву и тамо радили док се на њима нису распале све хаљине (A. Lăpĕdatu, 177).

[21] A. Lăpĕdatu, нав. дело, 183. Гергина је постао паркалаб Поенара свакако после 1481. године, односно доласком на власт Влада Калуђера (1482—1495), јер се на том положају 1481. године налази исправник Ратеа (Ratea) (P. P. Panaitescu — D. Mioc, Documenta 177).

[22] Исто, 183. По свој прилици реч је о Војку Татуловом, жупану у владарском савету земље (1480—1481) за време Басарабе Млађег (P. P. Panaitescu — D. Mioc, Documenta, број 175, 177).

У документу од 3. децембра 1507. године, који је упућен граду Сибиу (Sibiu) у Трансилванији, Гергина је поменут поред Радула Великог: „Gyrgina, castellanus castri de Poynar", дакле на челу владарског сарвета.[23]. Претпоставља се да је после смрти Радула Великог (марта—априла 1508. године), нови владар Михнеа Зли, у циљу да себи обезбеди власт над целом земљом, предузео поход за потчињавање тврђаве Поенара управо из Гергиних руку, јер је Гергина био ујак преминулог владара. Сматра се да је са предајом града у вези обавештење које Михнеа Зли даје Брашовљанима у свом писму од 5. јуна 1508. године, у којем казује да су „сви бољари са њим и сви градови у његовим рукама".[24] Историјски извори не пружају податке о датуму Гергинине смрти, ни о месту где почива његово тело.[25]

О кнезу Богоју и његовој породици немамо одређених података. На основу испитивања дошло се до претпоставке да Богоја треба тражити међу влашким кнезовима, старешинама над тамошњим становништвом. За своју, првенствено војноограничарску службу под Турцима, то становништво уживало је извесну самоуправу и повластице у дажбинама, које су у склопу „влашког закона" важиле за смедеревске, видинске и браничевске влахе.[26] Већ и сама околност да је кнез Богоје предузео исликавање велике цркве манастира Лапушње, указује на то да је располагао знатним материјалним средствима.

Богат материјал који је у последње време прикупила у турским архивима др Душанка Бојанић-Лукач о попису Видинског санџака у

---

[23] A. Lăpĕdatu, 183. Аутор се у нап. 51 позива на дело у којем је објављен овај акт из 1507. године: I. Bogdan, Documente privitoare la relaţiile Tarii Româneşti cu Braşovul şi cu Ţara Ungurească în sec. XV şi XVI, Bucureşti 1905, 354.

[24] A. Lăpĕdatu, 183, Istoria Romîniei II, 620.

[25] За обавештење о томе захвална сам професору Дамаскину Миоку.

[26] J. Hammer, Des osmanischen Reichs Staatsverfassung und Staatsverwaltung, Wien 1815, 318—320; B. Đurđev, Nešto o vlaškim starješinama pod turskom upravom, Glasnik Zemaljskog muzeja, God. LII, sv. I, II, Sarajevo 1940, 49—67; Б. Ђурђев, О кнезовима под турском управом, Историски часопис I, САН, Београд 1948, 132—157; Х. Хацибегић, Канун-нама султана Сулејмана Законодавца, Glasnik Zemaljskog muzeja u Sarajevu, n. s. IV—V, Sarajevo 1950, 295—372; Д. Бојанић-Лукач, Неготинска крајина у време турске владавине — на основу извора из XV и XVI века, Гласник Етнографског музеја, књ. 31—32, 1968—1969, Београд 1969, 71. Према писању аутора ове студије, браничевски и видински власи имали су идентичан положај, права и обавезе, што сведочи влашки канун који гласи:

„Браничевски и видински власи не дају харач спенцу (рајински порез) и ушуре. И опроштени су и ослобођени свих ванредних државних намета (за ратне потребе). Свадбарину такође не дају. Само дају своме санџакбегу новчане казне и глобе. Према старој одлуци, од новчаних казни и глоба које дају своме санџакбегу, десетак узимају кнезови. Споменути власи на пет домова дају једно копље и на местима где треба бити предострожан чувају стражу. Али ако се појави непријатељ, онда нека сви власи узјашу коње и како ваља буду јулдаши (саборци турских војника)".

Према писању Д. Бојанић-Лукач (нав. дело, 71), овај текст потиче из 1516. године и аутентичан је.

XV и XVI веку, представља нов значајан моменат, с једне стране за ближе сагледавање неких проблема око лапушњанских ктитора, а са друге стране за отварање видика у правцу осветљавања прошлости самог манастира Лапушње и неких других, не мање загонетних од Лапушње.[27] Сумарни пописи, као што су они које овде наводимо, не доносе имена лица пореских обвезника, већ се ту као порески обвезници редовно јављају цркве и манастири, па међу њима и Лапушња. Тако се о кнезу Богојју из ових сумарних пописа ништа није могло сазнати.

Према досадашњим истраживањима кнежинске организације XV и XVI века на територији североисточне Србије, не зна се тачан број кнезова. Исто тако није утврђено да ли је постојао врховни кнез, јер се име такве личности не помиње. Не искључује се могућност да је Богоје био један од врховних кнезова, с обзиром на његове могућности да плати живописање лапушњанске цркве, када се зна да је то био веома скуп посао у оно време.[28]

Мада турски извори не дају непосредна обавештења о лапушњанским ктиторима, значајни су за обелодањивање досад непознатих чињеница о постојању манастира Лапушње и пре подизања цркве 1501. године.

Први попис Видинског санџака Турци су спровели 1454—1455. године. У вези с тим потребно је одмах напоменути да су границе Видинског санџака у том попису у ствари границе Видинског Царства (које је пало под Турке 1398. године), као и Видинске митрополије, и тако остаје све до XIX века. Видински санџак, подељен на мање територијалне области, био је гранично подручје према Србији. У том првом попису помињу се два активна манастира (активна у смислу давања пореских обавеза): Луково и Врело у Црној Реци и две активне цркве: Лозица и Лапушња (Lopuzna).[29] Пада у очи подвајање на ма-

---

[27] За свесрдно пружена обавештења у вези са кнежинском организацијом, као и за податке о попису Видинског санџака у XV и XVI веку, са бројевима дефтера и називима турских архива где се ови дефтери налазе, најтоплије се захваљујем др Душанки Бојанић-Лукач, вишем научном сараднику Историјског института. Истовремено изражавам посебну захвалност аутору прикупљене грађе, др Д. Бојанић-Лукач што је својом дозволом омогућила да се вести и подаци о манастирима Видинског санџака, Лапушњи, Лозници, Крепичевцу и другим, овде први пут објаве.

[28] Саопштења о томе пружила ми је др Д. Бојанић-Лукач.

[29] Сумарни попис из 1454—1455. године: Библиотека Belediye, Istanbul, M. Cevdet yazm 0.90.

Ови подаци могли би помоћи при утврђивању ранијих, а могуће и првих ктитора манастира Лапушње и његове цркве, а затим и за ближе датовање рушевина манастирских зграда око садашње цркве Лапушње. У сваком случају, турски извори остају као поуздан материјал који говори о постојању манастира средином XV века.

настире и цркве, што се не среће у каснијим турским пописима Видинског санџака, односно његових области. Тако се у попису из XVI века и најмање сеоске цркве називају манастирима. Значи, не прави се разлика између цркве и манастира.

У попису из 1483. године исте области помиње се већи број активних манастира, а међу њима и Лапушња. Очевидно су пописивачи престали да праве разлику између цркава и манастира, будући да је за турске пореске власти био битан само порески објекат, без обзира на то да ли је црква или манастир. С тим у вези, лако је могуће да је Лапушња и у првом попису из 1454—1455. године била манастир, али је турским пописивачима пријављена као црква.[30]

За период после 1483. па све до 1530—1535. године, према данашњим истраживањима у турским архивима, нису сачувани пописи, иако су редовно вршени, па се у том периоду не може пратити рад манастира Лапушње кроз обавезе и дажбине према Турцима. У међувремену, тачније 1501. године, о Лапушњи сазнајемо из ктиторског натписа, о чему је већ било речи, да су цркву подигли угровлашки војвода Радул Велики и велики паркалаб жупан Гергина. У натпису се помињу два јеромонаха: при подизању храма 1501. године игуман Геласије, а при живописању 1510. године игуман Теодор. Помен игумана Геласија већ сам по себи наводи на закључак да је манастир постојао и радио и пре подизања велике цркве. Што се тиче црквене грађевине, могуће је да је подигнута на старим темељима, јер у науци влада веровање да Турци нису допуштали подизање нових већ само обнављање постојећих цркава.

Остаје засад отворено питање шта је навело војводу Радула Великог и жупана Гергину да управо у овом делу Видинског санџака подигну нову цркву у кругу манастирских зграда, чији је остаци и данас окружују.[31]

У следећем новом сумарном попису из 1530—1535. године не помињу се ни Лозица ни Лапушња на списку манастира, бар не под тим именом, ни у једној области Видинског санџака. Међутим, у Црној Реци, где би се могли очекивати подаци о Лапушњи, раде два мана-

---

[30] Сумарни попис из 1483. године: Архив Председништва владе, Istanbul, Maliye defterleri yeni tasnifi № 1.

[31] Љубазношћу професора Дамаскина Миока, обавештена сам да у румунским изворима није наишао на вести о Лапушњи. Сазнање о томе отклонило је моје сумње и неизвесност, стога се још једном топло захваљујем професору Миоку.

стира, и то: Крепичевац и Радулинац.[32] Манастири Лозица и Лапушња поново су забележени тек у попису 1570—1572. године[33] и у попису из 1586. године[34] у области Црне Реке Видинског санџака.

*

* *

Избледеле и готово уништене фреске у западном травеју храма скромни су остаци некадашње поворке донатора Лапушње, којој припадају војвода Радул Велики са женом Каталином, насликани на северном зиду, кнез Богоје и вероватно његова жена Мара на западном зиду десно од улаза (сл. 5, 6).

Централне фигуре ове слике: војвода Радул Велики и кнез Богоје приказани су један наспрам другог у северозападном углу храма, како између себе једном руком држе модел цркве св. Николе принете на дар, док другом руком показују на њу. Остали учесници поворке ставовима својих тела, положајем руку у гесту молитве или управљених према дарованој цркви, повезани су са донаторима у јединствену целину употпуњену ктиторским натписом што над улазним вратима прати портрете у њиховом поретку на зидовима. Лик патрона цркве, св. Николе, налазио се по Каницовом опису испод ктиторског натписа.[35] Међутим, судећи према остацима фреске (одежда са крстовима) у великој, плиткој ниши над улазом из нартекса у наос, допојасни лик св. Николе налазио се на том месту, дакле на зиду који помиње Каниц, али са спољашње а не са унутрашње стране где је натпис.

Необичан вид ктиторске композиције био је последица потребе да се на два зида распореди скупина фигура, јер је западни травеј место уобичајено за ту тему, а површине зидова због триконхосног типа грађевине неподесне су да приме више од две фигуре. На тај начин смештена је слика владарског пара са већим делом модела цркве у Радуловим рукама на северни зид (дужине око 180 см), док је лик кнеза Богоја са мањим делом модела цркве, као и лик Богојеве жене Маре (?) смештен на западни зид (дужине око 140 см).

Фреске са портретима су испране и једва видљиве, тако да се махом разабиру само обриси тела и глава на тамном позађу, па се

[32] Сумарни попис из 1531—1535. године: Архив Председништва владе, Istanbul, Tapu tahrir defterleri № 370. За историју манастира Крепичевца ове вести имају прворазредан значај, опоминьући нас на постојање манастира већ у то време, што до данас у стручној литератури није било обелодањено.

[33] Сумарни попис из 1570—1572. године: Архив Председништва владе, Istanbul, Tapu tahrir defterleri № 514.

[34] Опширни попис из 1586. године: Главна дирекција тапија и катастра, Ankara, Kuyudu Kadime № 57.

[35] F. Kanitz, нав. дело, 396.

линије тела и одела тешко дају пратити и повезати у целину, посебно где је са зида отпао малтер са фрескодекорацијом. Нешто боље очувано је попрсје Радула Великог и то највише круна на глави.

Војвода Радул Велики приказан је као крупан човек, дуге валовите косе, са отвореном круном на глави, одевен у огртач од црвене тканине са аздијама унутар којих су жути љиљани. Огртач му је оивичен жутом траком око вратног изреза и дуж отвора по средини до доле, а закопчавао се у горњем делу.

Иза Радула, у ставу молитве приступа његова супруга Каталина, одевена у црвен огртач, који се по средини закопчава помоћу дугмади. Гологлава је, и коса јој слободно пада на рамена.

Кнез Богоје има на себи такође огртач од једнобојне црвене материје, оивичен жутом траком дуж отвора на сличан начин као војводин. По остатку фреске рекло би се да је имао капу на глави.

Лик приказан лево од Богоја највероватније се односи на његову жену Мару, која лагано, погнуте главе, прилази иза Богоја испруживши леву руку преко Богојевог рамена у правцу дароване цркве. На малтеру се још могу распознати остаци фресака од њене плаве хаљине и црвеног огртача.

Натписи поред ликова готово сасвим су ишчилели — преостало је још понеко слово исписано на светлом позађу (код Радула и Каталине у два реда) између оштро извучених помоћних линија. Срећом, на основу материјалних остатака фреске идентификација владарског пара сасвим је могућа, док су се код Богојевог лика задржали трагови титуле и имена. Лево од његове главе пише: кнезь, десно се распознају линије слова . ого .. .[36]

Ктиторска слика у Лапушњи, настала као одраз политичких и културних збивања почетком XVI века у кнежевини Влашкој и у Видинском санџаку, у чијем се оквиру Лапушња налазила под Турцима, има и своје особености. Наиме, храм св. Николе подигнут је 1501. године за живота војводе Радула Великог, али је живописан тек октобра 1510. године, дакле после његове смрти. Према томе, фреска представља заправо Радулов посмртни лик, израђен свакако из поштовања према оснивачу цркве св. Николе. На тај начин, ктиторски портрети, јединствени у нас, својим присуством чине невидљиву везу са

[36] Судећи по речима М. Димића (нав. дело, 28) и М. Станојевића (нав. дело, 410) портрети се ни у њихово време нису много боље видели него данас, чим помињу само ликове у северозападном углу храма, односно на северном зиду, где (по Димићу) мушко и женско лице држе модел цркве, или (по Станојевићу) стоје Радул, жена и деца. Уз Радула је прочитао да пише: воєвода. На јужном зиду (наспрам Радула и Каталине, на супротној страни наоса) фресака можда више није ни било, а оне на јужном делу западног зида биле су и сувише уништене да би на себе привукле пажњу.

временом у распону од једне деценије, колико је протекло од оснивања до живописања Лапушње.

Историјској позадини лапушњанске цркве припада и моменат када на влашки престо, пошто је Михнеа Зли убијен марта 1510. године, ступа поново члан породице Влада Калуђера — његов син, а Радулов млађи брат Владуц (Vladuţ).[37]

Ово раздобље, протекло у добросуседским односима између породице последњих српских деспота Бранковића и владајуће династије у Влашкој, употпуњује — сем већ поменутих чињеница везаних за долазак јеромонаха Максима у Влашку 1505—1506. године, а потом и за оснивање штампарије у Влашкој — још један вид пријатељске сарадње: брига о Хиландару. Предосећајући конац свог живота, царица Мара, кћи деспота Ђурђа Бранковића, обратила се војводи Владу Калуђеру молећи га да прими на себе старање о Хиландару, који је „осиротео од благочестиве господе српске и блажених ктитора" и остао на бризи само њој, царици Мари. Влад је, испунивши њену жељу да буде последњи ктитор Хиландара, издао 1492. године повељу којом одређује манастиру годишњи оброк од 5000 аспри. Његов син, Радул Велики, потврђује годишњи прилог манастиру својим повељама из 1497. и 1498. године, уз жељу да се монаси моле за њих и да их са ранијим ктиторима упишу у поменик.[38] Влад V Владуц својом повељом од 15. маја 1510. године потврђује Хиландару очево обећање, тражећи од хиландарских монаха да у поменик унесу оца Влада и брата Радула.[39]

*

* *

Сем у случају кад се влашки владари и бољари појављују као ктитори манастира јужно од Дунава — а такав пример пружа нам Лапушња — далеко су чешће познати као дародавци и приложници наших манастира у Србији, Македонији, на Светој Гори, па им на тај начин имена доспевају у поменике многих манастира. Међу изворима такве врсте биће овде реч само о једном, за нас од особите важности: о поменику манастира св. Прохора Пчињског код Врања.[40] Лична и географска имена садржана у њему сведоче о томе да је манастир св. Прохора као утицајно верско средиште имао широки круг поштова-

[37] Istoria Romîniei II, 620—621.

[38] P. P. Panaitescu — D. Mioc, Documenta, број 235, 271, 284.

[39] О повељама из 1492. и 1510. године пише: Ђ. Sp. Radojičić, Srpsko-rumunski odnosi XIV—XVII veka, Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu, knjiga I, Novi Sad 1956, 17—20. Садржај ових повеља такође је објавио Ђ. Sp. Radojičić, Srpske arhivske i rukopisne zbirke na Sv. Gori, Arhivist V, sv. 2, Beograd 1955, 8—10.

[40] С. Новаковић, Пшињски поменик, Споменик СКА XXIX, Београд 1895, 3—10. У уводном излагању аутор износи да приликом ранијег објављивања

лаца из околних и удаљених места, а у време око обнове манастира 1489. године и нешто касније одржавао је везе и са далеком Влашком. Имена влашке господе уписане у поменик упућују на претпоставку да су монаси кренули погодном приликом, а могуће је да су то чинили и у више махова, у ту земљу ради прикупљања прилога за манастир. Мада поменик има устаљен ред, тако да се на посебним листовима ређају имена српских владара, црквених великодостојника, духовних и световних лица, пада у очи да је на листу 31а (према речима С. Новаковића)[41] засебно црвеним обичним словима уписан помен влашких војвода, који гласи: Помѣни, господи, благочьстива Іѡанна Влада воєводѫ и госпожду его Марию. И затим: Помени, господи, благочьстиваго господара Іѡана Радоула воєводѫ и госпожду его Каталенѫ.

Пред нама су имена познатих владара и њихових супруга: војводе Влада Калуђера и жене Марије, (Maria) а затим сина и наследника Владовог на престолу — Радула Великог и жене Каталине, каснијих ктитора Лапушње. Да не би било забуне, овде није реч о мајци Радула Великог која се звала Рада (монахиња Самонида), већ о мајци Радуловог млађег брата Владуца, који је дошао на власт 1510. године.[42]

Међу световним именима на листу 32 поменика скреће на себе пажњу необично и упадљиво име: Гєргинь. С обзиром на околност да у Влашкој постоји истоимени савременик и сродник Влада Калуђера (његов шурак, а Радула Великог ујак), велики паркалаб жупан Гергина, најпре ће бити да је у питању помен ове знамените личности влашке историје, потоњег оснивача Лапушњанске цркве. Име: Богоѥ на листу 30 може се довести у везу са кнезом Богојем из Лапушње, али је таква подударност мање убедљива (име је иначе уписано само једном) од малочас изнетих примера.

При читању неких имена у Пчињском поменику искрсава могућност за поистовећивање са влашким бољарима друге половине XV века, посебно из круга Влада Калуђера и Радула Великог. Свакако изузетак у подударању имена и титуле назначених у поменику са личношћу из влашке историје и са двора имамо на листу 32 и 49 где је

извесног броја поменика, Пчињски није био описан иако спада међу најзначајније. Рукопис је писан на хартији и сложен у свеске. Првобитан ред задржао се на нешто више од 20 листова, а затим долазе додаци, у почетку чешћи а у каснијем времену све ређи. С. Новаковић је нумерисао листове по реду у коме их је затекао — 89 на броју. По њему, рукопис потиче негде из друге половине XV века. Својевремено се водио у Народној библиотеци у Београду под бројем 348.

[41] С. Новаковић, нав. дело, 8.

[42] У књизи: P. P. Panaitescu — D. Mioc, Documenta, 584 (регистар) пише да је Влад Млађи (Vlad "cel Tînăr", Vladul), господар Влашке 1510—1512, син Влада Калуђера и госпође Марије, брат Радула Великог.

уписан: Стаико Логофєтъ .[43] Помен се сасвим поуздано односи на великог логофета (Staico, mare logofăt), који се помиње у многобројним списима и даровним повељама Влада Калуђера и Радула Великог у времену од 1482. до 1500. године. Будући да се налази у владарском савету земље, Стајко логофет се најчешће наводи међу сведоцима који су присутни при сачињавању повеље, било да се повеља односи на даривање земље манастирима или неким лицима од стране Влада Калуђера или Радула Великог, и слично. Стајко логофет јавља се у неколико махова и као дародавац манастира у Влашкој, на пример манастира Говоре, који је обновио Радул Велики. Има и таквих повеља у којима Влад Калуђер дарује земљу Стајку логофету, свом првом саветнику. Сем ових података, вредно је пажње навести и родбинску везу између владара и његовог саветника: Стајко је био ожењен кћерком Влада Калуђера, дакле сестром Радула Великог, Каплејом (Caplea).[44] Готово је ван сумње да се име забележено у Пчињском поменику: Капла, односи на супругу Стајка логофета, тим пре што су обоје поменути на истом, 32, листу поменика.[45]

Како се Влад (Калуђер) у Пчињском поменику назива војводом, а Радул (Велики) господаром, то је могуће одредити најприближнију годину њиховог уписа у поменик: 1495. године, пошто у то време долази до смене на влашком престолу између њих двојице. Предлогу за овакво датовање иде у прилог и помен сремских Бранковића на

---

[43] С. Новаковић, нав. дело, 17.

[44] P. P. Panaitescu — D. Mioc, Documenta 571 (регистар). О Стајку пише да је супруг Каплеје и шурак Радула Великог. Уз његово име дописани су бројеви списа у којима се помиње у својству великог логофета, учесника у владарском савету земље. Повеље којима се Стајку дарује земља носе бројеве 234 и 243. Сем на овом месту, о Каплеји се може видети и у регистру (536) где се спис под бројем 213 односи на даривање манастира Кодмеане (Codmeana).

[45] С. Новаковић, нав. дело, 16. Случај је хтео да се на истом листу поменика (32), где су уписани Гергина, Стајко логофет и Каплеја, налази и следеће име: Михна Лако је могуће да се помен односи на Михну Злог, брата по стрицу Радула Великог, и његовог наследника на престолу. Овом приликом не би се могло заобићи ни име: Данчоулъ са листова 37 и 41 поменика, односно (написано нешто друкчије): Данчюль на листу 55. Један од тих помена могао би да припада бољару по имену Данчул (Danciul »Craiovescul«), из познате породице из Крајове (Craiova), ктитора манастира Бистрице у Влашкој. Данчул је био велики столник (1482—1488) и велики комис (1489—1500) у владарском савету земље, дакле у време владавине Влада Калуђера и Радула Великог. У повељама и разним списима тих владара Данчул се налази на списку сведока поред Стајка логофета (P. P. Panaitescu — D. Mioc, Documenta, 543, регистар), као на пример у документима под бројем 181, 184, 186, 187, 216, 303 и другим, па и у повељама број 234 и 243 којима Влад Калуђер дарује земљу Стајку логофету.

У савременој румунској литератури, која се ослања на раније истраживања, приликом расправљања о румунско-српским односима у XVI веку, наводи се и то да је породица Радула Великог и паркалаба Гергине унета у Пчињски поменик. О томе код: Ion-Radu Mircea, Relations culturelles roumano-serbes au XVIe siècle, Revue des études sud-est européennes, Tome I, № 3—4, Bucarest 1963, 386.

листу 35а, и то како пише: господина Вука, госпоће Ангелине, господина Ђурђа (са стране стоји: деспот), господина Јована и сестре им Маре. Реч је о удовици слепог Стефана, Ангелини, и њиховој деци Ђурђу, Јовану и Мари. Како је Ђурђевом имену придодата титула деспота, произлази да је унет у поменик пре замонашења, што се догодило почетком 1496. године кад је променио име и добио монашко Максим. На деспотској столици Максима наслеђује после тога брат Јован.[46]

*

* *

О Лапушњи и њеним ктиторима, као и о околностима под којима је подигнут манастир и црква св. Николе није изречена коначна реч и многа питања очекују одговоре. Корак који смо учинили у том смеру, покушај је да се збивања прошлих времена отргну у наше дане од заборава.

LES FONDATEURS DE LAPUŠNJA

BRANKA KNEŽEVIĆ

Dans la province du Timok, riche de longue date en monuments de culture, l'église St-Nicolas du monastère de Lapouchnia a attiré depuis longtemps l'attention des spécialistes yougoslaves et étrangers et des amateurs d'antiquités, mais ses fresques représentant les portraits des fondateurs, sont restées un peu en marge des courants artistiques de notre art à cause des très grands dommages qu'elles ont subis. Les ruines de cette grande église se trouvent auprès du mont Vučja Glava (Voutchia Glava, »Tête de loup«), dans les contreforts de la grande montagne Rtanj (Rtagne), et on peut y accéder en peu de temps en s'écartant à droite de la route Paraćin—Zaječar (Paratchin-Zaïétchar à environ 4 km de Krivi Vir, peu avant Loukovo, en traversant le village de Lapušnja (Lapouchnia).

D'après l'écriteau qui se trouve sur le mur ouest de la nef au-dessus de la porte d'entrée, l'église a été construite par le voïvode Radoul (Radul), le maître (domnul) des pays ougro-valaques, et par le burgrave (pîrcălab) Gherghina en 1501 chez l'higoumène, le religieux Gelasije (Guélassié), et elle a été décorée grâce au travail du knez Bogoje (prince Bogoïé) de sa femme Mara et de ses enfants en 1510 chez l'higoumène, le religieux Teodor (Théodore).

[46] Међу црквеним поглаварима у Пчињском поменику уочљив је помен митрополита Калевита (лист 15а), највероватније софијског митрополита који је рукоположио монаха Максима Бранковића за свештеника (К. Јиречек, нав. дело, 413), а сем тога познат је и као један од ктитора манастира Кремиковаца у Бугарској 1499. године (B. Filow, Altbulgarische Kunst, Bern 1919, Tf LV).

Il s'agit ici du célèbre voïvode Radoul le Grand (Radul cel Mare, 1495—1508) qui a, dans la principauté de Valachie, hérité de son père, Vlad le Moine (Vlad Călugărul, réglé la situation du pays, travaillé à l'aménagement de l'église grâce à l'aide de Maksim Branković et qui a, en tant que souverain pieux, fait construire beaucoup de monastères. Son oncle, la pîrcălab Gherghina, était membre du conseil du souverain du pays; pendant de longues années il s'est fait valoir comme commandant de la forteresse réorganisée et restaurée de Poénar (dans le cours supérieur de la rivière Argeş d'où part le col des Karpathes qui mène à Fagarache (Făgăraş), qui avait un rôle militaire important à l'époque du voïvode Vlad le Moine. Il a gardé le commandement de Poénar pendant le règne du voïvode Radoul le Grand, et après sa mort, il semble que ce soit le nouveau souverain Mihnea le Mauvais (Mihnea cel Rău, 1508—1510) qui ait entrepris une action pour soumettre la forteresse et pour la prendre, en fait, des mains de Gherghina.

Le knez Bogoje, auquel on doit la décoration de l'église, nous est inconnu. On peut voir en lui l'un des chefs valaques qui jouissaient avec leur population de privilèges particuliers pour les services rendus aux Turcs dans le sandjak de Vidin.

Dans les cadastres turques se rapportant à la région de Vidin, les biens du monastère de Lapušnja et son église ont été mentionnés en 1454—1455 et ensuite en 1483. Cela confirme que le monastère existait avant la construction de la grande église dédiée à saint Nicolas, bâtie en 1501 par les soins du voïvode Radoul le Grand et du župan (joupan) Ghérghina et peinte grâce aux largesses du knez Bogoje et de sa famille.

Dans la travée ouest de l'église de Lapušnja il nous est resté quelques fresques représantant les portraits des fondateurs: le voïvode Radoul sur le mur nord et le knez Bogoje sur le mur ouest qui tiennent entre eux le modèle de l'église St-Nicolas qu'ils offrent en don. Le voïvode Radoul porte une couronne sur la tête, alors qu'on ne peut savoir pour le knez Bogoje s'il porte une coiffe. Tout deux ont un manteau rouge, mais celui de Radoul est orné de lis jaunes, et celui de Bogoje est en tissu d'une seule couleur. A droite de Radoul se trouve sa femme Katalina, en habit rouge, nue-tête. A côté de Bogoje se trouve, semble-t-il, sa femme Mara et sur la partie sud du mur ouest on peut remarquer les restes de deux personnages qui ne sont pas encore identifiés. Les portraits sont liés entre eux par la position des corps et celle des mains dirigées vers le centre de la procession dans laquelle se trouvent les fondateurs de l'église St-Nicolas — le voïvode Radoul et le knez Bogoje.

Il est nécessaire d'ajouter ici que lorsqu'on a décoré l'église de Lapušnja en 1510, le voïvode Radoul n'était plus en vie, ce qui signifie qu'il s'agit d'un tion: Gherghina

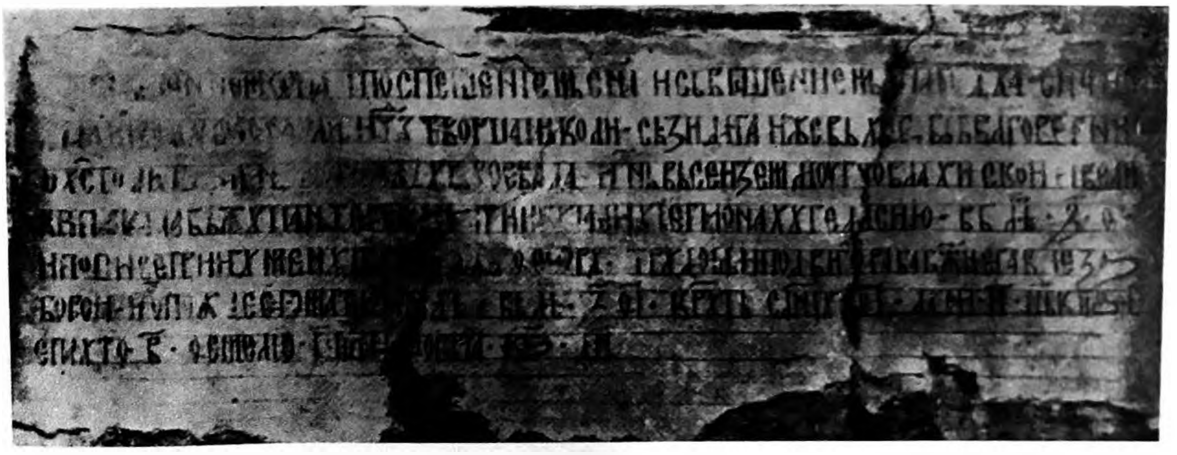
Un moment de notre histoire culturelle intéresse encore les fondateurs de Lapušnja. En effet, sauf dans les cas où les nobles sont mentionnés dans les documents comme étant les donateurs de beaucoup de monastères, particulièrement au Mont Athos, leurs noms se trouvent dans les livres des églises de Serbie et de Macédoine. Parmi les sources de cette sorte, le livre du monastère de St Prohor Pčinjski (Ptchignski) près de Vranje (Vragné) est particulièrement intéressant. Nous y trouvons mention en lettres rouges, du voïvode Vlad le Moine avec sa femme Maria, et du voïvode ougro-valaque Radoul le Grand avec sa femme Katalina.

Parmi les noms profanes, il en est un qui attire particulièrement l'attention: Gherghina (Гергинь). Etant donné que ce nom est peu courant et que, de plus, en Valachie il existe un contemporain du même nom et parent de la famille du voïvode Vlad le Moine, il est tout à fait possible qu'il soit fait mention de Gherghina, burgrave de Poénar et fondateur l'église Sant-Nicolas de Lapušnja. L'identification des personnes mentionnées dans le livre de Pčinja (Ptchigna) et des boyards valaques de la fin du XVème siècle s'impose dans certains cas avec plus où moins de vraisemblance, mais il y a des exemples, dans le livre, où il n'y a aucun doute car les noms et les titres s'accordent tout à fait (par exemple: Staico mare logofăt et sa femme Caplea).

La fondation de l'église du monastère de St-Nicolas par des seigneurs valaques dans les régions occupées par les Turcs, leurs portraits et écriteaux dans cette église, leurs noms comme ceux d'autres seigneurs valaques, inscrits dans le livre de Pčinja sont la confirmation des relations roumaino-serbes et restent comme un reflet des temps passés, éloignés dans notre époque d'oubli.



Сл. 1. Рушевине цркве св. Николе манастира Лапушње; изглед са југозапада



Сл. 2. Ктиторски натпис цркве св. Николе; западни зид наоса
(Према снимку Г. Балша)



Сл. 3. Рушевине града Поенара у Румунији
(Према снимку А. Лапедатуа)



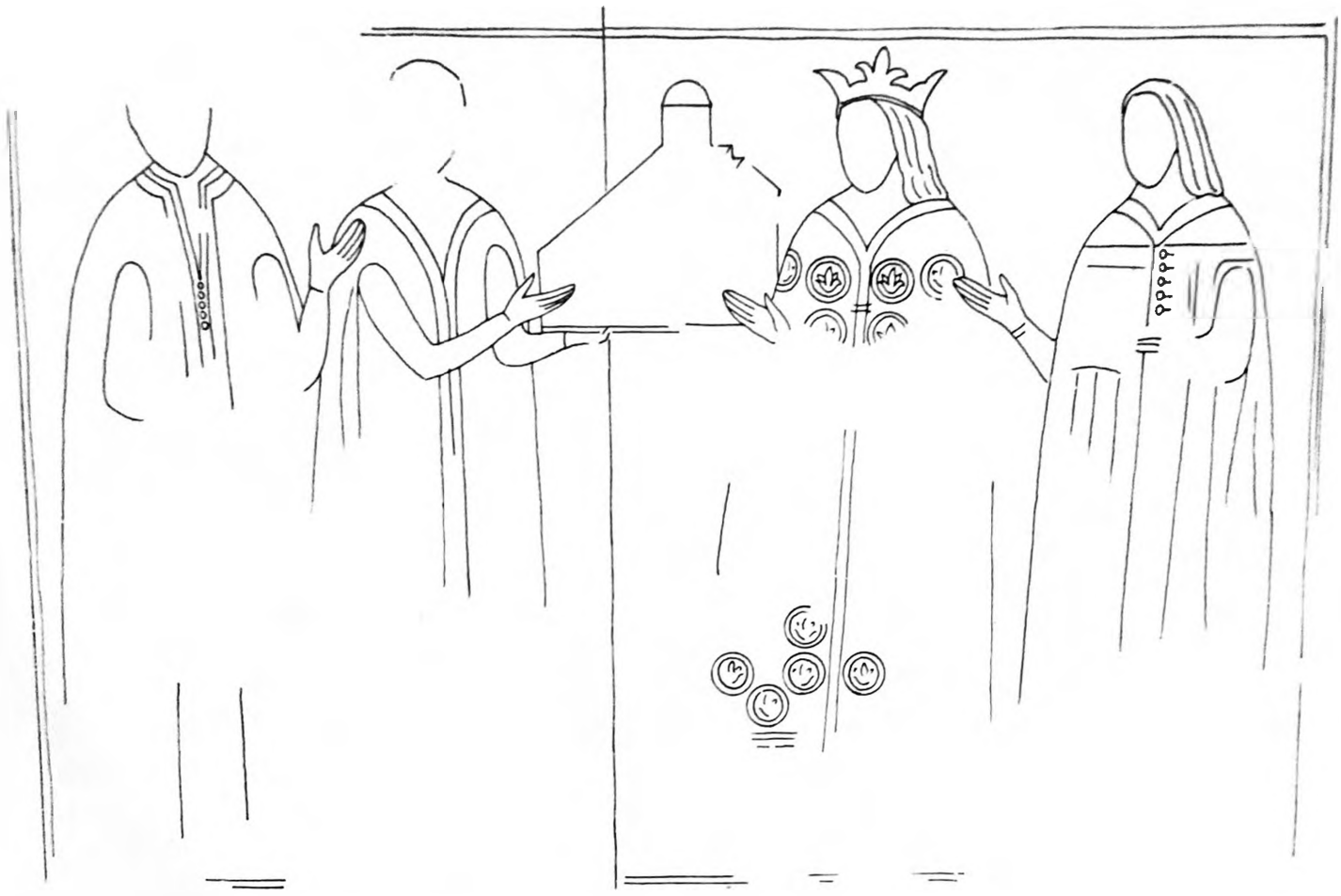
Сл. 4. Кула града Поенара у Румунији

(Према снимку А. Лапедатуа)

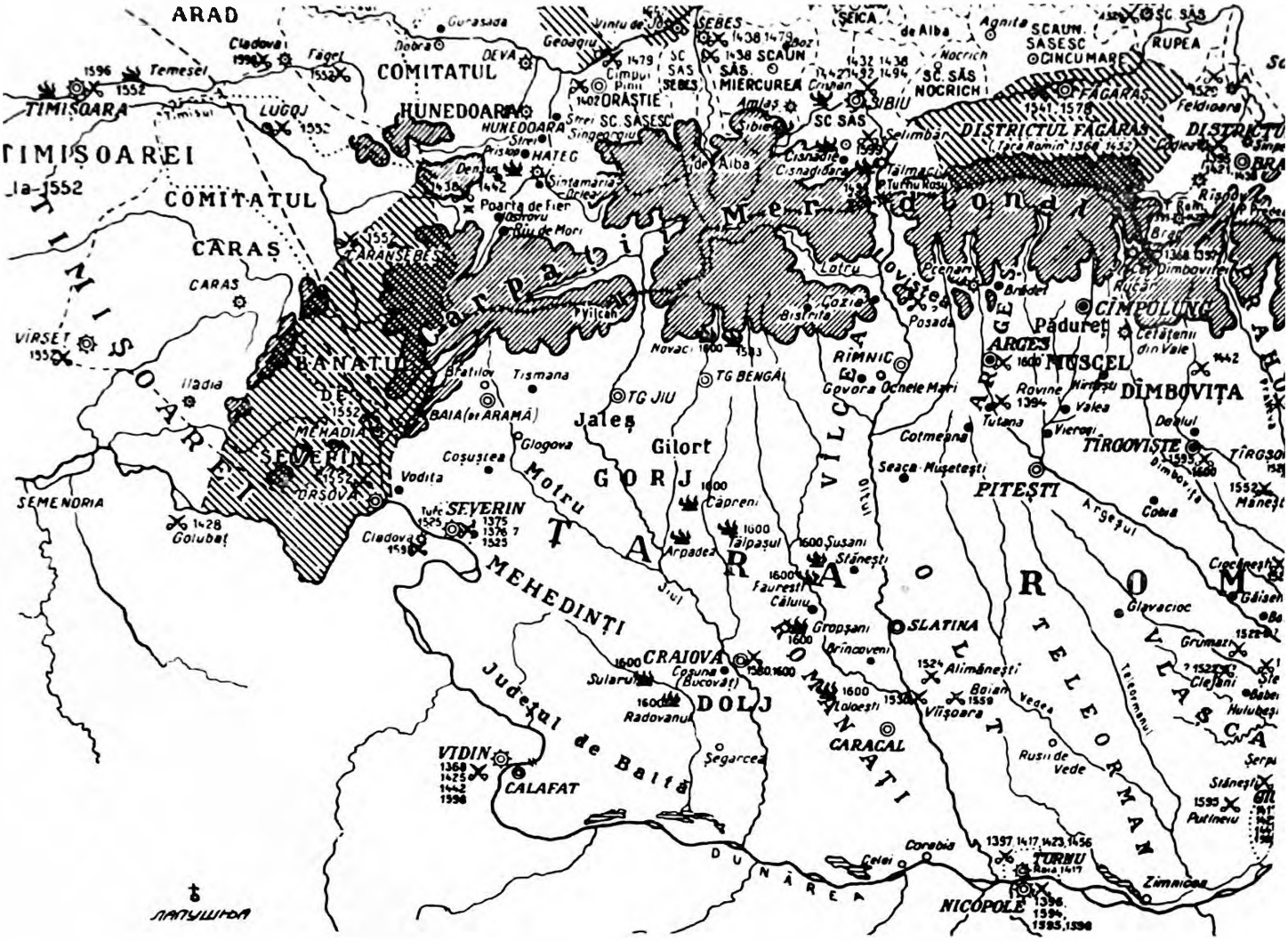


Сл. 5. Портрети ктитора Лапушње: Мара и кнез Богоје, војвода Радул Велики и Каталина

(Снимак Галерије фресака у Београду — на основу копије фреске)



Сл. 6. Скица ктиторских портрета у Лапушњи



Сл. 7. Румунске земље XIV—XVI века (Istoria Romîniei II, детаљ карте на Pl. XIX)

Мирјана Глигоријевић

Пјер-Антонио Палмерини



МАТИЦА СРПСКА

7 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 7
1971

У богатом културном наслеђу Дубровника налази се и део сликарског опуса Пјер-Антонија Палмеринија (Pier Antonio Palmerini), сликара из Урбина који је почетком XVI века живео и радио у њему. Уметничке вредности Палмеринијевих слика и углед који је уживао у Дубровнику оправдано су побудили интересовање за његову уметничку личност.

О Пјер-Антонију остао је као најстарији писани документ од Филипа Балдинућија (Baldinucci) из 1681—88. године. У једном поглављу Балдинући скицира уметничку личност Палмеринија на основу мишљења савременика.[1]

Све до краја XIX и почетка XX века, односно до појаве Ећидија Калцинија (Calzini) Палмерини се помиње код већег броја аутора узгредно и само се делимично анализују поједина његова дела у функцији других уметника, његових савременика. Тако Микеле Долћи (Dolci)[2] описује Палмеринијеву округлу слику „Св. Породица" из цркве апостола Андреје (S. Andrea Apostolo) у Урбину, истичући њене ренесансне елементе, и приписује је младом Рафаелу. Нешто касније, 1801. године, Андреа Лазари (Lazzari)[3] анализује слике „Христос и апостол Тома", „Мадона и свеци", копију Рафаелове „Св. Породице Франје I" („Sacra Famiglia di Francesco I") и приписује их „Palmerino da Urbino detto il Crocicchio", Рафаелу, „Palmerino Fontana Urbinate". Луиђи Ланци (Lanzi),[4] пишући о Перућину, само помиње нашег урбинског

[1] F. Baldinucci, Notizie de' Professori del disegno, VI Firence 1681—88, 88.

[2] M. Dolci, Ragguaglio delle pitture che si trovano in Urbino, Urbino 1775, op. inedita, 307—308.

[3] A. Lazzari, Delle chiese di Urbino e delle pitture in esse esistenti, Urbino 1801, 114, 142, 159.

[4] L. Lanzi, Storia pittorica dell' Italia, dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo, II Milano 1823, 33.

сликара и његово најзначајније дело из цркве св. Антонија (S. Antonio) у Урбину. Нешто више података о Палмеринију и његовим сликарским остварењима оставио је опат Л. Пунћилеони (Pungileoni).[5, 6] Он је за разлику од других писаца, сем анализе слика, расправу о њиховом аутору поткрепио и писаним документима који су настали за живота или непосредно после смрти Палмеринија. Само помен о Палмеринијевим копијама Рафаелових дела налазимо код Периколиа (Pericoli)[7] и код Кавалкаселе-Крова (Cavalcaselle-Crowe).[8]

Крајем XIX века један догађај је побудио широко интересовање и изазвао појаву неколиких чланака. Реч је, наиме, о одношењу округле слике „Св. Породица", која се налазила у цркви апостола Андреје из Урбина. Овим поводом јавља се чланак у урбинском Corriere Metaurense[9] као и отворено писмо Е. Калцинија у Eco di Urbino.[10] Од посебне важности за ближе дефинисање значаја Палмеринијеве личности и његовог уметничког опуса свакако су радови Е. Калцинија. Он у својим студијама[11, 12, 13] анализује дела и стил Палмеринијевог сликарства, а 1912. године издаје студију[14] у којој износи нове закључке о вредности и значају уметничке личности Палмеринија као последњег великог ренесансног сликара урбинске школе.

Луиђи Сера (Serra)[15] у Каталогу уметничких дела и старина у Италији пише само о великој слици „Мадона и свеци", а у Arte nelle Marche[16] нешто више се задржава на целокупном уметничком делу Палмеринија.

О делу Палмеринијевог сликарског стваралаштва насталом у Дубровнику прве архивске документе публиковао је К. Ковач.[17]

---

[5] L. Pungileoni, Elogio storico di Raffaello Santi da Urbino, Urbino 1829, 98.

[6] Исти, Elogio storico di Timoteo Viti, Urbino 1835, 71, 72.

[7] G. B. Pericoli, Paseggiata nella città di Urbino, Urbino 1846.

[8] Cavalcaselle-Crowe, Raffaello, la sua vita e le sue opere, II Firenze 1884—1891, 144.

[9] Un quadro prezioso asportato da Urbino, Corriere Metaurense, anno II, № 36, 5. settembre 1886.

[10] E. Calzini, Alla ricerca di una tavola già nella chiesa di S. Andrea Apostolo in Urbino, Eco di Urbino, anno III, № 8, 13. aprile 1901.

[11] Исти, Urbino e i soi monumenti, Urbino 1897, 37—39.

[12] Исти, La Galleria annessa all' Instituto di delle arti in Urbino, »Arte«, anno IV, fasc. XI—XII.

[13] Исти, Della scuola pittorica urbinate (Dal XV al XVI secolo), Rassegna bibliografica del' arte Italiana, anno XI, Ascoli Piceno 1908, 189—196.

[14] Исти, Pier Antonio Palmerini detto il »Crocchia« pittore urbinate, Rassegna bibliografica del' arte Italiana, № 11—12, anno XV, Ascoli Piceno 1912, 140—149.

[15] L. Serra, Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia, Urbino-Roma 1932.

[16] Исти, Arte nelle Marche, Roma 1934, 333—334, н. 32.

[17] K. Kovač, Nikolaus Ragusinus und seine Zeit, Archivalische Beiträge zur Geschichte der Malerei in Ragusa im XV und der ersten Hälfte des XVI Jahrhunderts, »Jahrbuch des kunsthistorischen Institutes der K. K. Zentralkommision für Denkmalphlege«, Bd. XVI, Wien 1917, 8.

Даље проширивање података о Палмеринијевом боравку и раду, његовим делима насталим у Дубровнику и условима под којима се формирао као уметничка личност у Урбину извршио је Круно Пријатељ.[18]

Појава књиге архивске грађе коју је издао Ј. Тадић,[19] представљала је следећи корак у потпунијем документовању услова и садржаја живота и рада Пјер-Антонија Палмеринија. Посебан значај има ово дело, јер је у њему дат избор историјских података из богате ризнице Дубровачког архива и тиме створени услови за њихову научну анализу и обраду.

Целовита синтеза историје дубровачког сликарства остварена је у делу В. Бурића[20] и садржи до сада најпотпунију студију уметничке личности Пјер-Антонија Палмеринија за време његовог боравка у Дубровнику. У овој студији, поред многобројних аутентичних података о животу и раду, као и детаљне анализе сликарског опуса Палмеринија, дат је први пут и савремен научни приказ друштвено-економских односа и културних прилика у Дубровнику. При томе је Палмеринијево сликарско дело укључено у историјско ткиво дубровачке сликарске школе.

Као што се из прегледа постојеће литературе о Палмеринију види, страни аутори нису познавали његово сликарско дело остварено у Дубровнику, а које је захваљујући радовима југословенских аутора последњих деценија изашло из анонимности. На тај начин створени су услови да се уметничка личност Палмеринија сагледа у целини и објективно процени његова улога и место у ликовном наслеђу ренесансе медитеранских земаља.

БИОГРАФСКИ ПОДАЦИ

Пјер Антонио Палмерини је урбински сликар, који је живео и радио у првој половини XVI века. Тачан датум и место његовог рођења нису познати.

Постоји мишљење да је Палмерини рођен у месту удаљеном две миље од Урбина, које се зове Crociccio (поред Fermingnano-a) по коме

[18] K. Prijatelj, Prilozi slikarstvu XV—XVII st. u Dubrovniku, Zagreb 1951.

[19] Ј. Тадић, Грађа о сликарској школи у Дубровнику XIII—XVI в, II, Београд 1952, 128, 131, 135, 137, 139.

[20] В. Бурић, Дубровачка сликарска школа, Београд 1963, 112, 165—170, 179, 184, 204, 226.

носи надимак „il Crocicchio" или „il Crocchia".[21] Међутим, остало је отворено питање да ли су Палмерини и „il Crocchia" иста личност.[22]

Као следбеник урбинске школе Палмерини је извесно време био ученик Тимотеја Витија,[23] а постоји податак да му је и Рафаел[24] био учитељ, односно да је произишао из Перуђинове школе,[25] што је тешко прихватљиво.

У току свог боравка у Урбину Палмерини је насликао следеће слике: „Мадона и свеци" из катедрале у Урбину, „Св. Породица" раније у ораторијуму Сан Бузепе (San Giuseppe) у Урбину, „Христос и апостол Тома" раније у цркви Сан Франческо (S. Francesco) у Урбину, а касније у поседу породице Барберини, „Мадона са дететом и св. Јованом", копија Рафаелове „Мадона из Каза Алдобрандини" (Madonna di Casa Aldobrandini) раније у Урбину у Каза Стаколи (Casa Staccoli), округла слика под утицајем Рафаелове „Св. Породице Фрање I" (Sacra Famiglia di Francesco I) раније у цркви Апостола Андреје (S. Andrea Apostolo) у Урбину.

На позив Дубровачке Републике Палмерини је прешао у Дубровник 1526. године.[26] Према архивским документима[27] имао је атеље близу цркве Домино, у кући која је била власништво манастира св. Кларе. Заједно са Палмериниjем стигао је у Дубровник и радио сликар Бакомо ди Марко из Фиренце.

За време свог боравка у Дубровнику Палмерини је насликао: „Вазнесење Христово" у цркви св. Спаса из 1526. год., олтар-моћник Л. Буниħа у сакристији фрањевачке цркве из 1528. год., заставу цеха

---

[21] F. Baldinucci, н. д. 88, у малом поглављу »Crocchia pittore urbinate« износи мишљење да је Палмерини рођен у месту Crocicchio по коме носи надимак, и такође наводи његово дело које се налази у цркви dei Padri Cappuccini, на коме је представљена Мадона са Христом дететом. A. Lazzari, н. д., 114, 142, 159, говорећи о слици „Христос и апостол Тома" из капеле војводе у цркви S. Francesco у Урбину, а касније у својини кардинала Барберинија, наводи да је аутор »Palmerino da Urbino, detto il Crocicchio«, затим у вези са сликом „Мадона и свеци" пише да аутор носи име »Palmerino Fontana Urbinate«, помињући слику „Мадона са малим Христом" из цркве dei Padri Cappuccini да је насликао »Palmerino da Urbino detto il Crocicchio«. E. Calzini, Pier Antonio Palmerini, 140—149, такође тврди да су Палмерини и Crocchia иста личност.

[22] Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Leipzig 1932, 180, 181, и L. Serra, Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia, Urbino—Roma 1932, као и исти, Arte nelle Marche (il periodo del Rinascimento), II Roma 1934, 333, 334 н. 32, веома јасно наглашавају да је свако довођење Палмериниja у везу са сликаром Crocchia или Crocicchio бесмислено. Други аутори, пишући о Палмериниjу, и не помињу сликара Crocchia, односно Crocicchio.

[23] L. Pungileoni, Elogio storico di Timoteo Viti, 71, 72, и Cavalcaselle-Crowe, н. д., 144.

[24] F. Baldinucci, н. д., 88.

[25] L. Lanzi, н. д., 33. и Galetti-Camesasca, Enciclopedia della pittura italiana, I, III, 1950—51.

[26] Ј. Бурић, н. д., 165.

[27] C. Fisković, Nekoliko podataka o starim dubrovačkim slikarima, Prilozi povjesti umjetnosti u Dalmaciji, 10, Split 1956, 151, од 16. IV 1526. године.

обуħара такође из 1528. год. и можда још једну олтарску слику.[28] У Дубровнику је остао вероватно до 1532. године.[29]

Свој сликарски рад Палмерини наставља у Урбину, где већ 1532. године ствара своје најзначајније дело „Мадона и свеци".[30]

Међу малобројним подацима из овог периода његовог живота поуздано је утврђено да је 1538. године умро у Урбину.[31]

СЛИКАРСКО ДЕЛО

Мада о Палмеринијевом пореклу и животу постоје само оскудни подаци, о његовом уметничком делу остао је далеко већи број потпунијих информација у светској и нашој стручној литератури.

Податке о уметничком стваралаштву Палмеринија, за време његовог боравка у Дубровнику, сачињавају документи Државног архива, као и уметничка дела која су данас очувана. Према архивским документима из 1526. године[32] „Petrus Antonius Baptiste Palmerinus de Urbino" је дошао на позив Републике у Дубровник и закупио је на годину дана, заједно са „Jacobus Marci Florentinus", кућу, осим приземља, од манастира св. Кларе, у центру града, иза цркве Домино. Палмерини је 1527. године склопио уговор[33] са представницима цркве св. Спаса да изради олтар на коме ће насликати „Вазнесење Христово", „continentem in se misterium prefate Ascensionis iuxta exemplar sive modelum, presentatum in excelso Consilio rogatorum ...".[34] Из истог уговора сазнајемо да се Палмерини обавезао само да наслика олтарску слику, али не и да изради дрворезбарске украсе, што је податак, како сматра Љубо Караман,[35] да је у то време у талијанским „bothega"-ма дошло до диференцирања и специјализи-

[28] В. Бурић, н. д., 169.

[29] Ј. Тадић, н. д., 1046, 1052, даје још неколико докумената у којима се помиње име Пјер-Антонија Палмеринија, од 28. I 1528. када »Petrus Antonius de Urbino« узима себи слушкињу Ануклу Милорадову са дозволом њене мајке Јеле на годину дана, као и од 2. 3. 1529. године када Палмерини узима слушкињу Анку на три године, што представља једну од последњих информација о његовом боравку у Дубровнику.

[30] L. Pungileoni, Elogio storico di Timoteo Viti, 71, јавни бележник ser Matteo di Gerio је склопио 3. 7. 1532. године уговор између братства Sant' Antonio Abate и Палмеринија у Урбину за израду овог дела.

[31] Исти, Elogio storico di Timoteo Viti, 72, цитира податак који износи Antonio Vanucci, Theatrum Urbinatense..., да »Palmerini mancò ai vivi nel 1538 alle tre di octobre in fresca età«.

[32] C. Fiskvić, н. д., 151, од 16. 4. 1526. год.

[33] Ј. Тадић, н. д., 1041, од 25. 8. 1527. год.

[34] Исти, н. д., 1040. Мало веће је 22. 8. 1527. год. прихватило Палмеринијеве скице олтарске композиције.

[35] Lj. Karaman, O staroj slikarskoj školi u Dubrovniku, Anali Historijskog instituta JAZU u Dubrovniku, Dubrovnik 1953.

рања уметничких грана, док се у Дубровнику овај процес одиграо касније. За ову слику је уговором било предвиђено да се Палмеринију исплати 150 дуката, што је представљало највишу цену за једну слику почетком XVI века у Дубровнику.[36] Ова Палмеринијева слика, пошто је уз компликације била изнесена из сликаревог атељеа, постављена је на главни олтар цркве св. Спаса.[37] Неко време се налазила изнад улазних врата ове цркве са унутрашње стране,[38] а сада је на западном зиду. „Вазнесење Христово" је сликано на платну кашираном на дрвеној табли.[39]

На овој великој композицији, у горњем делу је представљен Христос како стоји на облацима којима је окружен, са уздигнутом десном руком у ставу благослова. Одевен у црвену тунику, са тамноплавим огртачем, Христос погнуте главе, риђе косе и браде и са црвеним нимбом, спуштеног погледа гледа ка Богородици и апостолима. С обе Христове стране из облака узлеће по један мали, наги анђео са венцем од цвећа, а испод облака лете симетрично постављени — у средини — два мала, нага анђела са златним коврцама и венцима цвећа које бацају доле, и са стране два велика анђела са дужом, риђом косом, одевени у дуге, беле, ветром залепршане хаљине, који сличним покретима руку показују нагоре ка Христу и доле ка Богородици и апостолима. У доњем делу композиције представљена је у центру Богородица, која клечи, раширених руку, главе и погледа уздигнутих према Христу. Одевена је у светлозелену хаљину, повезану испод груди, и тамноплави огртач који јој прекрива главу омотану белим велом. Апостоли, у полукругу око Богородице, раширених, уздигнутих руку, гледају ка Христу. Већина апостола је представљена као старији људи, са седим косама и брадама, великим изражајним очима. Код ногу апостола и Богородице земља је обрасла ситним растињем, које се огледа у локви воде. У позадини је шумовит и брегович предео, обасјан сунцем, са путем који води ка утврђеном граду, на коме се види једна ситна фигура како пешачи са косом пребаченом преко рамена. Видик који се шири ка овом пределу ограђен је са леве стране дрвећем, поред којег мања фигура пастира гледа у Христа, а са десне нешто удаљенијим стрмим брдом. Небо је при врху слике тамноплаво и постаје све светлије ка хоризонту.

---

[36] Ј. Тадић, н. д., 1041. Од овог износа Палмерини је одмах добио 25 дуката, а остало је било исплаћено: 12. 2. 1528. године — 15 дуката; 28. 3. 1528. године — 30 дуката; 13. 5. 1528. године — 15 дуката; 8. 6. 1528. године — 25 дуката; 26. 6. 1528. године — 35 дуката; 1. 7. 1528. године — 5 дуката.

[37] В. Бурић, н. д., 165, од 30. 5. 1530. године.

[38] Исти, н. д., 165 и К. Пријатељ, н. д., 179—182.

[39] В. Бурић, н. д., 166, н. 12. Размера је 307×255 см.

У току свог боравка у Дубровнику Палмерини је склопио 1528. године уговор са Луком М. Буњићем за израду слике за олтар[40] у фрањевачкој цркви „secundum exemplar sive designum quod est ibi in secrestia". Овим уговором Палмерини се обавезао да ће, сем фигура на спољној страни, насликати и две фигуре које жели Лука М. Буњић са унутрашње стране, али „sine auro et aliquo alio ornamento, qua preter picturam non vult teneri ad aliud". За ово дело Палмерини је добио уговором одређену суму од 55 дуката.[41]

На овом олтару — моћнику[42] са спољне стране представљено је у средини „Васкрсење Христово", на левој страни, горе, Богородица из „Благовести", доле „Арханђел Михаило", на десној, горе, арханђел Гаврило из „Благовести" и доле „Јеванђелист Лука", а са унутрашње стране, на левом, већем крилу „Стигматизација св. Фрање", „Св. Влахо", а на десном, мањем крилу „Св. Јероним".

На централној сцени „Васкрсења Христовог" у горњем делу насликан је Христос, обавијен белим залепршаним огртачем; у левој руци држи копље од дрвета на чијем се врху вије бела застава са црвеним крстом — симболом његовог мученишта, а десна рука са дугим прстима уздигнута је у знак благосиљања. Васкрсли Христос, из чије целе фигуре зрачи жута светлост, стоји на облацима, дигнуте главе, уоквирене рибом, коврџавом косом и брадом, полуотворених уста и великих изражајних очију. У доњем делу ове композиције смештен је камени пејзаж, у чијем су средишту камена надгробна плоча и три наоружана стражара, који чврсто спавају. Колорит овог пејзажа је тамних нијанси, а светли акценти су само на лицима и одећи двојице стражара у првом плану.

Богородица из сцене „Благовести", у горњем левом делу олтара-моћника, насликана је у десном профилу; леву руку, дугих, вретенастих прстију, држи на грудима, а десну благо пружа напред. Нежни и младалачки лик Богородице светлог инкарната чини контраст тамним нијансама црвене хаљине и плавог огртача, који јој прекрива и косу. У другом плану, иза Богородице је тамносмеђа драперија и део бреговитог пејзажа са плавим и светложутим нијансама хоризонта.

Други део сцене „Благовести" чини крупна фигура арханђела Гаврила, широких покрета, који у левој руци држи гранчицу љиљана, а

[40] Ј. Тадић, н. д., 1049, од 18. 8. 1528. год.

[41] Исти, н. д., 1049, Палмерини је одмах (18. 8. 1528. год.) примио 30 дуката, а 27. 1. 1529. год. — 5 дуката; 2. 6. 1529. године — 10 дуката; 27. 8. 1529. год. — 10 дуката.

[42] Подаци о мерама овог олтара објављени су код В. Бурића, н. д., 168, н. 17. Размера заједно са резбареним оквиром је 430×300 см; „Васкрсење Христово" 230×88 см; „Богородица" 80×52 см; „Арханђел Михаило" и „Апостол Лука" 155×53 см; „Арханђел Гаврило" 79×54 см; „Св. Влахо" 255×70 см; „Св. Јероним" је сличних размера.

десном показује на симбол Св. духа — голуба у мандорли. Ликом и ријеом косом, налик на анђеле из „Вазнесења Христова", арханђел Гаврило је одевен у провидну, дугу хаљину, са тамномрким, кратким хаљетком. Позадину ове слике чини плавичаст пејзаж.

Арханђел Михаило насликан је у пуној ратничкој опреми са копљем, шлемом и теразијама, како тријумфује над побеђеним „злом" — „Сатаном". Лик овог арханђела је изразито нежних црта, светлог инкарната и смерних покрета, што делује контрастно његовом победничком чину. Позадину ове слике чини пејзаж, чији је колорит готово идентичан у свим сценама.

У доњем делу десног крила олтара-моћника, у слободном пејзажу смештена је стојећа фигура јеванђелисте Луке, са левом ногом пребаченом преко десне, и са затвореном књигом и пером у рукама. Личност јеванђелисте Луке потврђује и употпуњује његов симбол — бик. Избор садржаја и личности, на доњим деловима спољних крила олтара-моћника, В. Бурић[43] објашњава устаљеним дубровачким обичајима да се имењаци поручилаца или чланова њихових породица представе на слици. Тако су у овом случају изабране јеванђеоске личности чија имена носе поручиоци Лука Бунић и његов отац Михаило.

Слику св. Влаха Палмерини је насликао на унутрашњој страни великог крила олтара-моћника. На слици доминира стојећа фигура св. Влаха, са традиционалним обележјима патрона Дубровачке Републике — макетом града и бискупским знамењем. Фигура св. Влаха одаје статичност и укоченост, својствену дубровачким узорима којима се Палмерини морао користити при реализацији ове локалне теме. Једино витки прсти, фина обрада и колорит, као и лице са дугим носем и дубоко усађеним, крупним очима, и пејзаж, који се иза громада камења простире у дубину, задржавају опште карактеристике Палмериниjевог сликарства.

Са унутрашње стране малог крила олтара-моћника Палмерини је насликао симетричну композицију са скоро идентичном позадином, на којој је св. Јероним, заштитник Далмације, са својим симболом лавом, приказан у одори језуитског великодостојника, са једнобродном црквом са звоником и јеванђељем у рукама. За разлику од положаја св. Влаха, фигура св. Јеронима је мање статична, док је цртеж руке и лица веома сличан.

На унутрашњој страни великог крила поред композиције са св. Влахом налази се „Стигматизација св. Фрање", која се по композиционим решењима и колориту битно разликује од других слика на олтару-моћнику. На основу стилских разлика са сигурношћу се може

[43] В. Бурић, н. д., 168, н. 17.

тврдити да то није Палмеринијево дело, већ да потиче од другог аутора са краја XVI или почетка XVII века.

Поред израде олтара-моћника за породицу Бунић, Палмерини је скоро истовремено био ангажован да наслика заставу цеха обућара.[44] Као илустрација уметничког угледа Палмеринија може да послужи одбачена жалба сликара Пјетра Бованијевог и Петра Радоњића,[45] којима је раније била поверена израда те заставе. Како је у уговору било предвиђено да Палмерини наслика заставу по угледу на стару, коју је цех имао, то је он изузетно употребио и злато при изради. За ово своје дело Палмерини је добио 50 дуката. Сада Дубровачки музеј чува, као посебно значајан експонат, заставу цеха кројача, за коју се сматра да је израдио неки од блиских сарадника Палмеринија, док заставе цеха обућара нема.

Поред наведених дела, изгледа да је Палмерини насликао још један олтар за фрањевачку цркву у Дубровнику, који је према податку фратра Андријашевића страдао у земљотресу 1667. године.[46]

Како је Палмерини живео у периоду снажног економског развоја Дубровника, постоји могућност да се нека његова дела могу наћи у црквама и замковима изван дубровачких зидина.[47]

*

* *

Међу најзначајнијим делима које је Палмерини насликао у Урбину налази се композиција „Мадона и свеци".[48] Она је првобитно била постављена на олтару цркве братства св. Антонија опата, а касније је пренесена у сакристију катедрале у Урбину. О времену када је настала можемо да закључимо из уговора који је склопио јавни бележник Матео ди Берио (ser Matteo di Gerio) између братства св. Антонија опата и Палмеринија. За израду овог дела Палмеринију је уговором било обећано 190 фијорина, што је Пунћилеони прокоментарисао као: „ricompensa vistosa a quei di: da cui si arguisce, che piu d'una prova doveva aver dato di valore nel maneggio dei pennelli".[49]

---

[44] Ј. Тадић, н. д., 1051, од 15. 12. 1528. год.

[45] Исти, н. д., 1055.

[46] В. Бурић, н. д., 169, н. 20.

[47] Тако се сматра да је икона „Богородица са Христом" у цркви Сусрет Марије и Јелисавете у Орашцу Палмеринијева или неког његовог сарадника. Међутим, иако Богородица има рафаеловских елемената, без експертизе опредељивање је немогуће.

[48] L. Serra, Catalogo delle cose d'arte... Ова слика је рађена на платну које је чврсто фиксирано (каширано) на великим плочама од дрвета, размере 355×231 цм.

[49] L. Pungileoni, Elogio storico di Timoteo Viti, 71, Уговор између братства св. Антона опата и Палмеринија склопљен је 3. 7. 1532.

„Мадона и свеци" је велика композиција на којој је дошао до изражаја Палмеринијев смисао за распоред фигура. Централно место има Мадона, која седи на стеновитом узвишењу, са благо нагнутом главом и нежним погледом усмереним према малом Христу, кога придржава десном руком. Топлина и нежност са примесом сете, којима одише целокупна фигура Мадоне, употпуњена је положајем опуштене леве руке, дугих и отмених прстију, којима придржава затворену књигу. Мадона, у црвеној хаљини, обавијена широким луком тамноплавог огртача, представљена је као веома млада жена, светле пути и косе. Мали Христос у полуседећем ставу и потпуно наг наслоњен је на десно бедро Мадоне и њену десну руку. Покрети његових руку су живахни, а поглед са лаким смешком изражава задовољство и сигурност. Ова два лика, која повезују невидљиве нити љубави мајке и детета, имала би сасвим световни карактер, да нису употпуњена једва приметним ореолима и положајем прстију десне руке малог Христа.

На степенастој стени распоређене су и остале фигуре ове композиције. На левој страни, доле, је апостол Јаков Велики у ставу адорације, окренут ка Мадони са малим Христом. Лева рука дугих и веома танких прстију уздигнута је и прислоњена на груди, док у десној испруженој руци држи — при врху изрезбарен — штап од дрвета. Његово лице представљено у профилу, полуотворених уста, уоквирено је малом брадом и дугом, таласастом, риђом косом, чији један прамен пада низ апостолов врат. Набори драперије, црвене и боје злата, којом је обавијено његово тело су усковитлани и, показујући покрет његових ногу, валовито падају по каменом тлу. На стеновитој равни, нешто изнад Јакова Великог, стоји, мало погрбљен св. Антон опат. Ослоњен левом руком на штап са дршком на којој виси звоно, св. Антон опат, иако целим телом окренут ка Мадони и Христу, насликан је нагнуте главе према отвореној књизи коју држи у десној руци. Његово достојанствено, старачко лице, са борама на челу и око очију, дугог и танког носа, употпуњава веома густа и дуга, седа брада. Одевен је у дугу хаљину мркоцрвене боје, која без већих набора мирно пада, док је црни огртач нешто немирнијих линија пребачен преко леђа и десне руке.

Десни део композиције такође сачињавају две јеванђеоске личности. Доле, у полуклечећем ставу, лица уздигнутог ка Мадони и детету, налази се јеванђелист Лука.[50] Ова фигура полуокренута леђима

[50] L. Serra, Catalogo delle cose d'arte.. и L'arte nelle Marche..., 333, 334, н. 32; сматра да је то св. Петар а A. Lazzari, н. д., 142, као и E. Calzini, Pier Antonio Palmerini..., 142, ову личност идентификују као св. Јоаким. С обзиром на положај и став фигуре, карактеристике целокупног лика: изглед и покрет главе као и јеванђеље које држи у руци, несумњиво говоре да то може само да буде јеванђелист Лука (прим. п.).

посматрачу, десном руком придржава велику, затворену књигу, која је наслоњена на лево колено, а лева рука, нешто повијена у лакту, пада низ тело. Јеванђелист Лука, широм отворених очију, гледа према малом Христу, коме се клања. Његова смеђа, кратка коса наставља се у дугу, таласасту браду. Драперије, зелене и прљаворужичасте боје, које обавијају овог светитеља, имају сумарније решене наборе, који ипак прате покрет тела.

Огромна фигура св. Кристифора, широких покрета, смештена је иза и изнад јеванђелисте Луке. Доњим делом тела и ногама окренут ка центру слике, пресавијен и извијен у струку, св. Кристифор, у белој и светлоцрвеној одећи, лактом десне руке је ослоњен на десно подигнуто колено. Истом руком придржава лиснату грану, а леву руку, пресавијену у лакту, држи на левом куку. Његова велика глава, сва у смеђим, кратким увојцима и краткој бради, са отвореним уснама и крупним очима, окренута је ка фигури малог Христа, који спокојно седи на његовом левом рамену. По други пут на истој слици представљени мали Христос има идентичне плаве увојке, румено, насмејано лице. Десном пуначком и белом ручицом ослања се на тамну, коврцаву главу св. Кристифора и, поново, једино обележје божанског порекла овог несташног детета, пуног живота, је светлом, танком линијом изведени ореол, положај прстију десне руке и глобус, који овај дечачић држи у левој руци као неку играчку.

У доњем централном делу ове композиције, одвојен од свих, један путо коврцаве косе, седи са лаутом. Одевен у светлу, лепршаву и лаку тканину, причвршћену на десном рамену, која му оставља друго раме, руку и ноге обнажене, овај мали анђео десном руком пребира по жицама лауте, док испруженом левом руком затеже жицу. Његовом дечијем изгледу доприноси и пуно, детиње лице, са крупним очима, које гледају помало одсутно.

Малом Христу и анђелку са лаутом слична су, по типу, два мала анђела, потпуно нага, са тамним крилима, који у лету, у горњем делу слике, изнад Мадоне подижу драперију. Ови анђели са пуначким, руменим лицима, плавим коврцама, пуним, нагим телима, живахним и несташним покретима, веома су налик на обе представе малог Христа, само су у другом плану и нешто мањи.

Позадину композиције чини део грађевине са једним — више на левој страни — прислоњеним стубом и са двема побочним галеријама. Тло, у доњем делу, сасвим код ногу анђелка са лаутом, обрасло ситним, тамнозеленим растињем, поступно се степенасто уздиже у стеновит предео, са мркосмеђим громадама, у којем су Мадона и светитељи. Иако је ова слика нешто оштећена, контрастни бојени односи још су видљиви.

Ово Палмеринијево најзначајније дело данас се налази у музеју Албани који је смештен у просторијама сакристије урбинске катедрале.[51]

Од осталих Палмеринијевих дела позната је „Св. Породица", рађена у темпери, мањих размера. На њој је представљена полуфигура Мадоне у црвеној хаљини са тамнозеленим огртачем жуте поставе, мало погнутог лица према малом Христу, кога придржава десном руком, док јој лева рука, повијена у лакту, почива на грудима. Мали Христос, насмешеног лица, близу мајчиног, стоји сасвим наг, са левом ногом пребаченом преко десне, и, док је левом руком загрлио Мадону око врата, десном руком додирује непокривени део мајчиних груди. Десно иза ових фигура види се св. Јосиф. Лице Мадоне је скоро идентично са оним са слике „Мадона и свеци" — покрет главе, црте мало насмешеног лица, са полуспуштеним капцима и погледом према малом Христу, као и делимично прекривена коса, са изузетком једног увојка који пада испод њеног увета, а којег нема на претходној слици. Такође обрада левог ува, руку са дугим, танким прстима Мадоне, затим цела пуначка фигура малог Христа, његови плави увојци, показују исту руку која је сликала велику слику „Мадона и свеци". Ово

---

[51] О овој Палмеринијевој слици податке налазимо код L. Lanzia, н. д., 33, који називајући је »Una tavola con vari SS.« пише да је остала у цркви св. Антонио, да је заиста лепа и да много нагиње ка модерном. A. Lazzari, н. д., 142, описујући ово дело, закључује да је колорит доста јак, архитектура добро смишљена и посматрач већ на први поглед приписује ово платно одличном сликару. У прилог мишљењу да је то дело насликао »Palmerino Fontana Urbinate«, износи претпоставку да тако изврсна рука можда потиче из заната сликања на мајолици породице Палмерини из Урбина, која је била у служби војвода. Али Лацари сматра да је врло могуће да је ово дело радио Raffaello dal Colle di Borgo S. Sepolcro, јер је стил ове слике веома сличан Рафаеловом „Дилувијуму", „Поклоњење телету" у лођама на другом спрату Ватикана..

L. Pungileoni, Elogio storico di Timoteo Viti, 72, помиње Палмеринија као његовог ученика и описује слике из цркве св. Антонија. Исти аутор, насупрот Лацарију, показује да »Palmerino Fontana Urbinate«, уколико је уопште постојао, није био сликар и да акти Vicenzo-a Vanni-a и регистри братства S. Antonio отворено показују да Рафаело није учествовао у изради ове слике, као и да се породица Фонтана истицала у прављењу глинених ваза, док то није био случај са породицом Палмерини. Што се тиче саме слике, Pungileoni сматра да се на њој могу видети три велика недостатка: реплика детета — Христа, а самим тим и рушење јединства радње и гигантски став св. Кристифора, који није пропорционалан простору и одговарајућем односу који треба да постоји између делова и целине.

Ову слику Пјер Антонија Палмеринија описују L. Serra, Catalogo delle cose d'arte..., L'arte nelle Marche, 333—334, н. 32, као и E. Calzini, Pier Antonio Palmerini, 142, који износи следеће њене детаље за које сматра да су нарочито карактеристични: наглашена путеност, анђелчићи са дугим, златним увојцима, руке са издуженим, вретенастим прстима, дугуљастим ноктима, очи са тамним зеницама, оивичене црном бојом, надвишене веома танким, лучним обрвама.

Палмеринијево дело се првобитно налазило у ораторијуму Сан Бузепе у Урбину.[52]

Осим ова два дела, „Мадона и свеци" и „Св. Породица", за које се поуздано може тврдити да припадају Пјер-Антонију Палмеринију, у литератури се помињу и још нека дела за која се може сматрати да потичу од истог аутора. Слика „Христос и апостол Тома", која се налазила у војводској капели старе цркве Сан Франческо у Урбину (данас порушена), а касније у поседу породице Барберини, сматра се да је Палмеринијево дело.[53]

Поред ових дела помиње се и мања слика на којој су представљени: Мадона са дететом и св. Јован као дете са крстом.[54] Мадона, главе са дугом непрекривеном косом, мало нагнуте ка малом Христу, кога чврсто држи десном руком, у хаљини са огртачем пребаченим преко леђа и руку, левом руком придржава леву босу ногу малог Христа. Христос-дете стоји на мајчиним коленима ослањајући се левом руком на њену десну руку, и својом десном руком покушава да ухвати крст у који гледа широм отвореним очима. Доле, десно код Мадониних ногу је св. Јован-дете, који, леђима окренут посматрачу, држи крст десном руком.

---

[52] Подаци о овој слици налазе се код Thieme-Becker, н. д., 180, 181; L. Serra, L'arte nelle Marche, 333, 334, н. 32, E. Calzini, Pier Antonio Palmerini..., 142, 143;

E. Calzini, Urbino e i suoi monumenti, 38, 39, н. 41, помиње да Cavalcaselle и Moreli у »Catalogo delle opere d'arte nelle Marche e nell'Umbria« описују слику „Св. Породица" и примећују да је била погрешно приписивана Тимотеју Витију, но да показује све карактеристике сликарства његовог ученика, под именом »Antonio Palmerini«. Исти аутор износи податак да је вредност ове слике, и поред манирističког стила који се на њој примећује, била процењена од чувених критичара на лепу суму од 3.000 лира. Е. Калцини такође сматра да постоје сигурне индиције да се аутор слике „Св. Породица" инспирисао ставовима Рафаелових Мадона. Као главне карактеристике овог дела он наводи: светле вретенасте руке, велике очи, црвенкасту косу, хладно сликану пут са лаким сенкама, манирistички и слабији колорит него на слици „Мадона и свеци", а као најбољи део слике сматра фигуру нагог, добро моделованог и љупког дечака.

Ова слика се сада вероватно налази у депоима Националне галерије у Урбину, који су због реконструкције музеја били неприступачни.

[53] L. Pungileoni, Elogio storico di Timoteo Viti, 72, цитира Antonio-a Vanucci-a који пише »Sacellum ducale multo studio designatum a Bartolomeo Centogatti... Tabula a Palmerino Urbinate picta Christum et ejus Apostolum Thomam representants... Pungileoni такође, описујући ово Палмеринијево дело, наводи да је приказан тренутак кад апостол Тома ставља прст у отворен грудни кош (ребро) васкрслог Спаситеља.

О овој слици налазимо податке код A. Lazzari-a, н. д., 114, који пише да је то »opera di Palmerino da Urbino, detto il Crocicchio«. Затим код Thieme-Becker-a, н. д., 180, 181 и L. Serra-e, L'arte nelle Marche..., 333, 334, н. 32, помиње се такође да је Палмерини аутор овог дела, а Е. Калцини изјављује да није имао прилике да ту слику види, јер је у палату Барберини скоро немогуће ући.

[54] Thieme-Becker, н. д., 180, 181, и L. Serra, L'arte nelle Marche..., 333, 334, н. 32.

Иако је слика доста оштећена како временом тако и нестручном рестаурацијом, може се опазити да припада истој руци као и „Св. Породица" и „Мадона и свеци". То потврђују и сличности које постоје између ових слика и других Палмеринијевих дела, како у контурама очију и танких, златастих обрва, у боји одеће ове љупке Мадоне, коврцаве, златне косе, тако и у вретенастим прстима и лепо насликаним ноктима. Ова „генијална композиција" — како је назива Калцини[55] — стигла је у Урбинску националну галерију из женског манастира из Torre.

Палмеринију се приписује израда копије Рафаелове „Мадоне из Каза Алдобрандини", која се раније налазила у Каза Стаколи у Урбину.[56] Палмеринијева варијанта Рафаелове Мадоне композиционо се разликује од оригинала присуством фигура св. Јакова са једне стране и св. Антонија са друге.[57]

Још једна слика под утицајем Рафаела, односно његове слике „Св. Породица Франје I", помиње се као дело Палмеринија. Ова округла слика налазила се у цркви св. Андреје у Урбину и раније је била приписивана Тимотеју Витију, чак и самом Рафаелу.[58]

У литератури се наводи још једно дело Пјер-Антонија Палмеринија — „Мадона" — копија такозване „Madonna delle fiaccole", која је потписана на полеђини „Palmerino da Urbino fece" и коју је маркиз Анталдо Анталди видео код сликара Комоли (Comolli).[59]

---

[55] E. Calzini, Pier Antonio Palmerini..., 145.

[56] Thieme-Becker, н. д., 180, 181, и L. Serra, L'arte nelle Marche, 333, 334, н. 32.

[57] Cavalcaselle-Crowe, н. д., 144, истичу да је аутор изгледа »il Palmerini, scolaro di Timoteo Viti«.

[58] L. Pungileoni, Elogio storico di Raphaello Santi da Urbino, 98. Најстарије податке о овом делу публиковао је Пунћилеони; реч је наиме о тестаменту Silvio Rossi-a, из кодекса кардинала Giuseppe Albani-a, од 2. 7. 1709. године, којим он оставља цркви св. Андреје округлу слику са представом Мадоне са дететом и св. Јованом Крститељем. Пунћилеони, такође, додаје да су подељена мишљења и да једни сматрају да је ову копију по Рафаеловом делу урадио Тимотео Вити, а други да је то био Пјер Антонио Палмерини.

E. Calzini, Pier Antonio Palmerini..., 147, наводи да се ова слика помиње у књизи посета надбискупа Marelli-a црквама Урбина из 1739. године.

M. Dolci, н. д. 307, 308, пише о овом делу из ораторијума св. Андреје и сматра да је аутор сасвим млади Рафаело.

G. B. Pericoli у својој »Passeggiata nella città di Urbino«, у слици „Св. Породица" из цркве св. Андреа види Рафаелову замисао, коју је остварио са много укуса и савршености један његов ученик.

A. Lazzari, н. д., 119, такође сматра да је то дело неког Рафаеловог ученика, које одише финим стилом и зачуђујућом природношћу.

Thieme-Becker, н. д., 181, помиње ову округлу слику из цркве св. Андреје у Урбину као дело Пјер-Антонија Палмеринија.

E. Calzini, Alla ricerca di una tavola... пише да је ова Палмеринијева копија Рафаелове „Св. Породице Франје I" из цркве апостола Андреје била 28. 8. 1886. године продата и однета из Урбина, а почетком XX века се налазила у покрајини Песаро у једној запечаћеној кући.

[59] L. Pungileoni, Elogio storico di Timoteo Viti, 73.

Поред ових Палмеринијевих дела постоји и округла слика „Мадона са дететом и анђелима" која се приписује Пјер-Антонију Палмеринију званом „Crocchia" или „Crocicchio" односно сликару Crocchia. На овој слици Мадона је представљена с лица, са светлокестењастом косом покривеном љубичастим велом, како обема рукама држи малог Христа. Одевена је у тамноцрвену хаљину са зеленим појасом и поставом огртача. Мали Христос чврсто је обавио обе руке око Мадонином врата. Са сваке стране је по један анђео са цветним венцем у коси, леви, у тамноцрвеној одећи, држи у рукама гранчицу љиљана, а анђео са десне стране, са жутом туником и брокатним рукавима са црвеним и жутим цветићима, моли склопљених руку.[60]

Из целокупног Палмеринијевог опуса данас су доступна за непосредну анализу и изучавање карактеристика његове сликарске личности следеће слике: „Вазнесење Христово" у цркви св. Спаса, олтар-моћник у фрањевачкој цркви у Дубровнику, као и „Мадона и свеци" у сакристији катедрале у Урбину.

Упоредном анализом ових слика може се констатовати да је Палмерини типични представник урбинске школе. То се нарочито уочава у његовим композиционим решењима слика „Вазнесење Христово" и „Мадона и свеци". Распоред личности са елементима закона перспективе у простору и скраћењима фигура, коришћење сенки и тамних валера за дочаравање „треће димензије", затим колорит, као и распоред светлог и тамног, откривају ренесансну обраду композиције.

Палмеринијеве личности су психолошки диференциране и слободно смештене у пејзажне, односно архитектонске амбијенте. Готово све фигуре сликане су у покрету и разноврсним положајима, врло често у профилу, чак и с леђа. Живи покрети, гестикулација и изрази лица говоре о његовој тежњи да прикаже њихова унутрашња расположења и оствари индивидуализацију ликова. То је подједнако ус-

---

[60] E. Calzini, Pier Antonio Palmerini..., 143, исти, Urbino e i suoi monumenti, 37, запажа да постоји извесна снага у колориту, но иако не избија оно осећање карактеристично за велике сликаре XV века у Тоскани, ипак се осећа вештина, особито у финој обради руку. Позлаћени оквир ове слике, богато украшен венцима лишћа и воћа, припада крају XV и почетку XVI века. Исти аутор у »Urbino e i suoi monumenti«, 37, и у »La Galeria annessa all' Instituto di belle arti in Urbino«, не поистовећује Палмеринија и аутора слике „Мадона са дететом и анђелима" из цркве dei Padri Cappuccini — »Crocchia«, за кога сматра да је видео многа дела тосканских мајстора XV века, али о коме се ништа поуздано не зна осим имена. Калцини чак сматра да су: сасвим мало затамњене контуре, широке површине непокривених делова тела мало наглашених фигура, обрада очију, носа, обрва са лаком тенденцијом ка рибем, очних капака са црвенилом као код особа које су уморне од дугог бдења или плакања, пажња којом сликар, под утицајем неког доброг мајстора кватрочента изводи дело, минуциозан, али снажан и луминозан колорит, све су то квалитети који удаљавају »Crocchia« од Палмеринија. Међутим, Калцини закључује да је дошао до уверења, на основу детаљних проучавања слика обадва уметника, да су Палмерини и »Crocchia« заиста иста особа.

пешно остварио и на „Вазнесењу Христовом" у личностима апостола и Богородице, а посебно на композицији „Мадона и свеци", где је свакој фигури потпуно одређен карактер. При обликовању појединих личности, Палмерини је испољио право мајсторство у цртежу, односу боја и рафинованом моделовању анатомских детаља, особито на обнаженим деловима тела. Он се врло успешно користи светлијим бојама и тоновима, дочаравајући контрасте између ликова анђела и Мадоне у односу на робустност мушких ликова. Његова сликарска вештина испољава се такође у минуциозној обради детаља, њиховој материјализацији, као што је то случај са брижљиво исликаним рукама са дугим, вретенастим прстима, лепо обликованим ноктима, детаљно приказаним власима косе и браде, као и веома успешним драпирањем делова одеће.

Палмеринијева тежња да што успешније реши проблем простора највише је дошла до изражаја на композицији „Вазнесење Христово". У њој је покушао да продуби простор умањујући пропорције фигура смештених у другом плану и на другим нивоима дубине. Тако, међу апостолима, готово да нема фигура истих пропорција, и преко пастира, на левој страни слике, који је знатно мањи, Палмерини је смањењем размера људских фигура дошао до једва приметне силуете, која корача ка градској тврђави. Пејзажна позадина је исто тако средство којим Палмерини решава проблем простора. Расветљавањем мрких тонова, којима је представљен пејзаж у првом плану, Палмерини дочарава дубину простора плаветнилом хоризонта. Истоветним поступком расветљавања плаветнила неба, у горњим партијама слике, он остварује илузију простора.

На слици „Мадона и свеци", Палмерини проблем простора решава само бојеном перспективом. Иако су фигуре постављене степенасто, једна иза друге, њихове пропорције нису смањиване, па је само поступком расветљавања тонова боја подлоге и архитектонске позадине постигнут утисак „треће димензије".

Светлост је још један елемент, поред осталих којима се Палмерини зналачки користи за дочаравање пластичности и просторности својих композиција. Извор из којег ова светлост, под оштрим углом у односу на вертикалну раван, пада на личности и позадину, налази се негде на левој страни изван слике. Фигуре и предмети имају засенчења и сенке у тамнијим тоновима основне боје. Док на другим сликама дубину простора постиже пејзажном позадином, у делу „Мадона и свеци" Палмерини даје просторност архитектонској позадини полусенкама и сенкама.

Основне карактеристике Палмеринијеве сликарске концепције дошле су до пуног изражаја у великој композицији „Мадона и свеци",

која се налази у сталној поставци Националне галерије у Урбину. Ово дело је настало у периоду сликареве пуне зрелости, у Урбину, амбијенту који није само ослобађао већ је и подстицао сликареве склоности и способности, што је и допринело да се он у пуном смислу речи афирмише као сликар ренесансе.

МЕСТО ПАЛМЕРИНИЈА У УРБИНСКОМ СЛИКАРСТВУ

Урбинско сликарство има врло значајно место у талијанској ренесанси. Упоредо са јачањем друштвено-економске моћи покрајина и градова северне и средње Италије, продирао је, ширио се и развијао ренесансни дух у свим областима стваралаштва. Овај специфични „препород" доживљавао је Урбино,[61] средиште Марке у XV и XVI веку.

У XV веку Урбино се развија као главни град пространог урбинског кнежевства — Ducato di Urbino, а двор кнежева Монтефелтро постаје једно од најзначајнијих културних жаришта ренесансе. Војвода Федерико, као познати мецена уметности, хтео је трајно да обележи пред будућим генерацијама своје постојање, па је 1468. године поверио Луђану де Лаурани (Luciano de Laurana), далматинском архитекти, подизање дворца. После смрти кнеза Федерика и његових наследника 1508. године Урбино постаје феуд породице дела Ровере (della Rovere), све до 1631. године, када се поново припаја Папској држави.

За разлику од својих савременика, кнез Федерико ди Монтефелтро (1444—1482) познат је у културној историји ренесансе у Италији као омиљен владар и велики поборник праве уметности. Широко интелектуално образован, са посебно развијеним осећањем за уметност и књижевност, истовремено је био и добар војсковођа. У периоду његове владавине Урбино се развио у моћан економски и културни центар, а кнежевски дворац постаје место окупљања познатих уметника као што су Пјеро дела Франческа (Piero della Francesca), Мелоцо из Форлија (Melozzo da Forlì), Лука Синьорели (Lucca Signorelli), Паоло Учело (Paolo Uccello), Јустус из Гана (Justus van Gent), Педро Беру-

[61] Урбино, град у покрајини Песаро, лежи на благо валовитој јадранској обали. Најранији историјски подаци о њему датирају још из римских времена када је био важан муниципиј под именом Urbinum Metaurense (по реци Metaurus). У V веку освојили су га Готи, а у време Јустинијана заузео га је војсковођа Велизар 538. године. Почетком VIII века утврдио га је и изградио лангобардски краљ Лиутпранд, док је у време Карла Великог припао Папској држави. Доцније, у XIII веку, Урбино постаје поново независан град, а затим од 1213. године феуд породице Монтефелтро.

гете (Pedro Berruguette) и други, као и место значајних књижевних и сликарских остварења. Оваква повољна уметничка клима омогућила је да се у Урбину образује и посебна сликарска школа. Централна личност ове школе је био Бовани Санти (Giovanni Santi)[62] и у њој су радили Бартоломео ди Бентиле (Bartolomeo di Gentile), Еванђелиста ди Пиандимелето (Evangelista di Piandimeleto), Тимотео Вити.

Своја прва сликарска искуства Бовани Санти је стекао преко дела старих мајстора у дворцу Монтефелтро. Будући да нема утврђених историјских података о томе ко му је био непосредни учитељ, то се из његових дела могу само наслутити утицаји других сликара.[63]

У радовима из његове младости, особито у ликовима Мадона, осећа се утицај старих фламанских сликара.[64] Овај афинитет према фламанском сликарству може се објаснити његовим одушевљењем за слике ван Ајка (van Eyck), ван дер Вајдена (van der Weyden), као и присуством Јустуса из Гана, који је 1474. године у Урбину насликао „Тајну вечеру".

Главне карактеристике Бованијевог сликарства[65] су: савесно проучен и не нарочито рафинован цртеж, црне контуре на сликама рађеним у темпери, луминозни колорит, са смеђим, понекад и сивим тешким и непровидним сенкама и светлоцрвеним прелазима. Тло на његовим сликама је обично светло, прекривено ситним растињем. Његове Мадоне обично имају озбиљно држање, док дечијим лицима даје посебну љупкост. На сликама из ранијег периода стваралаштва фигуре су издужене, што упућује на фламанске узоре, док под утицајем Мелоца из Форлија, односно његовог учитеља Мантење (Mantegna), Бовани се у каснијем периоду користи перспективним скраћењима. Иако је следбеник традиционалне композиционе симетрије Ботове (Giotto) школе, он тежи индивидуализацији и карактеризацији својих личности.

---

[62] Бовани Санти је рођен у Colobordolo-у код Урбина, у сиромашној породици, која је од 1460. године живела у Урбину.

[63] Raimond van Marle, The Development of Italian Schools of Painting, XV, Hague 1934, 106—177, најзначајнија дела Giovanni Santi-a, су: фреске у цркви S. Domenico, у Кальију (из 1481. год.), фреске у Гадарн (из 1484. год.), „Сусрет Марије и Јелисавете" у Sta. Maria Nuova у Фаноу, „Мадона и свеци" у цркви Sta. Croce у Фаноу, „Мадона" породице Buffi (из 1489. год.), „Мадона и свеци" за манастир Монтефиорентино близу Пијандимелета, „Благовести" за цркву Sta. Maria Maddalena у Сенигалији, „Портрет дечака", „Портрет Guidobaldo-a", у Фаноу, „Мучење Св. Себастијана", „Христ у саркофагу", „Св. Роко", „Тобија и анђео", „Мртви и Христ" у Урбину, „Аполон" и „Музе" итд.

[64] R. van Marle, н. д., 106—177, Giovanni Santi је поред слика оставио и дело »Cronaca Rimata«, од 20.000 стихова, које је посветио кнезу Гвидобалду ди Монтефелтро. У овој хроници он са одушевљењем говори о делима Jan van Eyck-a, Roger iz Briges-a, van der Weydena, такође помиње и своје савременике: Paolo Uccello-a, Piero della Francesca, нарочито цени Andrea Mantegnau, а за Melozzo da Forlì-a каже „да му је посебно драг".

[65] J. D. Passavant, Raphael of Urbino and his father Giovanni Santi, London 1872, 9—32.

Бовани Санти је један од савесних и вештих уметника чија су дела била цењена од савременика и који има своје место у историји талијанског сликарства, више због свог уметничког опуса него због чињенице да је био отац једног од највећих сликара ренесансе Рафаела Сантија.

Друга значајна фигура урбинске школе је Тимотео Вити или della Vita (1470—1525).[66] Његова уметничка физиономија креће се између уметности Марке и Емилије, односно уметничких традиција XV века и Рафаелове школе, тако да га неки историчари сврставају међу сликаре средње, а други међу сликаре северне Италије. Међутим, он има своје место у културној историји Урбина, где је и остварио највећи део свог уметничког опуса.

Посматрајући целокупни уметнички опус Тимотеја Витија,[67] историчарима није било лако да утврде његову свеукупну уметничку личност. У сваком случају, он је сликар прелазног периода, на коме се јасно одражавају различити утицаји, тако да, мада је био један од првих учитеља младог Рафаела, при крају свог живота постао је његов подражавалац.

Значај и углед урбинске сликарске школе у културној историји Италије, остварили су не само уметничке вредности њених оснивача, већ исто тако и сликарство многих и врсних сликара који су произишли из ње. Највиши уметнички домет урбинско сликарство је достигло у личности Рафаела.

Један од првих следбеника урбинске школе, чији се сликарски опус надовезује на крајње домете уметничког стваралаштва његових учитеља Бовани Сантија и Тимотеја Витија је Пјер-Антонио Палмерини.

---

[66] L. Pungileoni, Elogio storico di Timoteo Viti, 71—72, R. van Marle, н. д., 106—177. Рођен у Урбину, Тимотео Вити је имао у својој породици сликара Antonio da Ferrara-у, који је припадао школи Марке. Између 1491. и 1495. год. био је ученик Francesco Francia-е у Болоњи, од кога је усвојио минуциозну технику и осећање за магичну лепоту простора.

[67] L. Pungileoni, Elogio storico di Timoteo Viti, 71—72, R. van Marle, н. д., 106—177; најраније датовано дело су фреске у Фосомброну из 1493. године, односно из времена када је учио код Франчије. Затим је насликао „Аполона" и „Талију" за циклус муза у библиотеци кнеза Монтефелтра, олтарску палу за капелу бискупа Аривабене (умро 1504. године), која је једно од прецизно датованих дела. „Мадона међу свецима" најпре у катедрали, а касније у цркви Sta. Croce у Урбину. „Св. Тројство", „Благовести" (данас у Брери у Милану) са веома неуобичајеном композицијом и наговештајима промене стила. Ова промена у стилу је видљива у делима из каснијег периода, нарочито на слици са Св. Маријом Магдаленом, која држи путир, анђелчићима и св. Фрањом Асишким, док је на горњем делу сцена »Noli me tangere« (галерија у Губију) и на тачно датованој слици из 1518. године. На овој слици из 1518. године »Noli me tangere«, сликаној за олтар цркве S. Michaele у Кањију, иако има извесних реминисценција из уметности XV века, особито у пејзажу, доминира зрели Рафаелов стил, а пластични ефекти су микеланђеловски. Тимотеју Витију је приписан и велики број цртежа, који указују на веома доброг цртача и којима се приближава Рафаелу и по стилу и техници.

О месту и значају Палмеринија за урбинско сликарство нема јединственог гледишта. Овоме су допринеле многобројне околности, међу којима и чињеница да је сликарски опус из Дубровника тек недавно постао доступан светској литератури. Међутим, иако је био цењен од савременика,[68] Палмерини је остао у сенци великог Рафаела и других савременика јер се његов сликарски опус временски поклапа са појавом највећих ренесансних ликовних уметника Италије. Осим тога, мали број сачуваних Палмеринијевих дела и оскудни подаци о његовом животу и раду уопште, отежавају утврђивање његове праве вредности.

Данашња свеукупна анализа података о Палмеринију допушта да се са више смелости тврди како је Палмерини значајан представник урбинске школе, који је остварио сопствен уметнички израз. То, пре свега, потврђују преостала уметничка дела која представљају својеврсна сликарска остварења у којима су јасно видљиве напредне ренесансне концепције. Палмеринијеву креативну компоненту нису могли да спутају и ограниче захтеви поручилаца слика, без обзира на то да ли је била реч о копијама Рафаелових Мадона или о аутентичним композицијама. У свим његовим делима долази до изражаја његово лично тумачење ренесансних новина како у цртежу, моделацији, колориту, тако и у обради простора и композицији. Из свих тих разлога сматрамо да Палмеринијев сликарски опус посматран у целини има своје место у историји сликарства не само Урбина већ и Италије.

УЛОГА ПАЛМЕРИНИЈА У ДУБРОВАЧКОМ СЛИКАРСТВУ

Дубровник је, захваљујући својој друштвено-економској самосталности и моћи, успео да се не само свестрано државно-политички, трговачко-производно и културно развије, већ и да мноштво својих значајних тековина сачува за историју. Зато је он и данас готово неисцрпна ризница културних и уметничких вредности, које побуђују широк научни и друштвени интерес. Сликарство као уметност развило се и у Дубровнику из сликарског заната. У другој половини XIV века долази до формирања сликарских радионица које се баве делима примењене уметности: сликање кућних декорација, шкриња и штитова. Од посебног значаја за развитак сликарства је одлука Дубровачке Републике да установи институцију тзв. „државног слика-

[68] L. Pungileoni, Elogio storico di Timoteo Viti, 71—72, E. Calzini, Pier Antonio Palmerini..., 148, наводе податак да је Палмеринијева слика „Христос и апостол Тома" више од сто година красила капелу урбинских војвода у старој цркви Сан Франческо у Урбину.

ра". Тако, почев од друге половине XIV века сликари, већином странци, примани су у државну службу са годишњом платом, док су им општинске куће са радионицама у главној улици уступане уз обавезу да одређен број, на пример, штитова предају држави на крају сваке године. У трећој деценији XV века почиње епоха успона сликарске школе и даља специјализација мајстора-сликара олтарских пала и икона. Дубровачко сликарство године 1480. ослобађа се претежно млетачког утицаја, на место којег се јавља ренесансни дух других северних покрајина Италије.

Друштвено-економски односи и материјална култура достигли су у Дубровнику највиши ступањ развоја почетком XVI века. Повољан географски положај и богата поморска традиција омогућили су властели и грађанству да уживају у плодовима успешне посредничке трговине између Средоземља и континенталних крајева Балкана. То је такође време када свој допринос уметничкој историји дају највећи сликари дубровачке сликарске школе: Вице Ловров, Никола Божидаревић, Михоч Хамзић. Тако је од још увек готичко-раноренесансног сликарства Вица Ловровог, преко декоративних олтарских пала са наглашеним графицизмом Божидаревића и ренесансне волуминозности фигура Хамзића, започела епоха ренесансног сликарства у Дубровнику.

За развој дубровачког сликарства од посебног значаја су појава и опус Божидаревића и Хамзића. Дубровчанин по пореклу, Божидаревић се школовао и формирао у Венецији. У његовом сликарству се прожимају елементи млетачког сликарства у употреби злата, орнамената и површинској обради и лични афинитет према сентименталној, лирској садржини, богатом и нежном колориту.

Михоч Хамзић, као ученик Андреје Мантење, уноси новине у дубровачко сликарство кроз пластичну обраду људског тела, осећање за материју и дескриптивност, постављање људских фигура слободно у простору, који продубљује пејзажом, и контрастни колорит светло-тамног.

Сликарство Божидаревића и Хамзића представља својим квалитетом и специфичним локалним цртама зрелост дубровачке сликарске школе и њен највиши домет.

Продор ренесансних идеја поступно је захватао, поред сликарства, и друге области духовне културе. Ренесансни дух Дубровчана развијао се не само у променама схватања уметности већ и у стварању нових односа између стваралаца и грађана. Истовремено су се квалитативно мењали критеријуми о естетским вредностима у сликарству. Развијене везе и честе посете Дубровчана културним центрима Италије проширили су видике и обогатиле им сазнања у домету рене-

сансног сликарства у Италији. Афинитети према ренесансном духу одразили су се у повећаној потражњи и поруџбинама ренесансних слика. Међутим, дубровачке сликарске радионице, већ у другој деценији XVI века, изгубиле су своје главне представнике В. Ловрова, Божидаревића, Хамзића, који су били носиоци нових сликарских тенденција.

Пошто ученици и следбеници Божидаревића и Хамзића нису могли да задовоље нове естетске потребе, властела и богати Дубровчани све чешће су се обраћали талијанским уметницима из кругова Белинија (Bellini) и Тицијана (Tizian). Ова нагла промена укуса Дубровчана довела је до несклада између концепција дубровачке сликарске школе и богатих поручилаца.

Остајање у оквирима традиционализма, који је спречавао продор ренесансних идеја у сликарство дубровачке школе, условило је, поред повећаног броја поруџбина у иностранству, и долазак талијанских сликара у Дубровник. Тако је 1526. године на позив Републике дошао и Пјер Антонио Палмерини, сликар урбинске школе.

*

* *

Појава Палмеринија, као ренесансног сликара, у Дубровнику је веома значајна. Иако је за време свога рада у Дубровнику морао да се повинује захтевима поручилаца, Палмерини је у оквиру ових формалних ограничења уносио ренесансне новине. То се испољило на обема сликама насталим у Дубровнику, а особито на олтару-моћнику из сакристије фрањевачке цркве, где су фигуре традиционално постављене на дуборезом одвојена поља, али се ипак на сваком овом делу — посебној слици — појављује ренесансна обрада како у положајима и покретима личности, пејзажу, који се као лајтмотив свуда јавља, тако и у игри светлости, избору боја, префињеном обликовању. На слици „Вазнесење Христово", разуђеној „просторној композицији", каква до тада није постојала у делима дубровачке сликарске школе, поред перспективних скраћења, зналачког коришћења светлости и пејзажне позадине у функцији простора, присутни су и елементи утицаја дубровачке сликарске школе, вероватно као последица захтева поручилаца. То се пре свега односи на нешто израженију крутост и симетрични распоред фигура.

Поред утицаја који је Палмерини вршио својим сликарским остварењима на продор ренесансног духа међу властелом и богатим Дубровчанима, његово физичко присуство, као и његов сликарски ате-

ље и сарадници,[69] имали су свој удео у ширењу нових идеја. Посебно је видљива Палмеринијева функција у преношењу елемената рафаеловског стила у дубровачко сликарство.

Палмерини је као сликар уживао велик углед у дубровачкој средини, о чему сведоче значајне поруџбине и веома високе накнаде за њих. Део његових остварења, који је и до данас сачуван, представља основне материјалне доказе о појави ренесансног сликарства на дубровачком тлу, на основу чега је и његова уметничка личност добила значајно место у дубровачком сликарству.

PIER ANTONIO PALMERINI

MIRJANA GLIGORIJEVIĆ

Pier Antonio Palmerini è un pittore di Urbino il quale visse e lavorò nella prima metà del XVI secolo. I suoi dati biografici sono molto scarsi; la data e la città di nascita non sono conosciute. Gli autori italiani credono che Palmerini sia nato a Crocicchio nelle vicinanze di Urbino e che per questo egli porta il sopranome di »il Crocicchio« oppure »il Crocchia«.

Secondo gli archivi, Palmerini venne a Ragusa, chiamato dalla Repubblica Ranusea nel 1526, dove lavorò assieme a Giacomo di Marco di Firenze. A Ragusa rimase probabilmente fino all' anno 1532 quando ritornò ad Urbino. Fra i pochi dati sulla vita di Palmerini ad Urbino c' è anche quello che ci offre L. Pungileoni: »Palmerini mancò ai vivi nel 1538 alle tre di ottobre in fresca età«.

I dati sulla creazione artistica di Palmerini, durante il suo soggiorno a Ragusa, si trovano nei documenti dell' Archivio di Stato e nelle opere d'arte conservate fino ad oggi. Nell' anno 1527 Palmerini concluse il contratto cogli rappresentanti della chiesa dell' »Ascensione« per elaborare l'altare sul quale dipingerà »L' Ascensione di Gesù«. Per questo lavoro a Palmerini fù pagata la somma di cento cinquanta ducati, questo era il costo più alto pagato per una pittura nei primi anni del XVI secolo a Ragusa. Su questa grande composizione (307 × 255 cm) nella parte superiore è presentato Gesù sulle nuvole circondato dagli angeli, mentre sulla parte inferiore della pittura sono presentati la Madonna inginocchiata colle braccia aperte e gli apostoli. Nello sfondo si vede un paesaggio boscoso e collinoso con la fortezza urbana.

Nell' anno 1528 Pier Antonio Palmerini conclude un contratto con Lucca Bunić (de Bona) per dipingere un quadro per l'altare nella chiesa dei francescani. Su questo altare (430 × 300 cm) è rappresentata dalla parte esteriore nel mezzo »La Ressurezione di Gesù«, dalla parte sinistra, sopra, la Madonna dall' »Annunziata« sotto »L' Archangelo Michele«, della parte destra, sopra l'Archangelo Gabrielle dall' »Annunziata« e sotto »L' Evangelista Lucca« e dalla parte interna sull' ala più grande sinistra »La Stigmatizzazione di San

[69] C. Fisković, н. д., 151 и В. Бурић, н. д., 165, од 16. 4. 1526. год., »Jacobus Marci Florentinus« је заједно са Палмеринијем закупио атеље и изгледа да је био његов сарадник.

Francesco« (per diversità di stile si può dire che non è lavoro fatto da Palmerini), »San Vlaho«, e sulla destra, ala più piccola »San Geronimo«.

A un tempo che era occupato attorno all' altare della famiglia Bunić, Palmerini era stato ingaggiato per dipingere la bandiera della corporazione dei calzolai secondo il modelo già esistente.

La bandiera della corporazione dei calzolai così come un' altare nella chiesa francescana di Ragusa, chi sembra fatto dal Palmerini, oggi però non ci sono più accessibili.

È possibile che si possa trovare nelle chiese e nei castelli fuori le mure di Ragusa ancora qualche opera di Palmerini.

Fra le opere più importanti di Palmerini a Urbino, si trova »La Madonna e i santi« la quale era prima sull' altare nella chiesa della Confraternita Sant' Antonio Abate e poi trasportata nella sacristia della catedrale ad Urbino. Essa fù compiuta nel 1532 secondo il contratto fatto fra Palmerini e la Confraternita Sant' Antonio Abate. Su questa composizione (355 × 231 cm) sono rapresentati, sulla roccia a scalini, nel mezzo, la Madonna col Bambino, sulla parte sinistra, sotto, l' apostolo Giacomo maggiore, sopra, Sant' Antonio Abate, della parte destra sono, giù, l' evangelista Lucca, e sopra. S. Cristoforo col Bambino sulla spalla nuovamente rappresentato. Nella parte superiore della pittura sono due piccoli angeli i quali trattengono un drappeggio, e sotto, sulla roccia più giù della Madonna si trova un piccolo putto il quale tocca le corde di liuto. Lo sfondo forma la parte d' una costruzione.

Delle altre opere di Palmerini, realizzate ad Urbino è conosciuta »La Sacra Famiglia« nella quale è rappresentata la Madonna col Bambino e S. Giuseppe. Questa opera si trovava prima nell' oratorio di San Giuseppe ad Urbino, però esiste un dato che questo lavoro si trova adesso negli depositi della Galleria Nazionale ad Urbino i quali causa la restaurazione sono stati inaccessibili.

Aggiunte a questa, nella letteratura si nominano opere le quali si possono credere dello stesso autore: »Cristo e S. Tommaso« la quale si trovava prima nella cappella ducale della vecchia chiesa di S. Francesco ad Urbino (oggi distrutta) più tardi in possesso della famiglia Barberini, »Madonna col Bambino e S. Giovanni« la quale è stata portata alla Galleria Nazionale di Urbino dal monastero femminile della Torre, la copia della »Madonna di Casa Aldobrandini« di Raffaello la quale si trovava in Casa Staccoli a Urbino, la copia della »Sacra Famiglia di Francesco I« di Raffaello dalla chiesa S. Andrea Apostolo la quale è stata venduta nel 1886 e portata via da Urbino, ed al principio del XX secolo si trovava nella provincia di Pesaro in una casa sigillata. Nella letteratura si parla di ancora un' opera di Pier Antonio Palmerini — la copia della così detta »Madonna delle fiaccole« la quale è firmata sul retro »Palmerino da Urbino fece« e la quale il marchese Antaldo Antaldi vide presso il pittore Comolli.

Alcuni autori ritengono che la pittura la »Madonna col Bambino e gli angeli« dalla chiesa dei Padri Cappuccini la quale dipinse »Crocchia« oppure »Crocicchio« sia opera di Pier Antonio Palmerini detto »Croccia« oppure »Crocicchio«.

Con l' analisi comparativa di queste pitture le quali sono oggi custodite ed accessibili, si può constatare che Palmerini è un tipico rappresentante della scuola urbinese. La disposizione dei personaggi, gli elementi della legge della prospettiva nello spazio e riduzione delle figure, l' uso delle ombre, e

dei valori scuri per ottenere la profondità, il colorito, la disposizione del chiaro-scuro, scoprono il trattamento rinascimentale della composizione. I personaggi sono psicologicamente differenziati, posti liberamente negli ambienti architettonici e nei paesaggi. I movimenti delle figure sono diversi — i personaggi sono spesso presentati di profilo, pure di spalla. Nel presentare cetri personaggi Palmerini mostrò grande maestria nel disegno, nella scelta dei colori e nella modellazione raffinata delle parti scoperte del corpo. Il colorito luminoso viene usato con successo per realizzare i contrasti delle figure degli angeli e della Madonna in relazione alla robustezza delle figure maschili. L' abiltà di pittore si manifesta pure nella minuziosa lavorazione dei dettagli. nella loro materializzazione, come è caso colle mani accuratamente pitturate, cogli capelli, la barba e le pieghe degli abiti dettagliamente presentati.

Nella tendenza di risolvere il problema dello spazio il meglio possibile, Palmerini usa il paesaggio per lo sfondo, le quali tonalità brune e blù scure dal primo piano illumina e con questo dà l' illusione dello spazio. Palmerini adopera ancora un' elemento per evocare la plasticità e spazialità delle proprie opere, e questo elemento è la luce che cade da un' angolo accuto su un piano verticale e la cui fonte è fuori del quadro.

Sull' importanza di Palmerini, uno dei primi aderenti della scuola di Urbino, la cui opera continua i capolavori dei suoi maestri Giovanni Santi e Timoteo Viti non esiste un' aspetto unico. A questo ha contribuito anche il fatto che l' opera di Ragusa è stata ammessa alla letteratura mondiale da poco. Seppure stimato dai contemporanei, Palmerini restò all' ombra del grande Raffaello, poiche le opere di Palmerini si coincidono con l' apparire dei più grandi pittori del Rinascimento italiano. E poi, il piccolo numero delle opere conservate e i dati scarsi sulla sua vita e sul suo lavoro, mettono in difficoltà la determinazione delle sue vere qualità.

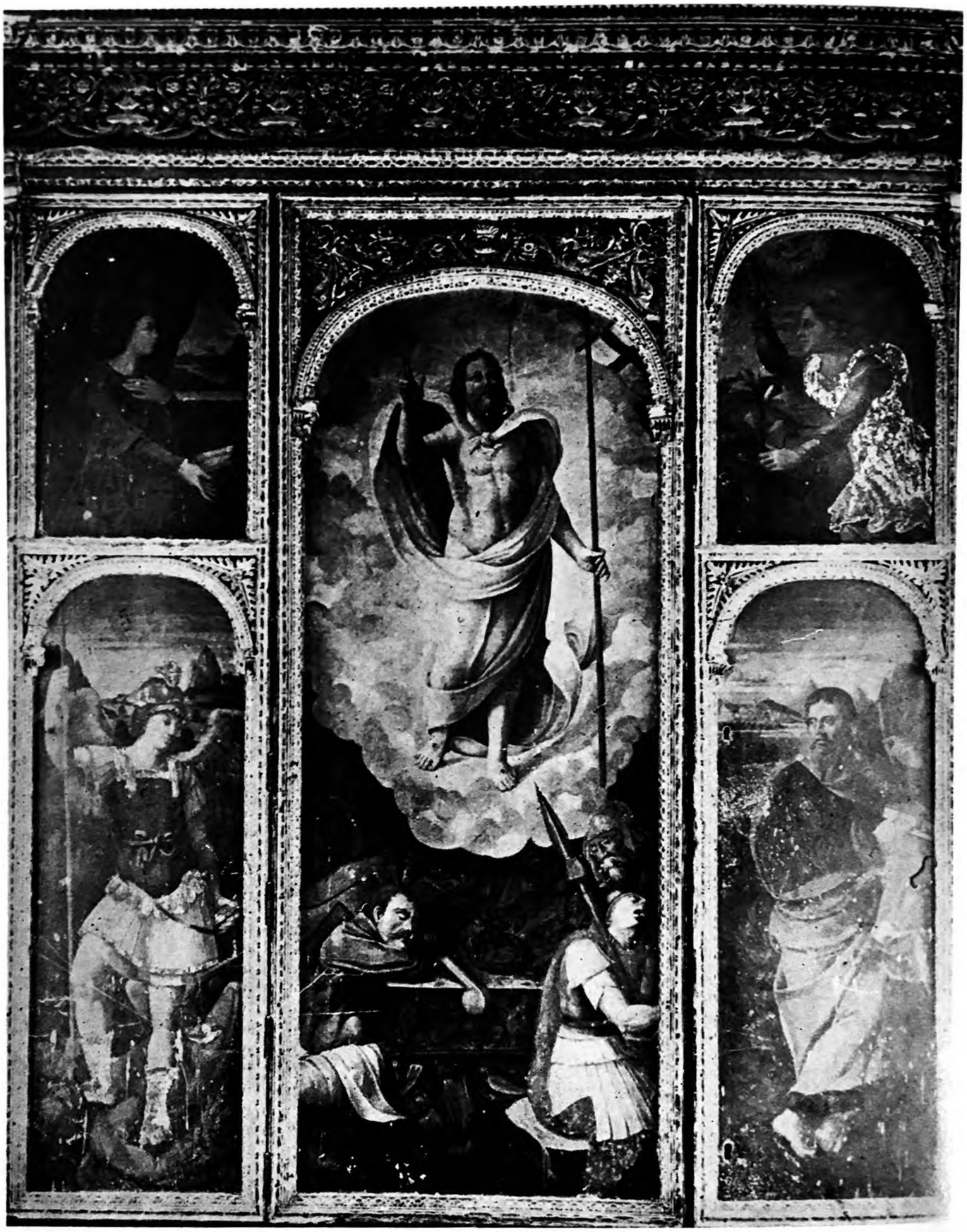
L' analisi completa dei dati sul Palmerini permette oggi con più audacia di constatare che Palmerini è un caratteristico rappresentante della scuola urbinese, il quale realizzò la propria espressione artistica. In tutte sue opere si trova l'interpretazione soggettiva delle inovazioni del Rinascimento come nel disegno, modellazione, colorito, così pure nel trattamento dello spazio e della composizione.

L' apparizione di Palmerini, come pittore del Rinascimento a Ragusa è molto importante. Seppure durante il suo lavoro a Ragusa egli dovette sottomettersi all' esigenze dei commitenti, Palmerini dentro queste limitazioni formali introduceva novità rinascimentali.

Non solo l' influenza che Palmerini esercitava con le proprie realizzazioni di pittore sulla penetrazione dello spirito del Rinascimento fra la signoria ed i benestanti ragusei, ma anche sua presenza fisica, anzi il suo studio, ebbero la propria parte nel diffondere le nuove idee. Specialmente è visibile la fonzione di Palmerini nel trasmettere gli elementi dello stile di Raffaello nella pittura di Ragusa.



Сл. 1. „Вазнесење Христово", црква св. Спас, Дубровник



Сл. 2. Олтар-моћник Буниħа, Сакристија фрањевачке цркве, Дубровник



Сл. 3. „Васкрсење", детаљ, Сакристија фрањевачке цркве, Дубровник



Сл. 4. „Св. Влахо“ и „Св. Јероним“, олтар-моћник Бунића, унутрашња страна, Сакристија фрањевачке цркве, Дубровник



Сл. 5. Застава цеха кројача, Кнежев двор, Дубровник



Сл. 6. „Мадона и свеци“, Сакристија катедрале, Урбино

Сретен Петковић

Култ кнеза Лазара и српско сликарство XVII века



МАТИЦА СРПСКА

7 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 7
1971

Неуобичајено брзо после погибије на Косову кнез Лазар је проглашен за светитеља.[1] Око стварања светитељског култа погубљеном владару удвојила се заинтересованост како чланова његове породице тако и српске цркве. Кнегиња Милица и двојица њених синова, од којих је старијем Стефану био намењен угрожени српски престо, знали су добро да посвећење кнеза Лазара учвршћује углед куће Хребељановић и доприноси много амбицијама породице да се учврсти као нова српска владарска династија. Мудри и разложни Стефан, са мајком, био је сасвим сигурно свестан колико је велик значај имала околност да је оснивач династије Немањића био светитељ. Са друге стране, српска црква је у кнезу Лазару видела мученика који је на челу хришћанске војске погинуо у борби против иноверника. Уздизање српског владара у ред светитеља подстицало је посредно још непокорене хришћане Балкана да се одупру турској навали. Осим тога, званична црква није заборавила ни заслуге кнеза Лазара за измирење са Цариградском патријаршијом,[2] као ни његову дарежљивост и ктиторске подухвате.[3]

Прослављање кнеза Лазара током последње деценије XIV и почетком XV века нашло је одраз особито у књижевним саставима. У том кратком временском раздобљу сачињено је више оригиналних дела — житија, похвала, једна служба — која су славила животне заслуге новог мученика и његов подвиг у борби са Турцима.[4] Ови саста-

[1] Б. Радојичић, Избор патријарха Данила III и канонизација кнеза Лазара, Гласник Скопског научног друштва књ. XXI, Скопље 1940, 33—81.

[2] И. Руварац, О кнезу Лазару, у Новом Саду 1887, 183—186.

[3] Поред манастира у својој држави, међу којима је најпознатија Раваница, кнез Лазар је помагао манастире на Светој Гори, посебно Хиландар, затим у Светој земљи, а био је и ктитор влашких манастира Тисмане и Водице.

[4] Уп. Б. Трифуновић, Српски средњовековни списи о кнезу Лазару и Косовском боју, Крушевац 1968, 13—310; Србљак 2, Београд 1970, 129—199; О Србљаку, Београд 1970, 300—309.

ви су поуздано сведочанство настојања да се кнез Лазар посебно истакне у већ прилично бројној скупини српских светитеља.

Слична појава не може се, међутим, уочити у сувременом сликарству. Сачувани портрети кнеза Лазара из Раванице и Љубостиње везани су за ктиторско право и по њима се не може судити о популарности кнеза-мученика.

Малобројност и уз то слаба очуваност уметничких споменика од краја треће деценије XV века, па за следеће столеће, не допушта нам да судимо о томе у којој мери је култ кнеза Лазара дошао до изражаја у тадашњем српском сликарству.[5] Тек од средине XVI века, када је упоредо са обновом црквене самосталности, дошло и до полета у уметничком стварању, могуће је поуздано пратити како се у сликарству одразио светитељски култ кнеза Лазара. И ту нас чека изненађење. Многобројне очуване целине зидне декорације, иконе, илуминиране књиге, дела примењене уметности намећу само један закључак: ако би се по ликовним споменицима судило, предводник српске војске у чувеној бици 1389. године и прослављени светитељ био је управо у време једне духовне ренесансе српског народа под Турцима готово заборављен! Кроз целу другу половину XVI века, уз један изузетак, нема очуваних представа кнеза Лазара. Једини пут се његов лик приказује на фресци у цркви манастира Ораховице у Славонији из 1594. године.[6] Али ни та представа се не може тумачити као прави знак о појави култа косовског мученика. У Ораховици су, наиме, у виду старинске генеалошке лозе приказани скоро сви чланови српских владајућих кућа од Стефана Немање до Стефана Лазаревића, предводници црквене организације од св. Саве до првог патријарха Јоаникија, па чак и старе балканске анахорете — Гаврило Лесновски, Прохор Пчињски, Јоаким Сарандапорски и Јован Рилски.[7] У том одабраном, али доста широком скупу, кнез Лазар се не истиче ни на који начин. Према томе, судећи по делима ликовних уметности, о обнови, чак ни о појави његовог култа у другој половини XVI столећа се не може говорити.

---

[5] Иако је овај период српске уметности под Турцима најмање испитан, чини се ипак готово сигурно да ниједан лик кнеза Лазара не потиче из тога доба. Могло би се једино помишљати на представу кнеза Лазара у цркви св. Николе у манастиру Горњаку, о чему постоји сведочанство М. Ризнића (М. Ризнић, Манастир Горњак, Старинар год. 3, бр. 2, Београд 1886, 64), а чије остатке фресака Р. Николић датује у крај XV или почетак XVI века (Р. Николић, Живопис црквице св. Николе у манастиру Горњаку, Саопштења IX, Београд 1970, 163—164). Међутим, тај лик са сумњивим натписом **сты цар Лазар** се више не види, ако је и постојао, а и време настанка овог ансамбла, по В. Ј. Ђурићу, је крај XIV века (В. Ј. Ђурић, Зидно сликарство Моравске школе, Моравско сликарство — каталог изложбе, Београд 1968, 13).

[6] Р. Грујић, Старине манастира Ораховице у Славонији, Старинар XIV, III серија, Београд 1939, 31.

[7] Р. Грујић, нав. дело, 27—33.

Очувани уметнички споменици са почетка XVII века не наговештавају никакву промену у том погледу. До ње, готово нагло, ипак долази, али тек у четвртој деценији XVII века. Из тог раздобља потичу ликови кнеза Лазара из четири ансамбла зидних слика.

Хронолошки, по свему судећи, на прво место долази представа у цркви св. Апостола у Пећкој патријаршији. Она је настала 1633/1634. године приликом рестаурације оштећених фресака из око 1300. године у западном делу цркве.[8] Тада су на јужном зиду досликани ликови чланова династије Немањића, пошто су од првобитног живописа сачуване само представе Стефана Немање и Стефана Првовенчаног као монаха Симеона, односно Симона.[9] Међу Немањићима живописаним у XVII веку насликан је и кнез Лазар као владар,[10] и то на почетку поворке Немањића-владара уз Стефана Првовенчаног. После Првовенчаног ређају се краљеви Милутин и Стефан Дечански и на крају цар Душан, сви у владарском орнату (сл. 1—3).[11]

Убрзо после ових зидних слика у Пећкој патријаршији настао је и живопис у манастиру Благовештењу Кабларском, највероватније 1635. године.[12] У првој зони западног травеја на јужном зиду насликан је кнез Лазар, означен као сты кнезь Лазарь (сл. 4). Осим њега у цркви су приказана још четворица српских светитеља: Стефан Дечански, вођен од светог Николе, приказан је уз кнеза Лазара са једне стране, а са друге је архиепископ Арсеније. Свети Сава Српски и Симеон Немања живописани су у јужној певници.[13]

---

[8] Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи IV, Београд 1923, бр. 6747 и 6748.

[9] Из непознатог разлога, будући да су натписи јасни, В. Петковић је ове две личности означио као Уроша I и Драгутина. В. Петковић, Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа, Београд 1950, 250.

[10] Уз кнеза Лазара са друге стране је лик једног монаха који је насликан 1633/1634. године. Од натписа се разазнају само прва слова сты сим. По свему судећи то би била представа Уроша I као монаха Симона.

[11] В. Петковић је највероватније Уроша I као монаха Симона идентификовао као Стефана Немању, а личности владара означио је као кнеза Лазара, Стефана Првовенчаног, Стефана Дечанског, цара Уроша и цара Душана (В. Петковић, Преглед црквених споменика, 250). Р. Љубинковић сматра да је сликар из XVII века „поштовао у бити првобитни садржај ове композиције" а да је на место краља Владислава приказао кнеза Лазара (Р. Љубинковић, Црква светих Апостола у Пећи, Београд 1964, стр. IX).

[12] В. Петковић, Старине. Записи, натписи, листине. Београд 1923, 43. Упор. и Старинар н. р. VI за 1911, Београд 1914, 175. У овом натпису се не слажу године настанка зидних слика: по рачунању од стварања света живопис је довршен 27. јуна З Р̃ М҃Г (7143) = 1635, а од рођења Христовог а҃ х҃ л҃ в҃ = 1632. Означени кругови месеца и сунца, златичисло, темелије и епакта се међусобно такође не слажу, нити са једном од година. У таквој ситуацији чини се оправданим да се више поклони вере означеној години од стварања света — 1635 — него оној од рођења Христовог. У то време људи од пера код нас још су ретко наводили годину од рођења Христовог, јер се на њу нису навикли, па су и више грешили при њеном прерачунавању.

[13] В. Петковић, Српски споменици XVI—XVIII века, Старинар н. р. VI за 1911, Београд 1914, 167—171.

Убрзо после тога, 1635/1636. године осликани су и наос и припрата цркве у селу Јежевици код Чачка.[14] Осим омиљених домаћих светитеља Саве, Симеона Немање и архиепископа Арсенија, приказаних у наосу цркве, на јужном зиду припрате насликан је Стефан Дечански кога за руку води свети Никола, а уз њега је кнез Лазар, кога натпис означава као светитеља (сл. 5).[15]

Најзад, из тих времена — тридесетих година XVII века — потиче и лик кнеза Лазара из цркве у селу Брезови код Ивањице.[16] Он је ту насликан уз свог сина Стефана Лазаревића на западном зиду наоса и означен је као свети кнез (сл. 6). Осим њега у храму су се сачували и уобичајени ликови св. Саве и Симеона Немање.[17]

После тридесетих година XVII столећа лик кнеза Лазара узалуд ће се тражити међу српским сликарским остварењима за следеће три деценије. Тек 1667. године опет се јавља, али далеко на југу у манастиру Хиландару. У параклису посвећеном св. Николи, у једном од манастирских конака, поп Данило насликао је на западном зиду кнеза Лазара (сл. 8), а осим њега још и краља Милутина и Стефана Дечанског. Уз иконостас са јужне стране су ликови св. Саве и Немање, сада заклоњени иконом. Исти сликар Данило око 1667. године израдио је и једну икону са представом кнеза Лазара. Он је овде приказан заједно са Георгијем Новим — Ђорђем Кратовцем.[18] Икона се чува сада у хиландарском музеју (сл. 7).

Из друге половине XVII столећа потиче још једна представа кнеза Лазара, такође на икони, сада у Народном музеју у Београду. То је икона Деизиса из 1675/1676. године, рађена за угледне Сарајлије, две хаџије, Гавру и Вуковоја. На њој су приказани такође архиђакон Стефан и шесторица српских светитеља. Осим св. Саве и Немање уз Деизис у горњем делу иконе, насликани су и архиђакон Стефан, затим Стефан Првовенчани, Стефан Дечански, цар Урош и на крају кнез Лазар у доњем делу иконе (сл. 9—10).[19]

---

[14] В. Петковић, Старине, 46. Упор. и: Стари српски записи и натписи I, бр. 1282. И овај натпис показује неподударање између године по стварању света ЗРМД (7144) = 1635/1636 и по Христовом рођењу ҂ахлз 1637. Из већ поменутих разлога прихваћено је као вероватније да су наос и припрата осликани између 1. септембра 1635. и 31. августа 1636. године. Зидне слике у олтару потичу из 1608/1609. године. В. Петковић, Старине, 45—46; С. Петковић, Зидне слике на подручју Пећке патријаршије 1557—1614, Нови Сад 1965, 208—209.

[15] В. Петковић, Српски споменици XVI—XVIII века, 186—190.

[16] Б. Бошковић, Неколико натписа са зидова српских средњевековних цркава, Споменик СКА LXXXVII, Београд 1938, 19.

[17] С. Петковић, Сликарство моравске школе и српски споменици из доба турске владавине, Моравска школа и њено доба, Београд 1972, 311—313.

[18] С. Петковић, Руски утицај на српско сликарство XVI и XVII века, Старинар н. с. XII, Београд 1961, 104.

[19] Г. Томић-Тривунац, Икона са представом српских светитеља, Зборник Народног музеја IV, Београд 1964, 345—357; D. Milošević, Die Heiligen Serbiens, Recklinghausen 1968, 48—49.

Последње две представе кнеза Лазара које се, са доста разлога, могу везати за око 1700, су дврорез и једна икона из Музеја српске православне цркве у Београду (сл. 11 и цртеж стр. 93). На оба места Лазар је приказан као кефалофорос — како држи своју главу у руци.[20] Мисли се да је графика старија и да је настала у последњој деценији XVII века, док би икона била нешто млађа и делимице рађена по предлошку поменуте гравире.[21]

Са ова два лика исцрпљује се до сада знана невелика листа представа кнеза Лазара која практично захвата период од два и по столећа. Велика теренска истраживања обављена последњих година готово да не дају наде да би се могла пронаћи још нека икона или представа на зиду са ликом кнеза Лазара. Упркос томе и овако малобројни уметнички споменици са представом чувеног косовског предводника Срба допуштају, чини се, занимљиве закључке о култу кнеза Лазара у периоду турске владавине нашим крајевима.

Један део сачуваних ликова кнеза Лазара из XVII столећа свакако је настао из пијетета према његовим ктиторским подухватима. У том погледу посебну улогу и заслуге су имали манастири Раваница код Ћуприје и Хиландар на Светој Гори.

Као главна задужбина кнеза Лазара, манастир Раваница чувао је три столећа његове мошти. Монаси ове обитељи настојали су, сасвим природно, да култ свог ктитора — владара и светитеља — што више ојачају. Сасвим је извесно да су то чинили састављањем и умножавањем разних литерарних дела,[22] али такође преко сликарских остварења. На жалост, бурна историја манастира лишила нас је сасвим сигурно икона, а можда и илуминираних рукописа, са ликом кнеза Лазара, свега тога што је морало настајати у Раваници у XVI и XVII веку, односно у Врднику — фрушкогорској Раваници крајем XVII и почетком XVIII века. У то нас уверава посредно и један руски архивски податак који описује пријем раваничких — врдничких монаха 1692. године код руских царева. При „челобитију" код царева Јована и Петра Алексијевича, они су им поклонили, поред иконе Вазнесења — црквеног посвећења — и икону са представом кнеза Лазара.[23]

---

[20] В. Хан, Прилог познавању иконографије кнеза Лазара, Рад војвођанских музеја 7, Нови Сад 1958, 63—71.

[21] В. Хан, нав. дело, 67, 71. Упор. Н. Симић, О лику кнеза Лазара, Гласник Српске православне цркве 6, Београд 1958, 102, 103.

[22] Упор. Б. Трифуновић, Српски средњовековни списи о кнезу Лазару и Косовском боју, 78—85, 184—188.

[23] С. Димитријевић, Грађа за српску историју из руских архива и библиотека, Споменик СКА LIII, Сарајево 1922, 218. Н. Каптерев наводи да су врднички монаси предвођени архимандритом Арсенијем, долазили у Русију 1693. године. Н. Каптеревъ, Пріѣздъ въ Москву за милостынею сербскихъ іерарховъ разныхъ каѳедръ и настоятелей разныхъ сербскихъ монастирей въ XVI, XVII и въ началѣ XVIII столѣтій, Прибавленія къ изданію твореній святыхъ отцевъ въ русском переводѣ за 1891 годъ — частъ 48, Москва 1891, стр. 527—528.

У Хиландару је кнез Лазар, као један од великих ктитора, такође био доста поштован. Да су и Хиландарци, поред Раваничана, настојали да култ кнеза Лазара подрже и прошире показује опет један руски архивски документ. Када је Иван Грозни 1550. године примио делегацију хиландарских монаха, игуман Пајсије му је, поред иконе са св. Савом и Симеоном Немањом, предао и другу са ликовима краља Милутина и кнеза Лазара,[24] значи свих главних манастирских донатора. Међутим, прва очувана ктиторска представа кнеза Лазара из XVI—XVII столећа у Хиландару потиче, како је већ истакнуто, тек из 1667. године (сл. 8).

Тај лик кнеза Лазара не даје утисак да је инспирисан неким оригиналним ктиторским портретом. Он не одговара много, као ни остали, очуваном портрету из Раванице насталом још за кнежева живота.[25] Уосталом, по лику краља Милутина са истог зида у параклису св. Николе, може се слободно закључити да сликар поп Данило није ни настојао да оствари портретску сличност, иако је верни лик такође хиландарског ктитора краља Милутина постојао у главној цркви. Кнез Лазар овде у Хиландару обликом круне и праменовима косе који му падају на рамена подсећа на представе руских светитеља. Међутим, и у савременом сликарству на Балкану јављају се управо овакви ликови са дугом косом, те отпада примамљива могућност да је кнез Лазар насликан у хиландарском св. Николи угледањем на неку руску икону добијену на поклон из Русије.[26]

„Рукоделац" поп Данило израдио је свакако и икону кнеза Лазара са Георгијем Новим из хиландарског музеја око 1667. године, иако се на њој није потписао. Та икона у тој мери одговара и иконографски и својим стилским одликама зидним сликама са ликовима ове двојице светитеља из параклиса св. Николе да нема места никаквој сумњи.

Ипак, иако је дело истог мајстора и рађено за исту средину, ова хиландарска икона са ликом кнеза Лазара, уз кога је и Георгије Нови, поседује једно ново својство. Она не истиче више само кнеза-ктитора, већ првенствено светитеља кнеза-мученика. Георгије Нови, златар из Кратова, не би имао никаквог разлога да стоји уз кнеза Лазара — ни сталешком припадношћу, ни временом живљења, ни датумом прослављања успомене — да није као и кнез Лазар мученички страдао од Ту-

---

[24] С. Димитријевић, Документа која се тичу односа између српске цркве и Русије у XVI веку, Споменик СКА XXXIX, Београд 1903, 22.

[25] Лик из Љубостиње, настао деценију и по после Косова (1402—1405) по свему судећи нема много портретских вредности. Д. Милошевић, Срби светитељи у старом сликарству, О Србљаку, Београд 1970, 207.

[26] Упор. С. Петковић, Руски утицај на српско сликарство XVI и XVII века, 104.

рака.[27] Дајући налог попу Данилу да их на истој дасци прикаже, Хиландарци су били свесни да двојицу светитеља повезује само заједничка смрт од иноверне руке, али то је управо оно што су они желели да истакну. У овом случају кнез Лазар је симбол светитеља-страдалника од Турака, као и Георгије Нови-Кратовац. Уосталом, та иста идејна потка се показује и у тадашњој књижевној, односно преписивачкој делатности. Није случајно да се управо у животу Георгија Новог помиње, уз деспоте Бранковиће, кнез Лазар да би се због очуваних моштију подвукла његова светост.[28] Карактеристична је опет и околност да у једном рукопису XVII века, по којем је и издато житије и служба Георгија Новог, кратко житије кнеза Лазара непосредно претходи спису о кратовско-софијском мученику.[29]

Хиландарска икона из око 1667. године, која подсећа да је кнез Лазар, као и Георгије Кратовац, страдао као хришћанин од иноверне руке, означава почетак једне нове тежње црквених кругова да се предводник Срба у Косовској бици истакне као мученик. Те склоности су дошле до изражаја посебно у XVIII веку, што није предмет наше расправе, али оне су јасно дефинисане још у смирају XVII века стварањем новог лика кнеза Лазара. Заправо, на већ поменутој гравири, која се, изгледа, оправдано ставља непосредно у последње године XVII столећа,[30] он је приказан као кефалофорос. Иконографски тип мученика који је погубљен одсецањем главе, па се због тога приказује како је носи у руци, познат је у источној иконографији (Јован Претеча, св. Георгије, Јован Владимир). С обзиром на то да је кнез Лазар управо на тај начин изгубио живот од турске сабље, ова варијанта представе кнеза-страдалника чини се потпуно оправданом. Па ипак, било је потребно да се јаве посебне околности као предуслов за овај нови иконографски тип кнеза Лазара Кефалофороса.

Најранији тип оваквог лика — са гравире — потиче из времена после Велике сеобе 1690. године када су се мошти кнеза Лазара већ налазиле у јужној Угарској са пребеглицама које су веровале у скори повратак и ослобођење од Турака. У том времену није било погодније личности међу српским владарима-светитељима чији би култ и прослављање служило датом историјском тренутку. Једини је кнез Лазар међу свим српским владарима-светитељима страдао од Турака

[27] Георгије Нови — Борђе Кратовац је пострадао у Софији 1515. године, а успомену на њега црква прославља 11. фебруара. Спомен на кнеза Лазара је Видовдан — 15. јун по старом календару.

[28] В. Јагић, Још нешто о животу светога Бурђа Кратовца, Гласник Српског ученог друштва XL, у Београду 1874, 123—125.

[29] С. Новаковић, Служба и живот светога Бурђа Кратовца, Гласник СУД XXI, у Београду 1867, 99—100; С. Новаковић, Нешто о кнезу Лазару, Гласник СУД XXI, 157—164.

[30] В. Хан, нав. дело, 67.

на најдиректнији начин, а поред тога једино су његове мошти од значајнијих понете у избеглиштво. Отуда су постојали сви услови да се изузетно рашири култ предводника хришћанске војске из 1389. у борби са Турцима. Да би се што непосредније указало на подвиг и жртву кнеза Лазара, он је на гравири приказан у владарској одори са круном на глави, али и са другом одрубљеном главом у руци. Управо у тим годинама када су се избегли Срби надали да ће убрзо поћи са оружјем на стара огњишта, предводници српског народа — високи црквени достојанственици — имали су разлога да подсећају на косовског мученика и позивају на подвиг и жртву. Та гравира са самог краја XVII века отада постаје, било непосредна било посредна, инспирација једног дела иконографских решења у представљању кнеза Лазара у XVIII столећу (икона из Музеја српске православне цркве, гравира у Стематографији Христифора Жефаровића, икона у Галерији Матице српске са царем Урошом и Теодором Тироном, у римничком Србљаку итд.). Она у исти мах представља у XVII веку кулминацију оног типа представе у којем је наглашено мучеништво кнеза Лазара.

Истицање кнеза Лазара превасходно као мученика започиње очигледно око 1700. године. У претходним деценијама XVII века, међутим, међу малобројним представама присутна је и друга тежња да се на кнеза Лазара укаже на првом месту као на владара. У том погледу посебно је занимљива већ поменута икона из Народног музеја.

Овај Деизис са архиђаконом Стефаном[31] и шесторицом српских светитеља, међу којима је, по хронолошки тачном редоследу, на крају кнез Лазар, иако икона, носи и неке наглашене световне црте. Најпре пада у очи да четворица владара из доњег реда немају ознаку светитељства сты. Штавише, цар Урош V означен је само као Урош Мали, што је у складу са народном традицијом о нејаком Урошу.[32] Осим тога, необичан је и одбир српских владара и светитеља. Ако искључимо св. Саву и Симеона Немању као главне српске светитеље приказане уз Деизис у горњем реду, четворица домаћих светитеља из доњег реда, изузев Стефана Дечанског, сасвим ретко су приказивана у српском сликарству XVI и XVII столећа.[33] Зашто су овде окупљени назиру се прави разлози. Стефан Првовенчани је насликан очигледно као први крунисани владар — краљ средњовековне Србије. Иако је састављач

[31] Архиђакон Стефан био је посебно уважаван код српских владара. О томе: М. Љубинковић, Одраз култа светог Стефана у српској средњовековној уметности, Старинар н. с. XII, Београд 1961, 45—62.

[32] Цар Урош се разликује од осталих владара једноставнијом одором, али једини има на круни препендулије.

[33] Стефан Првовенчани се, поред ове иконе, слика само у манастиру Ораховици 1594, Тројици Пљеваљској 1595, цркви Успења у Градишту 1620. и пећким Апостолима 1633/1634. Лик Уроша V је очуван у Ораховици, Тројици Пљеваљској и у Градишту (овде је означен као краљ).



93 Београд, Музеј српске православне цркве, гравира кнеза Лазара Кефалофороса, око 1700.

његовог житија и службе патријарх Пајсије истицао Стефанову наклоност монашком животу,[34] па га је, по Доментијану и Теодосију, његов брат св. Сава замонашио оживевши га на кратко после смрти,[35] Првовенчани је остао у сећању потомства благодарећи владарским заслугама. То је трајало и кроз XVIII век, а у првом српском устанку на Карађорђевој застави био је насликан управо његов лик као првог српског краља.[36] Урош V, такозвани Урош Мали на овој икони, добио је свој култ тек у доба патријарха Пајсија,[37] али је увек пре светитељства истицана његова злосрећна судбина као последњег српског цара.

У оваквом скупу и лик кнеза Лазара добија посебно одређење. Иако се врло ретко слика, у тим деценијама — по очуваним примерцима — још само у Хиландару, он је овде на почасном месту уз првог српског краља, угледног владара-светитеља Стефана Дечанског и последњег српског цара. У овом случају за кнеза Лазара обезбеђено је тако угледно место у владарској хијерархији превасходно због јуначке борбе и краја на Видовдан 1389. године. Иако је необично брзо канонизован, он није продро, како се види, међу популарне српске светитеље као што су Симеон Немања, св. Сава или св. Арсеније, већ је овде у друштву превасходно владара, који су истина и светитељи, али то њихово својство је потиснуто на споредно место.

Присутни елемент световности са сарајевске иконе Деизиса са српским светитељима у овако изразитом облику једини је пример из друге половине XVII столећа пре Велике сеобе. Са краја XVI и прве половине XVII века било је још јасније наглашених примера са галеријама Срба светитеља у Ораховици,[38] наосу Тројице Пљеваљске[39] и цркве Успења у Градишту.[40] У том погледу посебно се истиче лоза српских владара и црквених поглавара у Ораховици. Док је у Тројици Пљеваљској и Градишту приказана лоза Немањића, са релативно малим бројем владара, у Ораховици је скуп личности из српске историје далеко обухватнији. Отуда је у њему, поред осталих, како је већ поменуто у овој расправи, приказан и кнез Лазар. Па ипак, како је његов допојасни лик изгубљен у разгранатој лози на стубу у наосу ма-

[34] Србљак 3, Београд 1970, 305, 307, 315 и др.

[35] Доментијан, Животи светога Саве и светога Симеона, превео Л. Мирковић, Београд 1938, 147—148; Старе српске биографије, превео М. Башић, Београд 1924, 208—210.

[36] Đ. Petrović, Zastave Karađorđevog doba, Vesnik Vojnog muzeja 1, Beograd 1954, 144.

[37] Л. Павловић, Култови лица код Срба и Македонаца, Смедерево 1965, 112—114.

[38] Р. Грујић, нав. дело, 27—32.

[39] С. Петковић, Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије, 189.

[40] Вељко Бурић, Фреско сликарство манастира Градишта у Паштровићима, Историски записи књ. XVII, св. 2, Титоград 1960, 279.

настира Ораховице, та представа сигурно није знак особеног уважавања.

То се, међутим, не може рећи за увођење кнеза Лазара међу истакнуте владаре и монахе из куће Немањића на фресци пећке цркве посвећене Апостолима. Ова галерија са осам ликова највећим делом је остварење сликара из 1633/1634. године, али је очигледно да је у основи инспирисана некада постојећом композицијом. Узалудно је, чини се, покушавати да се докучи шта је све на овом зиду првобитно било насликано. Тешко да је ту била представљена галерија Немањића од оснивача династије до цара Душана,[41] јер се Стефан Првовенчани приказан као монах не може уклопити у ту хипотезу. На неусклађеност првобитног живописа са млађим из 1633/1634. године указује и још једна представа Првовенчаног у владарском орнату, поред оног лика као монаха из око 1300. године. Оно што је ипак извесно то је да међу представљеним владарима крајем XIII — почетком XIV века сигурно није било кнеза Лазара, а он је при обнови живописа у XVII веку ипак насликан. Његово присуство је наглашено не само тиме што једино он није од рода Немањића, већ и што потпуно ремети и онако нејасан хронолошки редослед приказаних личности.

При свему томе једна појединост нарочито пада у очи — владарска хаљина кнеза Лазара. Он има прекрштен лорос преко груди, управо као и цар Душан у овом скупу српских владара (сл. 2—3). Тај укрштени лорос у старом српском сликарству једино се запажа код цара Душана, а пре њега нико од српских владара не носи на тај начин овај обавезни део владарске одоре.[42] Иако није сигурно да је та појединост последица проглашења Душана за цара,[43] чини се очигледним да је пећки сликар из 1633/1634. године управо тиме желео да истакне кнеза Лазара повезујући га непосредно са првим српским владаром који је понео царску титулу.

У сваком случају, на фресци из пећких Апостола дошло је, ван сваке сумње, највише до изражаја у XVII веку уважавање кнеза Лазара као владара и светитеља. Та појава да се кнез Лазар Хребељановић наглашено и свесно истиче међу српским светитељима — својим местом међу Немањићима и изгледом своје одоре — не стоји сасвим усамљено у свом времену. То се такође опажа у два скоро истовремено настала сликарска ансамбла у манастиру Благовештењу Каблар-ском и у цркви села Јежевице. У оба споменика кнез Лазар се уврстио

---

[41] Р. Љубинковић, Црква светих Апостола у Пећи, стр. XV.

[42] С. Радојчић, Портрети српских владара у средњем веку, Скопље 1934, 85.

[43] Укрштени лорос јавља се први пут на пећкој Лози Немањића која се обично датује у 1334—1337. године. И ту га, као и касније, носи само цар Душан, Ć. Радојчић, нав. дело, 50, 85, сл. 19.

међу најугледније српске светитеље као што су Сава, Симеон Немања, Стефан Дечански и архиепископ Арсеније. Карактеристично је посебно да се и у Благовештењу Кабларском и у Јежевици он опет слика са укрштеном дијадемом — лоросом — као и у пећким Апостолима (сл. 4—5).

Веза између ова три ансамбла зидних слика је ван сваке сумње. Они нису настали само у временском распону од две до четири године, већ се после обављених чишћења фресака може тврдити и да су дело истих мајстора.[44] Они су иконографски тип кнеза Лазара са укрштеним лоросом, који се хронолошки, по свему судећи, први пут јавља у Пећи, пренели на север, око Чачка, где су осликали најпре Благовештење на Каблару, па одмах потом и цркву у селу Јежевици.[44а]

*
* *

У тумачењу појаве да се при сликању кнеза Лазара он истиче првенствено као владар мора се поћи од времена и друштвене средине у којој су ови његови ликови настали. Икона Деизиса са српским светитељима из београдског Народног музеја потиче очигледно из Сарајева, јер су на њој исписана имена наручилаца хаџи Гавре и хаџи Вуковоја, представника угледне сарајевске породице Хумковића.[45] Благодарећи околности да се зна порекло ове иконе олакшан је посао у просуђивању откуда наклоност према представама српских владара-светитеља. У овом случају то је очигледно последица посебне духовне климе која је владала у Сарајеву у другој половини XVII века. Тамо је живео многобројни српски грађански живаљ, чије богатство није било за потцењивање. Упркос свим недаћама које су пратиле хришћанске занатлије које су биле под руком врховима локалне турске власти, Срби дунђери, екмеције, ћурчије, ковачи, терзије, кујунџије били су штедри црквени дародавци.[46] У исти мах, међутим, они су били и доста самосвесни, што их је доводило чешће и у сукоб са надлежним добробосанским митрополитом.[47] Таква грађанска среди-

---

[44] Познато ми је да је Душанка Ранковић, кустос Народног музеја у Чачку, још пре десетак година дошла до закључка да су Благовештење Кабларско и Јежевицу сликали исти мајстори, само та своја запажања, на жалост, још није објавила. На иконографске сличности између живописа у Благовештењу и оног у Јежевици указао је Р. Станић (Р. Станић, Благовештење под Кабларом, Градац 2, Чачак 1963, 42, 53.)

[44а] Том приликом они на исти начин украшавају владарску одору и краља Стефана Дечанског.

[45] Г. Томић-Тривунац, нав. дело, 352—353.

[46] В. Скарић, Српски православни народ и црква у Сарајеву у 17 и 18 вијеку, Сарајево 1928, 147—152, 157.

[47] В. Скарић, нав. дело, 14—27.

на била је, судећи по икони хаџи Гавре и хаџи Вуковоја Хумковића, наклоњена оним светитељима чији је владарски углед наткриљавао светитељски. Међу српским светитељима, ако се изузме св. Сава, било је много угледнијих из редова архијереја — св. Арсеније, Никодим, Јефрем — него што су то били Стефан Првовенчани, Урош V, па и кнез Лазар, а ипак управо њих — владаре — бирају сарајевске занатлије — ктитори. Штавише, по одбиру светитеља са иконе београдског Народног музеја — Стефан Првовенчани, први краљ, Урош V, последњи цар, кнез Лазар, владар чувен по часном поразу — може се говорити готово о романтичарском односу сарајевских приложника према прошлости, управо исто онако како ће га имати касније грађански сталеж у јужној Угарској у XVIII столећу.

По општем духу, икони Деизиса са светитељима из Народног музеја у Београду, сасвим је сродна и галерија српских светитеља на западном травеју пећких светих Апостола. Међутим, овде се не може говорити о томе да су ту остварени неки идеали грађанске средине, као што је то био случај у Сарајеву. Најпре, то се дешава скоро пола века раније и при том у једном изразитом монашком средишту. Очигледно је да, иако је избор приказаних личности врло близак, узроци овој појави нису исти.

Без обзира на то што су на икони из Сарајева исписана имена само двојице угледних занатлија, сигурно је да је она инспирисана схватањима целог једног сталежа. У Пећи репертоар — избор приказаних владара — чини се, последица је схватања и идеала једног јединог човека — патријарха Пајсија.

Иако се о њему релативно доста писало,[48] ни до данас се није довољно истакла његова огромна улога у свеукупном духовном животу српског народа прве половине XVII века. Патријарх Пајсије, умни старац са младићком енергијом, учинио је много за јачање, па и за настанак култа неких Срба светитеља. Његови оригинални списи Живот цара Уроша и Служба цара Уроша, потом Служба светом Симону — Стефану Првовенчаном сведоче о напорима да подржи и ојача култ оних српских владара који су до тада били запостављени.[49] Један вид таквих настојања патријарха Пајсија је и његов однос према украшавању јужног зида пећких Апостола галеријом ликова средњовековних српских владара. Иако су фреске из око 1300. године са ликовима Сте-

[48] До сада је, иако нешто застарела, најбоља студија Б. Слијепчевића, Пајсије архиепископ пећки и патријарх српски као јерарх и књижевни радник, Богословље VIII, св. 2, св. 3, Београд 1933, 123—144, 241—283.

[49] Србљак 3, 301—305. Колико је он био привржен домаћим светитељима речито говори белешка у једној дечанској књизи. У њој је Пајсије записао да је обвештали рукопис лично повезао „любови ради имех вь светомꙋ мꙋченикꙋ Стефанꙋ Оурошꙋ третїемꙋ". Стари српски записи и натписи IV, бр. 6655.

На тај начин Пајсије истиче легитимност стављања кнеза Лазара на фана Немање и Стефана Првовенчаног у монашким ризама давали повода да се овај део зида украси домаћим светитељским личностима, патријарх Пајсије се не опредељује да настави са ликовима монаха-владара, већ се одлучује на представе државних предводника са свим ознакама њихове световне власти.[50] У тој скупини владара једино је Стефан Дечански омиљен у дотадашњем домаћем иконографском репертоару, сви остали: кнез Лазар, Стефан Првовенчани, Милутин и цар Душан сликају се врло ретко у временима турске власти. Очигледно је да баш таквим избором и постављањем њихових ликова у средишту српске црквене организације, Пајсије настоји да их спасе заборава и, више од тога, да их учини популарним.

Нема сумње да је та галерија старих српских владара настала по изричитом Пајсијевом налогу и да је он платио сликаре, како сведочи, уосталом, и сам натпис из 1633/1634. године.[51] Стари патријарх, који се лично залагао и на много мање важним подухватима, сигурно није допустио да у средишту црквене организације којој је стајао на челу неко други одлучује о тематском репертоару живописа. Поред тога, чини се, и једна појединост указује на Пајсија као на непосредног надзиратеља целог посла обнове живописа у пећким Апостолима 1633/1634. године. На крају очуване скупине владара налази се цар Душан означен као стыи степань синь краль дечань. Управо тако неуобичајено, као Степан, назива се цар Душан — уместо цар Стефан — и у Пајсијевом родослову, чији је препис управо из године настанка 1642. издао И. Руварац.[52]

У тој галерији истакнутих чланова куће Немањића кнез Лазар је постављен у средину, одевен, како је већ поменуто, на исти начин као цар Душан. Исту такву посебну пажњу према кнезу Лазару показао је патријарх Пајсије и у свом књижевном делу. Он истина није написао неки посебни књижевни састав посвећен предводнику српске војске на Косову, јер је таквих већ било, а Пајсије је обраћао главну пажњу на мало прослављане личности владара из прошлости. Али, у животопису цара Уроша патријарх без преке потребе умеће велики пасаж о кнезу Лазару истичући љубав цара Душана према њему и Лазареву женидбу са Милицом из владајуће куће Немањића.[53]

---

[50] При рестаурацији фресака уз Стефана Првовенчаног-монаха придодат је још само један монах-владар, највероватније Симон, Урош I.

[51] Стари српски записи и натписи IV, бр. 6747. сіноки се сы божіствны хоам трбдом и потъщаніѣм всешсвѣщеннаго архіепископа кыр Паусіа и писа се овѣтшаніа никоа честь ѣдиноа намь възможно бисть шт любви и бсрадіа.

[52] И. Руварац, Српски родослов (Из Пајсијевог живота цара Уроша), Летопис Матице српске књ. 150, св. 2, Нови Сад 1887, 81.

[53] И. Руварац, Српски родослов, 81. Старе српске биографије XV и XVII века, превео Л. Мирковић, Београд 1936, 146.

чело српске државе, пошто је Урош V остао бездетан. По том схватању кнез Лазар не само да не ремети скупину Немањића већ, штавише, он тој галерији и пуноправно припада.

Увођење кнеза Лазара међу најугледније владаре српске прошлости, по налогу патријарха Пајсија, у само средиште српске цркве, теоријски узевши, могло је да буде пресудно за јачање култа кнеза Лазара који је до тада — тридесетих година XVII столећа — у свету ликовних уметности био готово потпуно заборављен.

На ово Пајсијево наглашено настојање да се, поред осталог, учврсти и култ кнеза Лазара, готово да није било одјека. Једино што се међу раније иконографски устаљене српске светитеље јавио и кнез Лазар у Благовештењу Кабларском и Јежевици.[53a] Ту је, међутим, улога сликара, по свему судећи, била исто толико важна колико и угледање на пећку цркву — седиште патријарха. Живописци приказују кнеза Лазара готово истоветно онако како су то учинили и у Патријаршији под Пајсијевим надзором. Међутим, то је било све, и лик кнеза Лазара се опет после 1635/1636. године не сусреће никако пуне три деценије, иако је очувано више ансамбала зидног сликарства из средине XVII столећа.

Тако се опет враћамо на загонетку са почетка ове расправе: зашто је култ кнеза Лазара кроз XVI и XVII век, судећи по уметничким споменицима, био запостављен, упркос озбиљним разлозима због којих би могао да буде снажан? Одговор који се у овом тренутку може дати гласи: због односа званичне српске цркве током XVI и XVII века према кнезу Лазару.[54]

Пећка патријаршија — српска црквена организација — ван сваке сумње била је од средине XVI века једини легитимни представник српског народа пред турском влашћу. То је било, уосталом, потпуно у складу са турским законодавством. Као једина организована снага која је окупљала покорене и расуте Србе, Патријаршија је, поред осталог, утицала и на целокупни духовни живот у складу са тренутном ситуацијом и значајем и снагом личности одређеног патријарха. За остварење и учвршћење култа појединог светитеља било је зато потребно не само да одређени манастир где почивају његове мошти, преко литерарних и уметничких дела, велича богоугодни живот и посмртна чуда свога светитеља, већ и да српска Патријаршија прихвати као оправдано локално прослављање. Колико је било значајно да се предводници српске цркве заложе за култ појединог светитеља сведочи најбоље пример са св. Савом и Симеоном Немањом. Од половине

[53a] Представљање кнеза Лазара у Брезови у ово доба највероватније је последица понављања тематике из почетка XV века.

[54] С. Петковић, Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије, 84. Упор. и: Д. Милошевић, Срби светитељи у старом сликарству, 207.

XVI столећа — обнове Пећке патријаршије — па до краја XVII века ретка је, чак и обична сеоска црква, у којој не би били приказани ликови оснивача средњовековне династије и првог српског архиепископа. Неговање овог култа, снажног и у претходној епохи,[55] у доба турске власти је још више ојачало, јер су врхови српске цркве за то били живо заинтересовани. Пећки патријарси су били de jure наследници престола св. Саве Српског и њихова привржености првом архиепископу и оснивачу династије, који се пред крај живота истакао и као монах, била је и разумљива и сврсисходна. Уз ова два велика представника куће Немањића била је уважавана и цела династија скоро, посебно Стефан Дечански, а традиције чувене владарске породице су неговане.

Лазар Хребељановић, иако светитељ и владар који је храбро пао на бојном пољу посечен од иноверних Турака, није популарисан од стране врхова српске цркве, јер није припадао чувеној светородној лози Немањића. У настојању да се истакне непрекидност владарске традиције покушавало се да се кнез Лазар веже за Немањиће због женидбе са Милицом, потомком Вукана Немањића,[56] па чак и измишљањем да је он ванбрачни син цара Душана.[57] Требало је да на патријаршијски престо дође Пајсије са својом наклоношћу да владаре из славне прошлости учини светитељима, па да кнез Лазар добије у пећким св. Апостолима место уз Немањиће. Чини се, по очуваним споменицима, да ни Пајсије није истрајао у неговању Лазаревог култа, па је он само тињао. Током друге половине XVII века, како смо видели, ако се искључи поштовање кнеза Лазара у Хиландару из обавезе према ктитору, једино место његовог прослављања била је доста лаицизирана средина сарајевских занатлија.

Преокрет настаје око 1700. године. У догађајима који су претходили Великој сеоби 1690. године у српском народу ускрсла је запретена нада у ослобођење од Турака. Иако је битка јужно од Саве и Дунава на страни Аустријанаца била изгубљена 1690. године, пребеглице су се још дуго надале победи и повратку. У том историјском тренутку када је борба са Турцима постала стварност, који би српски владар пре био истакнут као идеални светитељ-ратник до онај који је у сукобу са њима изгубио и живот? Ако се томе дода и околност да су мошти кнеза Лазара покренуте из Раванице делиле судбину пребеглица и да је Врдник постао ново светилиште избеглих Раваничана, постаје

[55] М. Боровић-Љубинковић, Уз проблем иконографије српских светитеља Симеона и Саве, Старинар н. с. VII—VIII, Београд 1958, 77—90.

[56] И. Руварац, Српски родослов, 81.

[57] Лазар не бише от законїа царице рождень, но от некотерїа княгинїе блоудомь роди царь Стефань. Стари српски родослови и летописи. Ed. Љ. Стојановић, Београд—Ср. Карловци 1927, бр. 89.

јасно због чега се култ кнеза Лазара у XVIII столећу изузетно оснажио, и због чега је успомена на косовског предводника оживио, баш на северу ван граница његове некадашње државе. Али о култу кнеза Лазара у XVIII веку већ се писало,[58] а недавно је реферат Д. Медаковића на Крушевачком симпозијуму на тај проблем бацио ново светло.

THE CULT OF PRINCE LAZAR AND THE SERBIAN PAINTING OF THE SEVENTEENTH CENTURY

SRETEN PETKOVIĆ

Prince Lazar was canonized soon after his death at Kosovo Field in 1389. His family and the Serbian Church were interested in the establishment of his cult. The official canonization was accompanied by a number of original literary works glorifying the new saint. The contemporary painting, however, was not perceptibly influenced by the popularity of Prince Lazar.

The restoration of the Serbian church organization in 1557, which gave a strong impetus to artistic activity, did not bring much popularity to the prince-saint, although the cults of St. Sabas of Serbia, St. Simeon of Serbia, St. Stephen of Dečani, and of some other native saints grew rapidly stronger. Only ten representations of Prince Lazar have been preserved from the period stretching from the middle of the fifteenth century to the beginning of the eighteenth century, which is a surprisingly small number.

The rarest among these are the paintings originating from the right of the donor to be represented in his foundation (St. Nicholas Chapel in Hilandar, 1667). Representations making special reference to Prince Lazar's martyrdom are more numerous. An icon in Hilandar (about 1667) shows him together with George the New; although George, a goldsmith from Kratovo, died as late as the beginning of the sixteenth century, the fact that he, too, was killed by the Turks led to his being represented on the same icon with Prince Lazar. The martyrdom of the prince-saint was especially stressed in the eighteenth century, when he is often shown holding his severed head in his hand, as in an engraving from about 1700, or in an icon from the first decade of the eighteenth century (now both in the Museum of the Serbian Church).

The most interesting feature of the seventeenth century representations of Prince Lazar is the tendency to show him primarily as a ruler. The Sarajevo icon of Deesis, showing six Serbian saints (now in the National Museum, Belgrade), is the most illustrative. It depicts St. Sabas of Serbia and St. Simeon of Serbia, together with some other Serbian rulers who were not so widely venerated as saints. Prince Lazar is shown in the distinguished company of Stephen the First-Crowned, the first Serbian king, Uroš V, the last Serbian emperor, and Stephen of Dečani, the much revered ruler-martyr.

[58] П. Васић, „Косовски бој" Амвросија Јанковића, Саопштења I, Београд 1956, 185—189; Н. Симић, О лику кнеза Лазара, Гласник Српске православне цркве 6, Београд 1958, 100—109; Л. Павловић, Култови лица код Срба и Македонаца, Смедерево 1965, 116—126.

The insignia of ruling authority are also stressed in a wall painting in the Church of the Apostles at Peć (1633—4). Prince Lazar is shown there among the rulers of the Nemanjides dynasty, although he did not belong to it, wearing his loros crossed across his breast, as it was worn by Emperor Dušan only. He is represented in the same way in Blagoveštenje Kablarsko (1635) and Ježevica (1635—6), which is partly the result of the fact that all three churches were painted by the same artists.

The date of the paintings and the social status of the commissioners explain why the Sarajevo icon and the Peć fresco give particular emphasis to Prince Lazar as a ruler. The Deesis icon was commissioned by two artisans of the Sarajevo family Humković, and it reflects an almost romantic attitude of the commissioners and of the emerging Serbian urban population to the past and to the rulers of the medieval Serbian state. At Peć, on the other hand, Patriarch Pajsije sought, not only in his own literary works, but also in works of art sponsored by him, to rescue from oblivion persons from Serbian history whose merits as rulers surpassed those as saints.

The lack of works of art incorporating representations of Prince Lazar in the sixteenth century, and their scant number in the seventeenth century can be explained by the official attitude of the Serbian Church. The Serbian patriarchs were the official successors to the throne of St. Sabas of Serbia. Consequently they (and other leaders of the Church) sought to attribute special importance to the saints of the Nemanjides dynasty. Only Patriarch Pajsije tried to popularize Prince Lazar and some other less revered rulers-saints, but his endeavours did not have a lasting effect. It was only in the eighteenth century, when Prince Lazar's relics were transferred from Ravanica to the north, to what was southern Hungary then, that his cult grew rapidly stronger.



Сл. 1. Пећка патријаршија, црква св. Апостола, ликови српских светитеља-владара, 1633/1634. године

(Фото: Југословенски институт за заштиту споменика културе)



Сл. 2. Пећка патријаршија, црква св. Апостола, цар Душан, Стефан Дечански и краљ Милутин, 1633/1634

(Фото: Југословенски институт за заштиту споменика културе)



Сл. 3. Пећка патријаршија, црква
св. Апостола, кнез Лазар, 1633/1634.

(Фото: Југ. инс. за заштиту споменика културе)



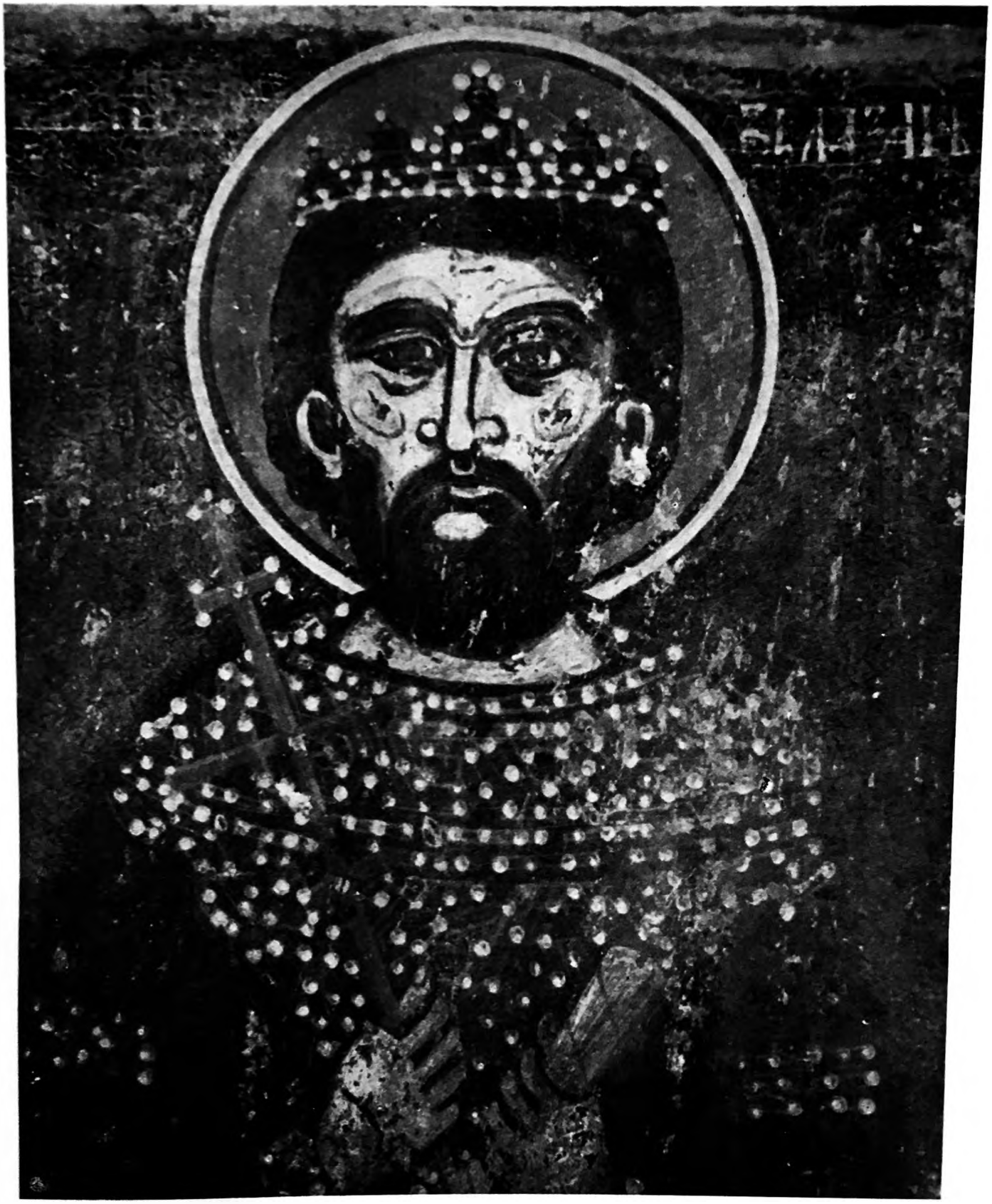
Сл. 4. Благовештење Кабларско, кнез Лазар, 1635.

(Фото: Завод за заштиту споменика културе, Краљево)



Сл. 5. Јежевица, кнез Лазар, 1635/1636.

(Фото: Завод за заштиту споменика културе, Краљево)



Сл. 6. Брезова, кнез Лазар, тридесетих година XVII века



Сл. 7. Хиландар, музеј, икона кнеза Лазара и Георгија Кратовца, око 1667.



Сл. 8. Хиландар, црква св. Николе, кнез Лазар, 1667.



Сл. 9. Београд, Народни музеј, икона Деизиса са српским светитељима, детаљ: кнез Лазар, 1675/1676.



Сл. 10. Народни музеј, Београд, икона Деизиса са српским светитељима, 1675/1676.



Сл. 11. Београд, Музеј српске православне цркве, икона кнеза Лазара Кефалофороса, прва деценија XVIII века

Олга Микић

Сликар Јован Исајловић — старији



МАТИЦА СРПСКА

7 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 7
1971

У изучавању српске уметности XVIII века, територијално везане за подручје бивше Карловачке митрополије, учињено је последњих деценија много али су, ипак, извесни периоди остали нерасветљени. Пажњу истраживача више је привлачила друга половина тога века, доба барока и рокаја, чији су главни представници добили своје монографије, док су остали, понекад значајни уметници, само споменути у кратким енциклопедијским белешкама. Такав је случај и са сликаром Јованом Исајловићем старијим, талентованим и изузетно плодним уметником, који је поред Крачуна, Чешљара и Орфелина изразит представник позног барока. Овоме је, без сумње, разлог што је велики број његових радова, услед накнадних пресликавања, недоступан за проучавање. О њима сазнајемо из сачуване архивске грађе, или после скидања премаза са појединих дела, што је започето у последње време. Први озбиљнији покушај обраде Исајловићевог иконостаса у цркви манастира св. Ђурђа у Румунији недавно је објављен. Хронолошки, тај иконостас долази у ред његових последњих радова. Данас се, међутим, може саставити дуга листа сигурних Исајловићевих дела у нашој земљи, насталих између 1771. и 1805. године. Овако обогаћена његова уметничка биографија, допуњена подацима из живота, учиниће, надамо се, да се место Јована Исајловића у српској уметности друге половине XVIII века одговарајуће обележи.

На великом броју својих радова Исајловић је забележио да је „молер из Даља", и то нас је упутило да истраживања започнемо у обимном и углавном сачуваном архиву Даљског властелинства.[1]

[1] У XVIII веку Даљско властелинство је улазило у ред мањих али значајних поседа у Славонији. Од 1706. било је у поседу Српске карловачке митрополије, односно Патријаршије, па је на тај начин тесно везано за историју Срба у Угарској. Кроз већи део XVIII века оно је било прибежиште за укмећено српско сељаштво, јер им је овде положај био повољнији него на другим феудалним поседима, због чега се број становништва стално повећавао. Властелинство

У постојећим пописима обавеза поданика према властелинству, у виду плаћања земљарине и давања десетка од вина и житарица, срећемо од 1743. често Ћиру Исајлова, сиромашног сељака — inquilina — као становника вароши Даља.[2] Претпостављамо да је он отац Јованов, чије име у актима срећемо први пут 1758. и то у попису свих мушких, одраслих становника Даља, Борова и Белог Брда, са назначеном количином обрадиве земље коју искоришћују.[3] Међу становницима Даља забележен је под бројем 232. Јован Молер са $\frac{2}{28}$ сесије земље (нешто преко два јутра). Не знамо када, вероватно убрзо, приликом допуна овог списка забележено је другом руком поред Јовановог имена discesit (отишао), а иза земље којом се користи terra vacans (слободна земља). Иза неких имена у списку пише mortuus (умро). Ове су допуне морале бити унете пре 1761. када је Жупанија извршила ревизију регулације и када је поново направљен попис становника Даља, Борова и Белог Брда, њихове земље и обавеза према спахилуку; у том попису се Јованово име више не налази.[4] Не срећемо га ни у попису из 1768. у којем је Ћира Исајлов забележен са више земље него раније.[5]

У архиву Даљског властелинства Јована Исајлова, односно Јована Молера, срећемо поново тек у осмој деценији XVIII века. Године 1776—77. радио је сликарске послове по наруџбини управника властелинства за суму од око 40 форинти, о чему сведочи сачувани рачун.[6] Овај је документ веома занимљив и у преводу гласи: „Рачун за послове које сам ја доле потписани радио Господину Провизору године 1776—1777. и то. Три ормана сам фарбао за 5 форинти, 50 новчића; једне каруце фарбао за 8 ф. 85; две иконе предела (Ланд-Сафта) за 7 ф. 30; једног Арапина на саонице за 1 ф.; једну икону Св. Георгија сликао за 10 ф.; дрворезбару за рам 7 ф. 56; у готовом новцу свега 40 ф. 21. Примио од Г. Провизора у готову од послова које сам завршио 20 ф. новембра седмог у Даљу Јован Исајлов." Испод тога стоји: „У Даљу 17-ог јануара примио на име аренде за четири године и то од

је обухватало три насеља — Даљ, Борово и Бело Брдо — и неколико ненасељених пустара.

Архив Даљског властелинства смештен је у Архиву Српске академије наука у Сремским Карловцима — скраћено АСАНУК.

[2] АСАНУК, Даљско властелинство, 1743/28; 1745/1; 1746/3; 1747/55; 1748/2; 1749/4; 1750/3.

[3] Исто, 1758/1. I—II. (Овај је попис прављен у вези са увођењем сталног урбара Марије Терезије од 1756. праћеног такозваном регулацијом и поделом земљишта те одређивањем урбаријалних обавеза сељака према спахијама, а регулација на Даљском властелинству је завршена 1758.)

[4] АСАНУК, Даљ, власт, 1761/1.

[5] Исто, 1768/2.

[6] Исто, 1779/2.



Факсимил рачуна

1775 до 1778. по 4 ф. годишње, укупно 16 ф., и два фата растових дрва по 2 ф., укупно 4 ф., свега 20 ф. Наплатио сасвим Јован Молер."

Овај драгоцени документ пружа нам неколико података о Исајловићу. Прво, да је као тада већ познат сликар добио наруџбину од управника властелинства, затим да је за мале паре прихватио да осим икона фарба ормане и каруце, и коначно да је од 1775. сигурно поново настањен у Дању где искоришћује земљу за коју плаћа аренду.

Од године 1779. име Јована Исајловића са титулом „arte pictor" се често среће у актима Дањског властелинства, и то у вези са сукобом који је те године почео између арендатора, бившег провизора Дањског спахилука Павла Ненадовића, с једне, и представника општина, међу којима се нарочито истакао сликар Исајловић, с друге стране.[7] Као арендатор властелинства (1778—84) Ненадовић је покушао да властелинску економију организује тако да би за себе извукао највећу могућу корист, чиме је знатно повећао обавезе сељака. Из озбиљног и дугог сукоба који је због тога настао, а у којем се Јован Исајловић истакао као противник Ненадовићев, сазнајемо да је арендатор претио сликару, тврдећи да је он покретач немира, и покушавао да му онемогући сликарске послове истичући да не допушта да Исајловић добије било какав посао док је он арендатор Дањског властелинства. Тако је из Новог Сада довео сликара Јована Поповића да слика иконостас цркве у Борову, иако је општина већ склопила уговор за овај посао са Исајловићем. Поповић је почео сликање али је ускоро затражио помоћ од Исајловића, но Ненадовић је и то забранио. Када је Исајловић са Белим Брдом склопио уговор да за 900 форинти наслика олтар, Ненадовић је покушао да га и овде онемогући говорећи да би им могао наћи јефтинијег сликара.[8] Са своје стране Исајловић је подстицао сељаке против арендатора тврдећи да ни митрополит не допушта никакве новине и ексцесе него тражи да се послови воде на стари уобичајени начин. Спор између арендатора и општина, који је на крају изнет пред спахијски а затим пред жупанијски суд и Угарско наместничко веће, завршен је 1784. победом општина, а за провизора-прокуратора властелинства постављен је исте године сликар Јован Исајловић.[9] На овом положају остао је до 1789. трудећи се да среди прилике у властелинству у којем су сељаци, после Ненадовићевог одласка, дошли у неупоредиво бољи положај. Да је уживао њихове симпатије и да су општине, као и сам митрополит Мојсеј Путник, били задовољни

[7] С. Гавриловић, Дањско властелинство Карловачке митрополије у XVIII столећу, Матица српска, Зборник за друштвене науке 46, Нови Сад 1967. 21—63 (за ову студију, у којој је детаљно приказан сукоб арендатора и општина Дањског спахилука, искоришћена су и акта Вировитичке жупаније из Државног архива СРХ у Загребу).

[8] Наведено дело, стр. 52.

[9] АСАНУК, Дањ, власт, 1784/3.

њиме, сазнајемо из документа који се односи на ревизију његових рачуна, извршену 1790. године. Тада је одлучено да му се опрости неки дуг од 400 форинти, јер је био добар у служби и не треба ни он а ни његова деца да зажале на општине.[10]

Од године 1790. Исајловић се, изгледа, бавио само сликарством и из овог последњег периода делатности, од 1790. до 1805, познат је и највећи број његових радова. До смрти је остао „житељ и молер вароши Даља", како је наведено у уговору за његов последњи познат рад.[11]

Не знамо када је Исајловић умро, али несумњиво у дубокој старости, јер је почетком XIX века морао бити у седмој деценији живота. Од његовог потомства познати су млађи син Димитрије Исајловић, професор лицеја и школски писац, и унук, такође сликар, Јован Исајловић-млађи, син његовог старијег сина Стефана, кројача.[12]

Изнету архивску грађу, која делимично осветљава делатност Јована Исајловића у оквиру Даљског властелинства, допунићемо приказом његових сачуваних радова, којих је приличан број, мада је његова целокупна уметничка делатност знатно већа.

Покушали смо, прво, да хронолошки изложимо све сигурно његове, за сада познате радове, а затим ћемо се задржати на онима, сачуваним у првобитном стању, по којима се може пратити његов уметнички развој.

По тој хронологији Јован Исајловић је радио иконостасе српских цркава у местима: Сомбору, 1771—2 (са Теодором Крачуном и Лазаром Сердановићем); Чуругу, 1775; Тењи, 1777 (са Јанком Халкозовићем); Боботи, 1778—9; Сенти, 1782; Белом Брду, 1783; Дероњама, 1792; Деспотову, 1794; Чепину, 1796 (са Григоријем Јездимировићем); манастиру св. Бурђу, 1803—4 (са Григоријем Јездимировићем); Ердуту, 1805 (са Григоријем Јездимировићем и Јелисијем Панулићем).

Осим наведених дела постоје писмени подаци да је Исајловић сликао и бивши иконостас српске цркве у Врбасу, страдао у буни 1849, али се не наводи које године.[13]

---

[10] Исто, 1790/1.

[11] Класицизам код Срба, књ. III, Народни музеј Београд 1966, 76. Публикован уговор склопљен 1804. између општине села Ердута и сликара Јована Исајловића, Григорија Јездимировића и Јелисеја Панулића за сликање иконостаса, певница и тронова и живописање зидова цркве.

[12] А. Ивић, Архивски прилози за биографије југословенских сликара, Летопис Матице српске, књ. 324. V—VI, 1930, 59.

[13] Изгледа да није страдао цео иконостас јер се у инвентару цркве у Врбасу из 1852 (који се и данас чува у цркви) наводе иконе старог иконостаса: сцене страдања Христових и Распеће, које је сликао Јован Исајловић. Ове се иконе сада у цркви не налазе. — Подаци су добијени од Оливере Јовић, кустоса Покрајинског завода за заштиту споменика културе Војводине, на чему најлепше захваљујемо.

На основу поређења са сигурно његовим радовима верујемо да је Исајловић аутор иконостаса српске цркве у Маркушици, сликаног 1776. године.

Такође су сигурно Исајловићеви радови и многобројне покретне иконе које се налазе по музејским и галеријским збиркама или у српским црквама где су још у употреби. Такве су: велика икона Успење Богородице из 1781. у српској цркви, односно капели у Осијеку; икона Св. Тројица из 1782. у збирци Народног музеја у Београду; дванаест празничних икона из 1794. рађене за цркву у Деспотову — сада у Галерији Матице српске; три недатиране иконе из капеле Патријаршијског двора у Даљу; и група празничних икона из последње деценије XVIII века у српској цркви у Поповцу.

Најранији, за сада познати Исајловићеви радови су иконе бившег иконостаса цркве св. Георгија у Сомбору. О овом послу, где је главни мајстор био Теодор Крачун, сазнајемо из објављеног уговора склопљеног 1771. у Сомбору.[14] Сликари су погодили да за суму од 1.500 форинти уз 1.000 ока брашна и 10 фати дрва са подвозом до Даља или Новог Сада сликају темпло, певнице, предикаоницу, архијерејски сто, Христов гроб и још неколико икона. Позната је судбина овог иконостаса: у другој половини XIX века пребачен је у Кулу и тамо стајао у цркви до 1924, када је постављен нови иконостас а бивши склоњен на таван и у једном пожару изгорео.[15] Ова је прича делимично тачна јер је један део сомборског иконостаса заиста пренет у Кулу; престоне иконе, двери и Распеће — радови Теодора Крачуна — па ни оне нису све изгореле,[16] док су иконе са горњег дела иконостаса остале у Сомбору, како је то као усмено предање касније и забележено.[17] Неколико од њих, сачуване до данас — четири иконе пророка —, налазе се у збирци Галерије Матице српске.[18] Веома су малих формата у позлаћеним дуборезним оквирима и несумњиво Исајловићеви радови. Оваква подела посла сасвим је разумљива. Као бољи сликар и на уговору први потписан јер стоји „Теодор молер и Крачун са својим друштвом Јованом Исајловићем и Лазаром Сердановићем", Крачун је радио важније иконе у доњим зонама а Исајловић је добио

[14] Л. Мирковић, Теодор Крачун, Матица српска — посебна издања научног одељења, Нови Сад 1953, 19.

[15] В. Петровић, Српска уметност у Војводини, Матица српска, Нови Сад 1927, 85—6.

[16] М. Лесек, Стара српска црква у Ср. Митровици и њен иконостас, Рад војвођанских музеја 6, Нови Сад 1957, 268. — Аутор чланка овде говори о престоној икони Христа са бившег сомборског иконостаса, која се налази у српској цркви у Кули, упоређујући је са иконама сремскомитровачког иконостаса, радовима Теодора Крачуна.

[17] Л. Мирковић, нав. дело, 23.

[18] Иконе су набављене из приватног власништва уз податке да су са бившег сомборског иконостаса.

да изради оне у горњем делу иконостаса. За трећег потписивача уговора и учесника у овом послу Лазара Сердановића претпостављамо да је радио позлатарске послове.

Ови рани Исајловићеви радови који га приказују као већ формираног, барокног сликара, разликују се, и поред сличности, од његових каснијих, зрелих дела на којима је цртеж живљи, пластичност фигура израженија а колорит богатији и пастуознији. На њима се тек наслућује она за Исајловића карактеристична фигурална извитоперност маниристичког порекла која понекад доводи до деформација. То су, међутим, типични његови ликови које и касније упорно понавља и скоро схематизује. Колорит је светлих, сладуњавих тонова са највише црвене и плаве боје, а позадина је испуњена лазурним слојевима светлоплаве и ружичасте.

Следећи Исајловићев већи рад за који сазнајемо из писаног извора, иконостас српске цркве у Чуругу, страдао је заједно са црквом у буни 1849. године.[19] Ни једна икона овог иконостаса, сликаног 1775, није сачувана и о њему се не може ништа рећи, али је занимљив податак да је Исајловић већ овде радио самостално.

Године 1776. рађен је иконостас српске цркве у Маркушици. То сазнајемо из књиге дневника благајне цркве маркушичке вођене од 1758, у којој се почев од 1775. бележе издаци за молерај темпла.[20] Име молера овде није убележено, нити је иконостас сигниран, али на основу стилских сродности са сигурно Исајловићевим радовима верујемо да је и он његово дело. Иконостас је у целини сачуван, мада је у последњем рату био склоњен, када је црква претворена у католичку, и тек недавно монтиран, није кварен каснијим пресликавањем и садржи 53 иконе. Представља развијени тип вишеспратних иконостаса са редовима празничних икона, апостола и пророка, изнад престоних са дверима у првој зони. Има и четири иконе на соклу у четворолисним медаљонима са сценама: Сусрет мајки; Христос и Самарјанка; Усековање св. Јована и Св. Никола дарује очи Стефану Дечанском. Ове теме на соклу Исајловић и касније најчешће понавља. На овом су иконостасу најлепше престоне иконе на којима се запажају остаци традиционалног стила у виду позлаћене декоративне орнаментике на одећи светитеља, што се на иконама у горњим зонама не среће. Фигуре

[19] В. Теофановић, Православна српска парохија у Чуругу крајем 1900. Сремски Карловци 1901, 11. — По предању које је забележио прота Урош Вучерић првобитна чуругшка црква, која је страдала у буни, подигнута је 1774. а иконостас јој је велелепно украсио сликар Исајловић 1775.

[20] У књизи дневника благајне забележено је: год. 1775. на молерај темпла 95 ф.; ... год. 1777. молеру за молерај темпла 108. ф. 20×. На жалост, лист из дневника за 1776. недостаје, када је, вероватно, исплаћена највећа свота. — Подаци су добијени од г. Мирка Тишме, раније пароха цркве у Белом Брду, сада Алмашке цркве у Новом Саду, на чему најлепше захваљујемо.

су витке и издужене, маниристички покренуте, са наглашеним трбусима и извијеним удовима. Набране драперије оштро изломљених ивица дочаравају пластичност фигура смештених у реалистичке пејзаже са наглашеном трећом димензијом. За Исајловићев манир су још карактеристичније иконе у горњим зонама, посебно апостоли и пророци, чији је колорит светлих, пастелних тонова ружичасте, плаве и жуте боје. Њихови ликови са крупним очима тешких капака и малим стиснутим устима блиски су Исајловићевој схеми коју деценијама понавља. Претпостављајући да је овај иконостас Исајловићев рад, можемо приметити извесно стилско напредовање у односу на иконе сомборског иконостаса, које се огледа у сигурнијем цртежу и више израженој пластичности форме постигнутој колористичким обликовањем.

За иконостас српске цркве у Тењи познато је из литературе да су га 1777. радили сликари Јанко Халкозовић и Јован Исајловић.[21] Судећи по постојећим архивским подацима, овај посао је проузроковао велике неприлике.[22] Сликари су се најпре споразумели а затим су заједнички склопили уговор са представницима општине у Тењи. Већ на самом почетку дошли су у сукоб и прекинули посао. Незадовољни, обојица су се обратила за заштиту, и то Халкозовић самом Ердедију; угарском великашу на чијем се поседу налазила тењска црква, а Исајловић конзисторијалним органима. Општинско веће је стало на Исајловићеву страну настојећи да се спор реши у његову корист. У замршеном поступку око измирења завађених уметника учествовао је и митрополит Вићентије Јовановић Видак, који је са конзисторијалним решењем упутио акт надлежној Илирској дворској депутацији предлажући оснажење постигнуте нагодбе међу сликарима — да заједнички насликају олтар а плату да поделе — настојећи на њиховом измирењу и завршавању погођеног посла. Измиривши се, сликари су иконостас завршили до краја 1777. године. Мада су погођене обавезе испунили, више их не срећемо као сараднике што су, изгледа, раније већ били.[23] Исајловић је иначе волео да веће послове обавља у друштву, како ће се видети и из неких каснијих радова.

Иконе иконостаса цркве у Тењи тешко су настрадале. Оне су почетком нашег века потпуно пресликане, и то од руке неког сликара примитивца, можда Александра Токатлића који је сличне „обновитељске" радове обавио у оближњим црквама. У последњем рату, када је

[21] Ст. Станојевић, Народна енциклопедија, књ. II, Библиографски завод Загреб 1927, 50.

[22] А. Ивић, Архивска грађа о југословенским књижевним и културним радницима. књ. IV, Београд 1935, 494. и књ. V, 1956, 191.

[23] Претпоставили смо да је Исајловић 1776. помогао Халкозовићу у довршавању иконостаса новосадске Успенске цркве насликавши неколико икона — на споредним дверима и соклу; Каталог изложбе „Новосадске уметничке радионице XVIII—XX века", Галерија Матице српске, Нови Сад 1971, 9—10.

српска црква у Тењи порушена, знатно је страдао и иконостас. Део сачуваних икона смештен је после рата у импровизованој капели парохијског дома. Од укупно постојећих 27 икона можемо са приличном сигурношћу претпоставити да су оне из доњих зона; престоне, двери и Крунисање Богородице, судећи по статичности и крутости фигура, Халкозовићеви радови. Остале иконе, апостола и пророка (сачувано је 9 апостола и 4 пророка) као и Распеће са Богородицом и Јованом богословом, нешто живље и покренутије, су вероватно Исајловићеве. Халкозовић је према томе радио иконе у доњим зонама иконостаса а Исајловић оне у горњим. Будући да је Халкозовић у то време био старији и познатији сликар оваква подела посла сасвим је могућна.

Следећи Исајловићев већи рад, иконостас српске цркве у Боботи, сликан је 1778. године. О томе сведочи запис изнад царских двери са наведеном годином али без имена аутора. Међутим у сачуваном протоколу цркве боботске из XVIII века међу расходима се спомиње и молер 1776, да би за године 1779, 1780. и 1781. било забележено: Јоану молеру за темпло — 168 ф. 95; 96 ф. 55; 610 ф. 59.[24] Без обзира на ове занимљиве податке, сам иконостас је најбоља потврда Исајловићевог ауторства. Сачуван у целини, у доњим деловима делимично пресликаван; највише су кварене иконе на соклу и споредним дверима, док су горње зоне које обухватају: празничне иконе, апостоле и пророке са Распећем, само потамнеле од времена и чађи. Најзанимљивије су празничне иконе са сценама из живота Христа и Богородице. У поређењу са празничим иконама цркве у Маркушици живље су и динамичније, са већим бројем фигура и јаче наглашеном илузијом просторности и дубине. Особито су лепе Благовести са арханђелом што са облака прискаче Богородици која га дочекује у живом гесту узнемирености. Као и већина наших сликара, Исајловић није био изузетно инвентиван јер често понавља композиционе схеме појединих тема служећи се често истим предлошцима, и устаљени шаблон и типове неких фигура. Тако је композицију Успења Богородице са овог иконостаса у целини поновио 1781. у већем формату, као посебну икону рађену за српску цркву у Осијеку, где се чува и данас.[25] На престоним иконама иконостаса у Боботи приказана су, поред стојећих фигура Христа, Богородице, св. Николе и св. Јована, по два мала анђела који седе или стоје на облацима држећи у рукама светитељске инсигније. Ове фигуре анђела и мали ликови јеванђелиста, приказани у медаљонима испод пре-

[24] Подаци су добијени од Николе Кусовца, кустоса Народног музеја у Београду, на чему најлепше захваљујемо.

[25] На икони Успења Богородице из српске цркве у Осијеку аутор је на полеђини забележио: [illegible] а у десном доњем углу у два реда:

[illegible]

[illegible]. 1781.

стоних икона, изванредно су сликани пастелним скоро свиластим колоритом са тонским нијансирањем. Фигуре анђела на престоним иконама срећемо код Исајловића и касније, на иконостасу у Сенти, а сличне наилазимо и код других наших сликара тога доба, код Крачуна на пример.

Иконостас српске цркве у Сенти сликао је Исајловић „живописац из митрополитског Даља" 1782. — како је то забележено у прилозима за историју овог града.[26] Црква је јако оштећена у буни 1849. када јој је изгорео кров, торањ и унутрашњост и том приликом страдао је и иконостас. Од њега је остала само престона икона Христа која се и данас чува у цркви. Изгребана, отрвене боје, по цртежу и поставци фигура малих анђела и Христа блиска је истој престоној икони иконостаса у Боботи.

Следећи Исајловићев већи рад био је, како из изнете архивске грађе сазнајемо, иконостас српске цркве у Белом Брду за чију је израду сликар добио 900 форинти. Уговор за овај посао склопљен је 1783. а иконостас је највероватније завршен исте године. Доживео је тешку судбину многих Исајловићевих дела. Два пута пресликаван, први пут средином прошлог века, када га је обновио унук ауторов Јован Исајловић-млађи, и други пут, далеко нестручније, 1893. од сликара примитивца Тоше Татића.[27] Иконостас је страдао и у последњем рату. Тада је демонтиран и избачен из цркве. Том приликом су нестале неке иконе из редова апостола и пророка, као и Богородица и Јован богослов поред Распећа. Такође су оштећене и неке композиције са темама страдања Христових из горњег дела иконостаса. У Исајловићевом иконографском репертоару овде први пут срећемо циклус Христових страдања који ће касније, на иконостасу у Деспотову, бити поново приказан. То су доста живе сцене са фигурама у покрету, али се нешто одређеније, с обзиром на премазе, за сада не може рећи. Са једне иконе овог иконостаса, апостола Андреја, скинута су оба накнадно сликана слоја и она потврђује архивске податке о Исајловићевом ауторству. На карактеристично покренутој фигури истурена трбуха и крутих набраних драперија запажа се наглашена пластичност постигнута светлосним акцентима. Колорит је уобичајено светлих тонова плаве, ружичасте и окер боје.

По завршетку овог иконостаса у раздобљу када је био провизор Даљског властелинства Исајловић, изгледа, није прихватао веће сликарске послове. Тада је вероватно радио само појединачне иконе, као што су оне које се чувају у капели патријаршијског двора у Даљу. Најлепша од њих и најбоље очувана — икона св. Јована Претече у

[26] Зборник прилога за историју града Сенте, Сента 1935, 57. (У после буне обновљеној цркви иконостас је сликао Павле Симић 1859—62.)

[27] Подаци добијени од г. Мирка Тишме, на чему најлепше захваљујемо.

реалистичком, лазурно сликаном пејзажу — несумњиво је настала у зрело доба уметниковог стварања.[28] Као активног сликара налазимо га поново у последњој деценији XVIII века када ради на украшавању цркава у местима Дероње, Деспотово и у Чепину.

Иконостаси и тронови српских цркава у Дероњама и Деспотову сачувани у целини и без накнадних премаза, уз то сигнирани и датовани Исајловићеви радови, најбоље су илустрације његових могућности у периоду пуне уметничке зрелости. Сликар је за собом имао две деценије плодног рада и репутацију солидног уметника. Оба иконостаса радио је самостално, о чему сведоче записи на престоним иконама: моловалъ Ісаіловичъ (из) Далм 1792, на икони св. Јована у Дероњама, и: моловалъ Ісаиловичъ у Далю 794 на икони Богородице у Деспотову.

Иконостас у Дероњама рађен је за првобитну цркву завршену 1791, како се види из записа на јужним дверима иконостаса, и касније је пренет у данашњу, подигнуту 1869. године. Ова је црква нешто виша и иконостас је доста краћи од отвора свода. Садржи уобичајене хоризонталне зоне вишеспратних иконостаса са редовима: престоних икона са дверима, празничних, апостола, пророка и Распеће у врху, док икона у соклу нема. Богородица са Христом, коју крунишу анђели, на Богородичином столу такође је Исајловићев рад.

Деспотовачки иконостас једино је Исајловићево дело на терену у последње време потпуно конзервисано и очишћено и највише доприноси сагледавању његових колористичких могућности.[29] Подељен је у три хоризонталне зоне у оквиру којих се истичу по два појаса икона неједнаке величине. У првој зони су престоне иконе са малим иконама на соклу испод њих и троје двери; у другој су редови апостола и пророка са Крунисањем Богородице у средини оба реда; у трећој, горњој, зони су иконе са сценама страдања Христових око Распећа са Богородицом и Јованом Богословом. На Богородичином столу испод уобичајене иконе Богородице са Христом смештена је композиција Рођење Богородице. Овде је такође забележена година 1794. На архијерејском трону приказан је Христос на облацима. За цркву у Деспотову Исајловић је израдио и 12 малих празничних икона које се већ дуже време чувају у збирци Галерије Матице српске.[30]

Црква у Деспотову је обнављана 1871. и том приликом су прекривене првобитне зидне слике на своду над солејом за које се, после

---

[28] У капели се, између осталих, налазе још две мале иконе истих формата: св. великомученик Георгије и св. великомученик Димитрије, доста оштећене целивањем, вероватно Исајловићеви радови.

[29] Конзервацију и чишћење извршио је Покрајински завод за заштиту споменика културе Војводине године 1968.

[30] О. Микић, Иконе зографа и мајстора прелазног стила XVIII века у Галерији Матице српске, Грађа за проучавање споменика културе II, Нови Сад 1958, 163—4.

чишћења, може претпоставити да су Исајловићев рад. Сада су видљива четири овална поља уоквирена сликаном рокајном орнаментиком са приказима јеванђелиста и њихових симбола, док је у центру свода представа Бога оца.

Иконе дероњског а поготову деспотовачког иконостаса показују све врлине и мане Исајловићевог зрелог стила. У прве се убрајају његов лако набачен и покретљив цртеж и сигурно сликарско знање изражено колористичким обликовањем. Међутим, присутни су и неки раније запажени цртачки недостаци, јаче изражени на композицијама са више ликова, који се огледају у лошим скраћењима, чак делимичној деформацији фигура и, понекад, сувише збијеним сликарским плановима. Колорит је углавном светлих тонова са доминацијом ружичасте и плаве боје, али се у колористичком богатству истичу опори љубичасти и угашени окер тонови који прилично доприносе утиску хладноће и неоплемењености. У поређењу са његовим ранијим радовима сликаним прилично лазурно, запажамо и извесну згуснутост палете, јер сликар густим наносима светлих боја дочарава пластичност и волумен фигура.

Последњи Исајловићев датовани рад из XVIII века је иконостас српске цркве у Чепину. Из записа на престоној икони Богородице који сазнајемо да га је радио у заједници са другим сликарем, овог пута својим учеником Григоријем Јездимировићем. Као Исајловићев сарадник Јездимировић се јавља и касније, почетком XIX века, при изради иконостаса манастира св. Ђурђа у румунском Банату и парохијске цркве у Ердуту код Даља, иако је његово учешће, изгледа, било сведено на позлатарске послове. И чепински је иконостас прилично страдао. Пресликаван у време црквене обнове 1940. године, у последњем рату је био скинут и склоњен те није настрадао заједно са црквом коју су усташе порушили до темеља.[31] Већим делом сачуван, сада је смештен у просторије парохијског стана у Чепину и монтиран, један део, у импровизованој капели где се служи, а остале иконе се чувају у суседним просторијама. Осим престоних икона, двери и Распећа, сачуване су иконе апостола и пророка док празничних, изгледа, није ни било. Будући да су пресликаване тешко је уочити делатност другог сликара, у овом случају Јездимировића, поготову што он као Исајловићев ђак и у то време почетник није ни могао имати неки изграђени стил. Судећи по динамичном цртежу и устаљеном шаблону светачких фигура, све иконе иконостаса делују „исајловићевски".

О следећем Исајловићевом обимном послу — иконостасу цркве манастира св. Ђурђа у Румунији — недавно је писано. Сликан 1803—4.

[31] Подаци су из летописа цркве у Чепину, забележени после рата.

уз већ поменуту сарадњу Григорија Јездимировића, сачуван у целини и непресликаван, предмет је озбиљне иконографске и стилске студије. „Престоне иконе овог иконостаса носе све карактеристике Исајловићевог сликарства — витке издужене фигуре са малим главама, са пластично наглашеним прстима и зглобовима и истакнутим трбусима. Драперије их обавијају широким наборима а понекад су залепршане и завршене оштром, изломљеном линијом. У колориту преовлађују светли тонови плаве боје, окера, црвене и љубичасте. Без осећања за барокну драматику, као и без рокајне лакоће, ове иконе носе известан уједначен тон понекад хладнији а понекад топао".[32]

Последњи, по нашем знању, Исајловићев рад који је обухватао обимне сликарске послове на украшавању српске цркве у Ердуту, обављене 1805. године, данас више не постоји. Ердутска црква је у рату порушена и ни једна икона није сачувана. За упознавање обима овог посла може нам једино послужити сачувани уговор склопљен 11. јула 1804. између општине села Ердута са једне, и господара Јована Исајловића житеља и молера даљског и његових сарадника Григорија Јездимировића и Јелисеја Панулића, са друге стране, за сликање, марморирање и позлату иконостаса, певница и тронова, као и живописање зидова цркве. За наведене послове општина ердутска се обавезала да исплати 2.000 форинти и 20 акова вина, и то да исплаћује по 500 форинти годишње почев од 1805. Општина је уз то била дужна мајсторима давати храну доклегод у Ердуту раде, и кола за подвоз до Даља.[33]

Приказана архивска грађа и сачувани радови Јована Исајловића омогућавају да се доста добро сагледа кретање и делатност овог сликара, потпуније него многих наших уметника — његових савременика. Из њих закључујемо да је Исајловић рођен око 1740. у породици сиромашног сељака који је у Даљу од 1743, да се рано почео интересовати за сликарство и да је између 1758. и 1761. напустио Даљ, вероватно ради усавршавања сликарског заната. Да је учио код неког искусног мајстора који је прихватио захтеве западњачког барока потврђују његови сликарски радови, које пратимо од почетка осме деценије XVIII века. Ко му је био учитељ, за сада је неизвесно. По неким ранијим претпоставкама учио је код Јакова Орфелина у Сремским Карловцима.[34] Орфелин је, међутим, између 1766. и 1770. био у Бечу, на Академији, и почео је самосталан рад у исто време кад и Исајловић. Осим тога њега не срећемо као Исајловићевог сарадника,

[32] В. Матић — С. Борђевић, Манастир Свети Ђурђе, Матица српска, Зборник за ликовне уметности 6, Нови Сад 1970, 89—116.

[33] Класицизам код Срба, књ. III, Народни музеј Београд 1966. — напред цитирани уговор — стр. 77.

[34] М. Коларић, Енциклопедија ликовних умјетности 3, Загреб 1964, 9.

већ Теодора Крачуна када раде сомборски иконостас који је Крачуну, као и Исајловићу, први обимнији сликарски посао.[35] Не верујемо да је Исајловић, мада слабији сликар и у овом послу подређен Крачуну, његов ученик. Вероватније је да су као вршњаци и у почетку сарадници почели да уче у исто време. Наше је мишљење да се Исајловић пре могао усавршавати код украјинског сликара Василија Романовича, за кога знамо да је од 1758. до 1766. радио по Славонији и Хрватској и да је имао ученике и помагаче.[36] Логично је претпоставити да је млади Исајловић, када је кренуо из „митрополитског Даља" да се усаврши у сликарству, првенствено православном иконопису, потражио неког угледног учитеља, а то је у то време и у непосредној близини био на првом месту украјински иконописац Василије Романович. На жалост, сигурно његови радови на овом терену страдали су у последњем рату па се о њима може судити само на основу постојећих фотографија и раније донетих стручних оцена. У њима је истакнуто да је Романович поседовао поуздано сликарско знање, барокни начин ликовне обраде, извесну колористичку сладуњавост и цртачку лепршавост.[37]

О украјинским сликарима, њиховом деловању код нас и утицају на нашу уметност почетком друге половине XVIII века, написано је у последње време неколико озбиљних студија.[38] Њима је потврђено да је у то време Карловачкој митрополији био много прихватљивији онај специфични вид руског, православног барока који је створила Лавра у Кијеву, од западњачког, католичког, и да су наши сликари из шесте и седме деценије XVIII века посредством украјинских мајстора успели да савладају суштинске ликовне компоненте реалистичког концепта: „перспективу и простор, анатомију и индивидуализацију ликова, динамичну и живу композицију, а све то да остваре пластичним моделовањем бојом".[39]

Пратећи даље Исајловићево кретање углавном преко сачуваних дела видимо да је највише радио у Славонији за српске цркве у Мар-

---

[35] Раније мишљење да је Крачун пре сомборског иконостаса сликао иконостас цркве манастира Хопова, не стоји, јер је хоповски иконостас рађен 1776. — Димитрије Руварац, Српски Сион год. XVI, Сремски Карловци 1906, 302.

[36] И. Бах, Прилози повијести српског сликарства у Хрватској од краја XVII до краја XVIII столећа, Хисторијски зборник год. II, Загреб 1949, бр. 1—4, 185—209.

[37] И. Бах, нав. дело 198; Миодраг Јовановић, Руско-српске уметничке везе у XVIII веку, Зборник Филозофског факултета, књ. VII—1, Београд 1963, 394.

[38] П. Васић, Сликари иконостаса манастира Бођана и Крушедола, Старинар н. с., књ. XII, Београд 1961, 111—121;
Д. Давидов, Украјински утицаји на српску уметност средине XVIII века и сликар Василије Романович, Матица српска, Зборник за ликовне уметности 5, Нови Сад 1969, 121—137.

[39] Д. Давидов, нав. дело, 124.

кушици, Тењи, Боботи, Осијеку, Белом Брду, Чепину и Ердуту, што је разумљиво с обзиром на то да је био „жител ь и молер вароши Даља". Са већим радовима га срећемо у Бачкој у местима Сомбор, Чуруг, Сента, Дероње и Деспотово, а на крају сликарске делатности и у Банату у манастиру св. Бурђу. У свим наведеним местима радио је црквено сликарство, претежно иконопис, али из сачуваног и наведеног документа — рачуна за сликарске послове — сазнајемо да је осим икона сликао и пределе. Верујемо да је такође радио и портрете, мада ни један за сада није забележен. Да је био угледан и тражен сликар потврђује мноштво његових радова и податак да га је Димитрије Аврамовић, скупљајући грађу за своје недовршено дело „Животописање славни српски живописаца", уврстио међу неколицину одабраних уметника XVIII и прве половине XIX века.[40]

У погледу стила Јован Исајловић је типичан представник позног барока а његов светли, пастелни колорит дочарава штимунг рококоа. У последњим радовима, насталим на прелазу у XIX век, запажамо извесно захлађивање и згушњавање палете, што се може тумачити утицајем класицизма. Када једном сви Исајловићеви радови на терену буду очишћени, фотографисани и класификовани, моћи ће се прићи детаљнијој стилској и иконографској анализи и изналажењу аналогија и узора који су, несумњиво, пореклом са графичких предложака узетих из радова манириста на Западу. На то упућују наглашена извитопереност Исајловићевих фигура, немирно изломљена, скоро готска линија цртежа, а такође и композициона решења која су, вероватно, у целини преузимана из западњачких приручника.

LE PEINTRE JOVAN ISAJLOVIC — L'ANCIEN

OLGA MIKIC

La recherche de l'art serbe dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle a été complétée par l'apport du peintre Jovan Isajlović l'ancien, peu connu et peu étudié jusqu'à maintenant. En se servant des archives des seigneurs de Daï, car Isajlović enseignait à Daï, on a reconstitué sa biographie et donné une vue d'ensemble de ses travaux sûrs et conservés. Né aux environs de 1740, Isajlović a quitté Daï entre 1758 et 1761 pour se perfectionner dans la peinture, sans doute chez le peintre ukrainien Vasilije Romanovič qui travaillait alors pour les églises serbes de Slavonie et de Croatie et qui avait des élèves et des aides. Au début de la huitième décennie du XVIIIe siècle Isajlović revient à Daï et y reste jusqu'à sa mort. Lors des années 1776 et 1777 il a exécuté des travaux de peinture pour le régisseur de la propriété des seigneurs

[40] Српски дневник 1852. Нови Сад, бр. 31. — тражећи податке за животописе српских уметника, Аврамовић је међу неколико одабраних уврстио и Исајловића.

de Daï, ce dont témoigne une facture. Dans les conflits qui avaient alors éclaté entre les fermiers et la commune des seigneurs de Daï il s'était manifesté comme le représentant de la commune et comme le peintre Isajlović. Pour cela il avait été élu directeur des propriétés et était resté à ce poste de 1784 à 1789. Plus tard, il ne s'est plus occupé que de peinture et par ses travaux qui ont été conservés on peut suivre son activité jusqu'en 1804.

Comme peintre, Isajlović a été très productif mais un grand nombre de ses travaux a été détruit lors de la Révolte de 1849 et lors de la dernière guerre, et une autre partie a été abimée par des retouches. Ses travaux sûrs ont été créés entre 1771 et 1805 quand il a travaillé pour les nombreuses églises serbes de Slavonie, de Batchka et du Banat. Leur ordre chronologique est le suivant: 1771: iconostase de l'église St-Georges à Sombor, en commun avec le peintre Teodore Kračun et Lazar Serdanović, conservée en partie seulement; 1775: iconostase de l'église serbe de Čurug complètement détruit avec l'église lors de la révolte de 1849; 1776: l'iconostase de l'église serbe de Markušici, conservé dans l'état original; 1777: l'iconostase de l'église serbe de Tenja, fait en commun avec le peintre Janko Halkozović, recopié ultérieurement, il a été détruit lors de la dernière guerre et il n'en a été conservé que des fragments; 1778: l'iconostase de l'église serbe de Bobota, en partie recopié mais conservé dans sa totalité; 1782: l'iconostase de l'église serbe de Senta, détruit lors de la Révolte de 1849, une icône en a été conservée; 1783: l'iconostase de l'église serbe de Belo Brdo, recopié ultérieurement, détruit pendant la dernière guerre et une partie d'icône manque; 1792: l'iconostase de l'église serbe de Deronje, totalement conservé dans l'état original; 1794: iconostases, trônes et icônes de fêtes de l'église serbe de Despotovo, tout est conservé dans l'état original; 1796: l'iconostase de l'église serbe de Čepin, fait en commun avec le peintre Grigorije Jezdimirović, recopié par la suite, détruit pendant la dernière guerre et une partie d'icône manque: 1803—1804: l'iconostase de l'église du monastère serbe de St-Djurdja en Roumanie, fait en commun avec le peintre Grigorije Jezdimirović, conservé en entier dans l'état original; 1805: l'iconostase et les peintures murales de l'église serbe de Erdut, faits en commun avec les peintres Grigorije Jezdimirović et Jelisije Panulić, tout a été détruit pendant la dernière guerre avec l'église. Outres les oeuvres citées, certaines icônes se trouvent dans les collections de musées et de galeries, et dans les églises serbes où elles sont toujours en service.

En ce qui concerne le style, Jovan Isajlović — l'ancien est un représentant d'un baroque tardif et ses coloris pastels clairs donnent le ton du rococo. Dans ses derniers travaux, exécutés au passage du XVIIIe siècle au XIXe siècle. on observe une certaine froideur de la palette, ce que l'on traduit par une influence du classicisme. Comme la pluspart des peintres de cette époque, il n'était pas très inventif car il répétait souvent les mêmes visages et les figures qu'il systématisait. Ses sources proviennent des modèles graphiques pris sur les travaux des maniristes de l'Occident.



Сл. 1. Икона пророка Гедеона са бившег сомборског иконостаса, 1771/2.



Сл. 2. Икона пророка Авакума са бившег сомборског иконостаса, 1771/2.



Сл. 3. Икона апостола Павла са иконостаса цркве у Маркушици, 1776.



Сл. 4. Икона апостола Томе са иконостаса цркве у Маркушици, 1776.



Сл. 5. Икона апостола Симона са иконостаса цркве у Маркушици, 1776.



Сл. 6. Престона икона Христа са иконостаса цркве у Боботи, 1778.



Сл. 7. Икона Успење Богородице из српске цркве у Осијеку, 1781.



Сл. 8. Икона апостола Андреја са иконостаса цркве у Белом Брду, 1783.



Сл. 9. Престона икона Христа са иконостаса цркве у Дероњама, 1792.

Сл. 10. Престона икона св. Јована са иконостаса цркве у Дероњама, 1792.



Сл. 11. Икона Христа са архијерејског трона цркве у Деспотову, 1794.



Сл. 12. Силазак св. Духа, празнична икона из цркве у Деспотову, 1794.



Сл. 13. Рођење Христово, празнична икона из цркве у Деспотову, 1794.



Сл. 14. Сретење, празнична икона из цркве у Деспотову, 1794.



Сл. 15. Богородица из Благовести са иконостаса цркве у Чепину, 1796.





Сл. 16. Апостол и јеванђелист Јован са иконостаса цркве у Чепину, 1796.

Сл. 17. Апостол и јеванђелист Лука са иконостаса цркве у Чепину, 1796.



Сл. 18. Празничне иконе са иконостаса цркве манастира Св. Ђурђа, 1803—4.

Дејан Медаковић

Мојсеј Суботић



МАТИЦА СРПСКА

7 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 7
1971

Велика сеоба Срба од 1690. представља прекретницу у духовном и политичком животу српског народа. Отада је потекао у свим видовима живота нагли процес укључивања Срба у западноевропску културу, што је већ од тридесетих година XVIII века довело и до постепеног гашења традиционалних, источноправославних уметничких облика, који су били ослоњени на дуговечно византијско ликовно искуство.[1]

Са разних страна продирала су нова, дотада непозната уметничка схватања у српску средину. У јужним областима Балкана, у српско-грчким црквеним општинама дуж јадранске обале, створена је посебна варијанта источноправославне уметности, још од XVII века стилски сродна са већ барокизираним тзв. италокритским радионицама, чији мајстори спајају касновизантијску уметност са маниристичким и барокним сликарством Запада. У областима северног Подунавља, већ од почетка XVIII века, нагло се развија ново српско грађанство, а до шездесетих година овога века, упркос смишљеном отпору аустријских државних власти, надмоћно је присутна припадност барокној духовној култури украјинског подручја.[2] У сликарству, тај украјински утицај, који у пуном обиму траје од 1740. до 1770, означава и измењен однос према људском лику, напуштање ранијег мркозеленог инкарната лица, а прихватање реалног ружичастог, ишчезавање

---

* Изучавања Мојсеја Суботића омогућена су средствима Института за историју уметности Филозофског факултета у Београду.

[1] в.: Дејан Медаковић, О српском барокy, у књизи: Путеви српског барока, Београд 1971, 57—69.

[2] в.: Миодраг Јовановић, Руско-српске уметничке везе у XVIII веку, Зборник Филозофског факултета VIII/1, Београд 1963; Динко Давидов, Украјински утицаји на српску уметност средине XVIII века и сликар Василије Романович, Зборник за ликовне уметности Матице Српске, 5, Нови Сад 1969; Др Милорад Павић, Историја српске књижевности барокног доба (XVII и XVIII век), Београд 1970; Др Павле Васић, Доба барока, Београд 1971.

површински обрађених композиција у стилизованом пејзажу, сценско продубљивање простора помоћу система архитектонских кулиса, употребе новог декоративног репертоара западњачког порекла. Раније колористичке опорости повлаче се у корист светло-тамних ефеката и дотада непознатих тонских решења. У слободнијем компоновању разбијена је и она стара, строга иконописачка симетрија слике.

Прва велика целина изведена у духу ових нових схватања свакако је живопис у цркви манастира Крушедола, сликан 1750. и 1756. године,[3] који Павле Васић повезује са деловањем украјинског мајстора Јова Василијевича, придворног сликара патријарха Арсенија IV Шакабенте.[4] Од Крушедола, низ наших сликара надовезује се на барокизиране облике украјинске уметности која, нарочито од 1760. до 1770, пресудно усмерава развој српског сликарства. Под утицајем Украјине стварају Димитрије Бачевић,[5] Димитрије Поповић, Васа Остојић,[6] Амвросије Јанковић[7] и Стефан Тенецки.[8]

С друге стране, поред сликара украјинске стилске оријентације и даље делају мајстори ближи зографској традицији Балкана, чија се барокизирана уметност развијала и без непосредног утицаја кијевских радионица. Јанко Халкозовић[9] и Јован Четир Грабован[10] свакако су најзапаженији у оном делу процеса барокизације наше уметности који није потекао из само једног средишта, већ је, како се чини, инспирисан и грчко-левантинском културом,[11] довољно снажном да на Балкану духовно обједини све православне хришћане.

Међутим, око 1750. већ су у српском сликарству присутне и тежње ка непосредном угледању на западњачку уметност. Будимац Јоаким Марковић слика тада за Србе граничаре у Вараждинском генералату у Плавшинцима и Дишнику, откривајући и несумњиву стилску

---

[3] в.: Дејан Медаковић, Зидно сликарство манастира Крушедола, у књизи: Путеви српског барока, 113—130.

[4] в.: Павле Васић, Сликари иконостаса манастира Бођана и Крушедола, у књизи: Доба барока, 77—92.

[5] о Д. Бачевићу в.: Павле Васић, Димитрије Бачевић иконописац карловачки, у књизи: Доба барока, 191—205.

[6] о В. Остојићу в.: Павле Васић, Новосадски сликар Васа Остојић, у књизи: Доба барока, 137—142; Оливера Милановић-Јовић, Иконостас Николајевске цркве у Иригу, Зборник за ликовне уметности Матице Српске, 5, Нови Сад 1969, 159—170.

[7] в.: Миодраг Коларић, „Бој на Косову" Амвросија Јанковића, Зборник радова Народног музеја, III, Београд 1962, 233—236.

[8] Олга Микић, Нови архивски подаци о сликару Стефану Тенецком, Зборник за ликовне уметности Матице српске, 5, Нови Сад 1969, 339—341.

[9] в.: Дејан Медаковић, Јанко Халкозовић, у књизи: Српски сликари XVIII—XX века, Нови Сад 1968, 25—28.

[10] Миодраг Јовановић, Јован Четиревић Грабован, Зборник за ликовне уметности Матице Српске, 1, Нови Сад 1965, 199—220.

[11] I. Tarnanidès, Traductions serbes d'oeuvres grecques au XVIIIe siècle, Cyrillomethodianum, I, Thessalonique 1971, 80—106.

разуђеност у којој су се обрели наши мајстори.[12] На тај начин, утрвени су и путеви на којима ће се појавити Теодор Крачун, највећи сликар српске уметности XVIII века. У периоду од 1770. до 1781. Крачун обележава и коначну победу западњачког духа у српском сликарству. На два своја последња иконостаса, рађена 1780—1781. за Саборну цркву у Сремским Карловцима, Крачун се ослобађа манирističkобарокних утицаја, приклањајући се светлом, разнеженом колориту и љупким композицијама у духу рокајне уметности.[13] Једном прихваћени, ови рокајни елементи задржаће се у српском сликарству све до краја XVIII века, а њихови главни поборници биће Крачунов сарадник Јаков Орфелин, Теодор Илић Чешљар и мало познати сликар Мојсеј Суботић.

Док је сликарско дело Јакова Орфелина[14] и Теодора Чешљара[15] недавно у више махова привукло пажњу историчара уметности, Мојсеј Суботић још увек представља скоро загонетну уметничку личност. Ионако оскудни биографски подаци замућени су животописом његовог сина Стефана Суботића. Иако је још 1904. на Мојсеја Суботића скренуо пажњу вредни Лазар Богдановић,[16] ипак, још и данас немогућно је одговорити на основно питање: где се и код кога образовао овај даровити уметник, чије је дело остало у сенци његових савременика? Богдановић је тачно навео да је Мојсеј Суботић рођен у Мартинцима, док други податак да је око 1780. био у Бечу и да је тамо свршио сликарску Академију није потврђен. Сем тога, Богдановић је Суботићу приписао живописање иконостаса у Мартинцима, Великим Бастајима и Лежимиру. Док је прва два доиста сликао Мојсеј Суботић, овај трећи, иконостас у селу Лежимиру, највероватније је дело даљског сликара Јована Исаиловића. Ове Богдановићеве заблуде преузео је 1927. и Вељко Петровић, пишући одређено али произвољно о Суботићевом боравку у Бечу 1777. године.[17] Знатно касније, 1954. године, Миодраг Коларић се опет враћа на Богдановићеву 1780. годину.

---

[12] о Ј. Марковићу в.: Дејан Медаковић, Две историјске композиције сликара Јоакима Марковића из 1750, у књизи: Путеви српског барока, 85—96; исти, Иконостас Јоакима Марковића у селу Дишнику, Зборник за ликовне уметности Матице Српске, 5, Нови Сад 1969, 141—154.

[13] о Т. Крачуну в.: Дејан Медаковић, Теодор Крачун, у књизи: Српски сликари XVIII—XX века, 45—68.

[14] о Ј. Орфелину в.: Дејан Медаковић, Јаков Орфелин, у књизи: Српски сликари XVIII—XX века, 73—80; Павле Васић, Три иконостаса Јакова Орфелина у Срему, Зборник за ликовне уметности Матице Српске, 6, Нови Сад 1970, 241—246.

[15] о Т. Чешљару в.: Дејан Медаковић, Теодор Илић Чешљар, у књизи: Српски сликари XVIII—XX века, 83—91; Радмила Михајловић, Иконостас Теодора Илића Чешљара у Великој Кикинди, Зборник за ликовне уметности Матице српске, 5, Нови Сад 1969, 175—186.

[16] в.: Српски Сион за год. 1904, 628.

[17] В. Петровић и Милан Кашанин, Српска уметност у Војводини, Нови Сад 1927, 74.

као време Суботићевог уписа на бечку Академију.[18] Међутим, у архиву Академије Алекса Ивић је нашао само сликара Стефана Суботића рођеног у Мартинцима 1770, за кога се каже да му је отац био сликар. Стефан Суботић уписао се на бечку Академију 26. новембра 1793,[19] а те податке потврђују и архивски исписи Катарине Амброзић и Вере Ристић.[20] Према томе, Мојсеј Суботић није био уписани ђак бечке сликарске Академије, а неизвесни су и сви други подаци о уметниковом редовном школовању. Све што је познато и сигурно из Суботићеве личне и уметничке биографије, дугујемо још увек његовим сачуваним радовима, а то су иконостаси у цркви села Мартинаца, сликан 1782, и цркви св. Георгија у селу Велики Бастаји, довршен 1785. Сем ових радова, познате су из приватног поседа и Суботићева икона Крунисање Богородице, коју је сликар довршио 24. маја 1788,[21] и једна мала икона Богородице са Христом, сликана 1787, која се данас налази у цркви св. Николе у Сегедину (Мађарска).

Иконостас у цркви св. Николе у Мартинцима. Према оригиналном натпису сачуваном у картуши изнад иконе Недреманог ока, Суботић је иконостас завршио новембра 1782. Натпис гласи:

Во славꙋ с҃тыѧ единосꙋщныѧ и нераздѣлимїѧ тр҃цы изобразисѧ ц҃рковъ сїѧ храмъ с҃таго Нїколаа при державномъ ц҃рю нашемꙋ Їѡсифꙋ второмꙋ императорꙋ римскомꙋ и а҃рх е҃п и митрополїтꙋ Моѵсею Пꙋтникꙋ и це҃с кр҃а и а҃п в҃ел таи҃N совѣ при настоѧтелю г҃с ри҃т Ракићевићꙋ ѿ Топлице и про҃т пресвѵтерꙋ Іѡаннꙋ Ѵгарковичꙋ при сщеницѣхъ Аврамꙋ Радосавлевичꙋ Захарїи Акїмовичꙋ и дїа҃к Павлꙋ Їѡа҃ епитроповъ Захарїи Беркичꙋ Божи Іаковлевичꙋ Гаврилꙋ Тамнавцꙋ и сего мѣста ѡбщества православнихъ хр҃стїанъ на 1782 м҃ца ное҃м Моѵсеи Сꙋботичъ малерь.

Распоред иконостаса.[22] Ред престоних икона: св. Георгије (13), св. Никола (14), Богородица (15), Христ (16), св. Јован (17), св. Димитрије (18). У соклу: празно поље (1), св. Никола враћа вид Стефану Дечанском (2), парабола о сејачу (3), Аврамова жртва (4), Усековање св. Јована (5), празно поље (6). На левим дверима: св. Стефан архиђакон (7). На царским дверима: Благовести (10 и 11), цар Давид (8) и цар Соломон (9). Изнад левих двери: Серафим (19). Изнад царских двери: Недремано око (20) и картуша са натписом о сликању

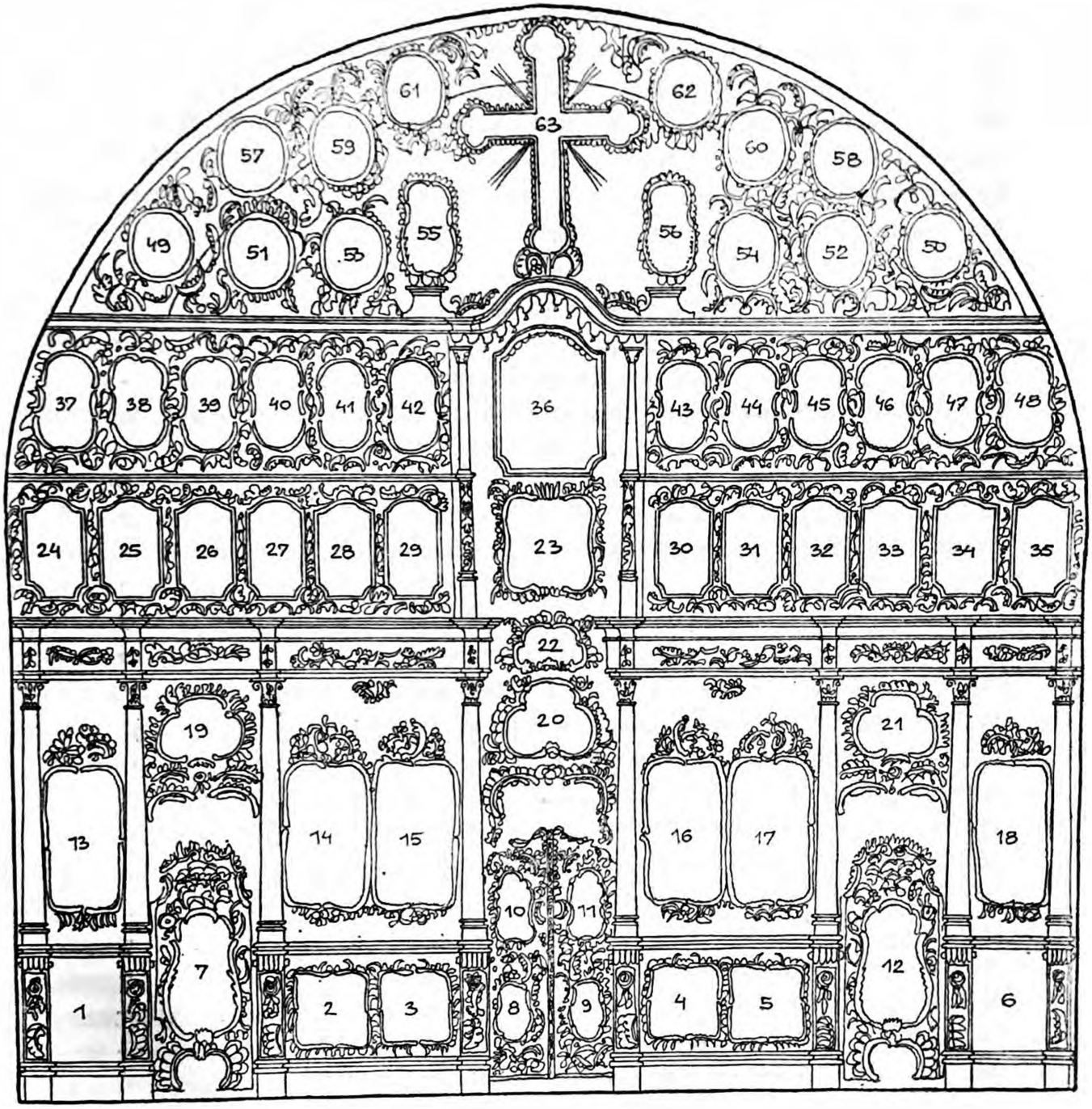
[18] Миодраг Коларић, Српска уметност XVIII века, Београд 1954, 27.

[19] о томе в.: А. Ивић, Архивски прилози за биографије југословенских сликара, Летопис Матице Српске, књ. 324, св. 2—3, мај—јуни 1930, 235—236.

[20] в.: Др Катарина Амброзић и Вера Ристић, Прилог биографијама српских уметника XVIII и XIX века из архиве Академије ликовних уметности у Бечу, Зборник радова Народног Музеја II/1958/59, Београд 1959, 442.

[21] Икона је власништво Др Корнелије Руњанин-Манојловић, којој дугујем захвалност за објављивање.

[22] Бројеви у заградама одговарају нумерацији на схеми иконостаса коју је направио арх. В. Матић. За урађену схему њему дугујем захвалност.



Цртеж 1. Распоред иконостаса у цркви св. Николе у Мартинцима

(Снимио арх. В. Матић)

иконостаса (22). Изнад десних двери: Серафим (21). На десним дверима: св. Лазар четвородневни (12). У првој зони смештен је ред апостола: св. Тома (24), св. Вартоломеј (25), св. Симон (26), св. Марко (27), св. Андреј (28), св. Петар (29), Деизис (23), св. Павле (30), св. Матеј (31), св. Лука (32), св. Јован (33), св. Јаков (34), св. Филип (35). У другој зони налази се ред са ликовима пророка (37, 38, 39, 40, 41, 42), Крунисање Богородице (36), (43, 44, 45, 46, 47, 48). Најзад, највишу зону чини: Крст (63), Богородица (55), св. Јован (56) и циклус Христових мука (49—54, 57—62).

Као што се види, распоред Суботићевог иконостаса изведен је у духу претходног развоја који је садржином обогатио српски иконостас у XVIII веку. Ту је, пре свега, целина од 12 икона са сценама из циклуса Христових мука, чије идејно порекло на српским иконостасима Радмила Михајловић доводи у везу са утицајима руске на српску уметност XVIII века, залажући се при томе за могућност „утицаја западноевропског табернакла на топографију православног иконостаса, а и на његову иконографску садржину."[23] Сигурно је да се циклус Христових мука, распоређен у највишој зони српских иконостаса, јавља баш у периоду од средине XVIII века, када се отприлике и појачава украјински утицај на нашу уметност. У Украјини, појава ових сцена није старија од друге половине XVII века, а њено западњачко порекло сасвим је извесно, при чему је очевидна и улога језуитског реда. Већ око 1600, одмах после Брестовске уније од 1596, језуити имају у свим важнијим градовима Пољске, Литве и Украјине своја средишта,[24] која борбеним мисионарством служе продору католицизма на ова пространа подручја источног православља. Сва средства којима су и на Западу активирана побожна осећања маса примењивана су и овде на Истоку. Ширење маријанског култа, као и разне побожности ради спомена на муке и смрт Христову, присутни су у књижевности овог високоинтелектуалног црквеног реда. У једном од средишта уније, у Почаевском манастиру, изашло је 1776. прво издање једног Молитвослова чије је бакрорезне илустрације Христових мука, према западњачким узорима, радио Јозеф Гочемски (Goczemski). Међутим, та иста тематика Христове жртве присутна је већ много раније на иконостасу тзв. Мањавског скита, где у периоду 1698—1705. ради јеромонах Бјалисточког манастира Јов Кондзелевић,[25] мајстор чије се стилске карактеристике везују за украјински барок XVII—XVIII

[23] в.: Радмила Михајловић, Иконостас XVIII века и циклус Христових страдања, Зборник Светозара Радојчића, Београд 1969, 211.

[24] в.: Eduard Winter, Byzanz und Rom im Kampf um die Ukraine 955—1939, Leipzig 1942, 55.

[25] в.: Скит Манявський і Богородчанський иконостас, Аьвовы 1926.

века, који својим новим реалистичним тежњама стоји под утицајем фламанског сликарства.[26]

У суштини, „крижни пут" представља пијететно понављање Христовог страдања од Пилатове куће до Калварије. Почетак станица може се везати за спис „L'etat de la Citéz de Jherusalem", који је писан 1187. Мисли се да је Енглез W. Wey, који је 1458. и 1472. боравио у св. земљи као ходочасник, писао о „станицама", при чему није мислио само на места Христовог страдања. Почетком XVI века помињу се седам станица. За ширење „крижног пута" највише је учинио фрањевац св. Леонхард од Порто Маурицио (+1751). Пошто је фрањевачки ред од XIV века постао чувар св. места у Палестини, то је и подизање „крижних путева" одувек била фрањевачка привилегија. Пут према Калварији делили су од XV века у станице, у почетку седам, осам, или девет. Већина данашњих 14 станица налази се најпре у једној „Stationsbüchlein" холандског свештеника Бетлема (Bethlem 1518), а још јасније код Јана Паша (Jan Pascha, „Geistliche Pilgerfahrt" 1568). Сасвим у данашњем редоследу појављују се најпре 12 првих станица у популарном делу Кристијана ван Адрихема (Christian van Adrichem): „Jerusalem cicut Christi tempore floruit" (1584). Према његовим предлозима свуда се подижу „крижни путеви",[27] а нарочито на местима у близини заветних цркава. На тим ходочасничким местима продаване су књиге које су, као „Der Kreutzweg Jesu Christi durch Betrachtungen in Versen entworfen mit vielen Kupferstichen von W. B. Götz", Augsburg o. J., спајањем једноставних стихова и слика вршиле своју прворазредну улогу, посредујући између мистичне теологије и народне душе. У жупним и сеоским црквама „крижни пут" постаје опште прихваћен израз народне побожности, особито од краја XVII века, када су опросне привилегије фрањевачког реда све више ограничаване. Према једној були папе Инокентија XI од 5. септембра 1686, могли су само чланови фрањевачког реда да добију оне опросте на крижним путевима изван Јерусалима који су били повезани са оригиналним станицама у Јерусалиму. Бенедикт XIII проширује 5. марта 1726. ове опросте на све вернике, а Климент XII дозвољава 16. јануара 1731. да се и у другим црквама, а не само фрањевачким, могу подизати станице. Од 14 станица које најчешће представљају Христове муке, 4 не сусрећемо у Св. писму: 3 падања Христова под крстом и сусрет са Вероником.[28]

[26] Енциклопедія українознавства, 11, s. v. малярство, барокко (аутор: В. Січинський).

[27] О томе в.: Lexicon für Theologie und Kirche, VI, Freiburg im Breisgau 1934, 262—264; Émile Mâle, L'art religieux après le Concile de Trente, Paris 1932, 494.

[28] Andreas Schmid, Kreuzwegbilder, Zeitschrift für Christliche Kunst, XXII (1909), Nr. 6, Düsseldorf 1909, 165.

Укључивање западњачке via crucis у садржину украјинских иконостаса свакако је олакшало њено прихватање у српској уметности. Међутим, ипак, при томе не треба заборавити и на могућна непосредна угледања, јер су и Срби као и Украјинци живели у срединама у којима су се свакодневно сретали са многим облицима новоорганизоване католичке побожности, коју су веома успешно ширили фрањевци и језуити, не заборављајући начело Фрање Боромејског да сликар, слично говорнику, са патосом и снагом предаје свете тајне.[29] И на нашем подручју посебне књижице ширале су популарност св. Крижа. Тако је, на пример, Јеролим Филиповић (Рама, око 1685 + 10 XII 1769) штампао у Будиму 1730. један „Put križa". Аница Бошковић, сестра Рућерова, препевала је „Put od kriscja slozcen po Gosp Petru Metastasiu." Још је карактеристичније дрворезима украшено дело дубровачког фрањевца Влаха Летунића, „Put sveti od kriscja olli put bolesni nascega Spassiteglia od kuchje Pilatove do Gorre od Kalvarija", штампано у Јакину (Ancona) 1768.[30] Објашњавајући у I поглављу „što hoće rjet put od križa?" Летунић каже: „Ми дакле сада узимљемо за пут од крижа они, који је био посвећен од Исукарства Господина нашега с његовијем светијем ступањима од часа, у који је узо криж на своја израњена рамена, и заједно с крижем наше гријехе." У II поглављу Летунић објашњава „почетак од богољубности", везујући је за саму Богородицу која, „нејмајући веће прид очима свога сина, настојала је у све вријеме што је живјела за свега гледати, без пристанка походит мјеста његовијех нука. Тако је објавила иста Краљица од Анђела Светој Бригиди у писму 6. погл. 61 . . ." „Очито се дакле види, да почетак ове богољубности излази од славне Мајке Језусове", каже Летунић. Према томе, Срби су се током XVIII века морали упознати и са овом већ јако раширеном и популарном народном побожношћу иза које су свуда ницала и ликовна сведочанства која су вернике подстицала на овај драматични култ.

Као прототип новог српског иконостаса, чија тематика већ одговара развијеном украјинском, треба узети иконостас Димитрија Бачевића, сликан за цркву св. Николе у Земуну 1762.[31] Истовремено, то је први српски иконостас на којем се, поред редова са ликовима 12 апостола, 12 пророка и 12 великих празника, налазе композиције Крунисања Богородичиног и у највишој зони око крста 12 медаљона са сценама Христових мука. После Земуна, овај циклус веома се често

[29] Laurentius Freyberger, Religiöse Deutung des Barock, Regensburg 1949, 27.

[30] за податке из дубровачке књижевности захваљујем пријатељу проф. Мирославу Пантићу.

[31] в.: Павле Васић, Димитрије Бачевић, иконописац карловачки, у књизи: Доба барока, 191—205.

појављује на српским иконостасима. Њиме је Никола Нешковић украсио владичанску капелу у Вршцу 1763,[32] а 1779. Теодор Крачун иконостас цркве у Сусеку,[33] да би, заједно са Јаковом Орфелином 1780/81, овим темама завршио и најрепрезентативнији иконостас Карловачке митрополије намењен катедралној цркви св. Николе у Сремским Карловцима. Дубоко на запад, у Славонији, слика их 1780. Јован Четир Грабован у цркви села Средице (данас пренет у село Павловац).[34] Најзад, Христове муке добиле су изузетно место у Успенској цркви у Сент-Андреји, где су смештене с унутрашње стране огромног балдахина изнад часне трпезе, а сликао их је, највероватније у периоду 1777—1781, новосадски сликар Васа Остојић.[35] Према томе, сликајући их у Мартинцима, Мојсеј Суботић само наставља раније токове наше уметности XVIII века у којима је коначно закључена иконографска садржина српских иконостаса.

На сличан начин као и циклус Христових мука, несумњиво је западњачко порекло композиције Богородичиног крунисања. У украјинској уметности XVII/XVIII века срећемо ову популарну маријанску тему и на иконостасу Мањавског скита.[36] У српској уметности XVIII века слика је Христофор Жефаровић на своду припрате цркве манастира Бођана.[37] Од друге пол. XVII века ова западњачка тема је већ популарна у српском иконопису,[38] штавише, она веома брзо добија и почасно место у тематици наших иконостаса. У најраније познате примерке њеног јављања може се навести Бачевићев иконостас у Николајевској цркви у Земуну, где је овај мајстор слика усвајајући у целости њену западњачку иконографију.

Још један иконографски мотив који Мојсеј Суботић слика у Мартинцима појављује се на Бачевићевом иконостасу у Земуну. Реч је о познатој теми враћања вида ослепљеном краљу Стефану Дечанском, чуду које се према Цамблаковој биографији Дечанског везује за св. Николу. Ова сцена посебно је популарна у српској уметности за време турске власти,[39] када је на целој територији обновљене Пећке па-

[32] Дејан Медаковић, Минијатуре Параклиса из Дечана, у књизи: Путеви српског барока, 97—112.

[33] Лазар Мирковић, Теодор Крачун, Нови Сад 1953.

[34] Миодраг Јовановић, Јован Четиревић Грабован, 202.

[35] Пал Фојт, Сентандреја, Будапест, б. н. г., 26.

[36] в.: скит Манявський, табла VIII, сл. 9[a].

[37] Лазар Мирковић — арх. Иван Здравковић, Манастир Бођани, Београд 1952, 61—62.

[38] Др Ненад Симић, Крунисање Богородице, као сепарат из Гласника СП Цркве бр. 12 за год. 1957.

[39] Мирјана Љубинковић, Иконостас цркве св. Николе у Великој Хочи, Старинар н. с. књ. IX—X (1958—59) Београд 1959; иста, Prestave slepih u srpskoj srednjovekovnoj umetnosti, Socijalna misao, VII, br. 9—10, Zagreb 1960; Сретен Петковић, Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557—1614, Нови Сад 1965, 46, 83, 110, 111.

тријаршије нагло ојачао култ слепог краља, до чега долази залагањем самих дечанских монаха. Истовремено, популарност ове теме појачана је и чињеницом њеног везивања за св. Николу, који од XIV века, после Богородице, заузима прво место по броју њему посвећених храмова.[40] Чудотворно исцељење Стефана Дечанског које врши св. Никола појавиће се, сем у српским, и у руским рукописним Минејима за мај, на пример из збирке Соловјецког манастира бр. 631. из 1569,[41] и Минејима за септ.-нов. из XVI/XVII века,[42] у којима је препричано Цамблаково житије ослепљеног краља. Крајем XVI века српски иконописац и песник Лонгин, пишући Акатист првомученику Стефану, у XII икосу велича заједно св. Стефана Дечанског и св. Николу,[43] а та њихова међусобна веза наглашена је и у VIII икосу.[44] Веома много крајем XVII и почетком XVIII века популаришу Стефана Дечанског преписивачи из тзв. рачанског монашког круга. У збирци САНУ има неколико рукописа са тропарима, кондацима и службом са житијем Стефана Дечанског.[45] Међутим, већ у XVIII веку, развојем политичких прилика Срба у Аустрији, могу се на подручју Карловачке митрополије открити прави трагови смишљеног развијања, чак напоредног ширења култова свих Срба светитеља.[46] Веза са старим крајем учвршћивана је и оснаженим неговањем култа Немањића, проистеклим и закљученим на територији српске средњовековне државе. Тежње да се у новој средини пробуди смишљено занимање за стари завичај, за манастире и светиње настале у временима српске средњовековне самосталности, могу се на подручју Карловачке митрополије запазити особито после II сеобе Срба. Носиоци ових схватања стварају око патријарха Арсенија IV Шакабенте читав један интелектуални круг, са јасним циљем да цео Илирик постане јурисдикционо подручје избеглог пећког патријарха. Можда најутицајнија личност овог карловачког круга постаје Јован Георгијевић,[47] каснији епископ и митрополит, који је, као

---

[40] Миодраг Ал. Пурковић, Светитељски култови у старој српској држави према храмовном посвећењу, Богословље, XIV, св. 2, Београд 1939, 166.

[41] С. И. Смирновъ, Сербскіе святые въ русскихъ рукописахъ, Юбилейный сборникъ русскаго археологическаго общества, Бѣлград 1936, 184—185.

[42] Смирновъ, н. д., 198.

[43] Мирјана Шакота, Акатист првомученику Стефану од иконописца Лонгина, Старине Косова и Метохије, II—III, Приштина 1963, 217.

[44] М. Теодоровић-Шакота, Прилог познавању иконописца Лонгина, Саопштења Завода за заштиту и научно проучавање споменика културе Н. Р. Србије, I, Београд 1956, 166.

[45] в.: Љ. Стојановић, Каталог рукописа и старих штампаних књига, Београд 1901. Рукописи 69 (143), 31 (140), 72 (17), 28 (142).

[46] в.: Дејан Медаковић, Минијатуре Параклиса из Дечана, у књизи: Путеви српског барока; исти, Национална историја Срба у светлости црквене уметности новијег доба, у књизи: Путеви српског барока.

[47] Лазар Чурчић, Карловачки митрополит Јован Георгијевић и српска књига, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, XXV, 3—4, Београд 1969.

бивши дечански монах, одлично познавао прилике у Турској. Не заборављајући никада манастир свога пострига, он му је у више махова исказивао привржености, о чему сведочи и илуминирани рукописни Параклис посвећен Стефану Дечанском, дело Георгијевићевског дворског сликара Николе Нешковића из 1762. Из тог карловачког патријаршијског круга потекла је мисао да се у Дечане и Пећ 1745. пошаље зограф Георгије Стојановић, према чијим су цртежима, начињеним на лицу места, изрезана два бакрореза са изгледом ових манастира. „Повеленіемъ блаженеишаго Господина Господина патріарха Арсенія за дворный иконостас" у његовој резиденцији насликао је Георгије Стојановић 8. јануара 1741.[48] икону св. Николе и св. Стефана Дечанског, којој је као предложак послужила дрворезна илустрација узета из Празничног минеја Божидара Вуковића, штампаног 1537/38.[49] У крајевима преко Саве и Дунава, колико знамо, Стојановићева икона Стефана Дечанског и св. Николе из 1741. спада у прве сликане представе у којима је, према Цамблаковом житију, истакнута веза између слепог краља и овог популарног исцелитеља. Нешто касније, 1746, на иконостасу Успењске цркве у Ковину (Rácz Keve), испод престоне иконе св. Николе, сликана су три чуда светитељева, а међу њима и враћање вида Стефану Дечанском. Из 1764. потиче престона икона св. Николе из старе цркве у Сланкамену, на којој је у једном медаљону, поред других чуда, насликано и враћање вида Стефану Дечанском.[50] Најзад, у капели св. Врачева Козме и Дамјана у ковинској цркви (Rácz Keve) живописао је 1771. зограф Теодор Грунтовић из Мосхопоља исту композицију на западном зиду. Од уста св. Николе полази трака са речима: „не скорви Стефане, сего очи твои на длане моеи",[51] које је мајстор дословно преузео из Цамблакове биографије. Та иста тема постала је током XVIII века веома популарна и у западним крајевима Карловачке митрополије, посебно у Славонији, где је на иконостасима сликана више пута. Тако, 1783, налазимо је у цркви села Дапчевице (срез дарувarски), а отприлике у исто време у цркви рибњачкој (срез вировитички), и у селу Осијеку у парохији војаковачкој (срез крижевачки) и, најзад, у Дарувару на иконостасу који потиче из 1793.[52] На тај начин.

[48] Вера Вучковачки-Савић, Георгије Стојановић сликар из прве половине XVIII века, Зборник за друштвене науке Матице Српске, 17, Нови Сад 1957, 63.

[49] в.: Дејан Медаковић, Графика српских штампаних књига XV—XVII века, Београд 1958, табла XLIV, 1.

[50] Оливера Милановић-Јовић, Иконостас Николајевске цркве у Старом Сланкамену, Зборник за ликовне уметности Матице Српске, 6, Нови Сад 1970, 105.

[51] Сретен Петковић, Живопис цркве Успења у Српском Ковину (Rácz-Keve), Зборник за друштвене науке Матице Српске, 23, Нови Сад 1959, 54.

[52] Др Душан Кашић, Национална тематика у иконографији славонских Срба, Православна Мисао, IV, св. 1—2, Београд 1961, 40.

и у овим западним областима култови Срба светитеља одиграли су прворазредну улогу у образовању и чувању националне свести. Штавише, на подручју славонске Војне крајине, упркос царској заштити, долазило је до најгрубљих повреда владарских привилегија, што је изазвало и појаву нарочитих, чак јединствених иконографских тема у садржају српских иконостаса XVIII века. Онај процес који је у Срему, у духу програма крушедолске припрате,[53] на Бачевићевом иконостасу у Јаску из 1769. довео бројем и до највећег укључивања Срба светитеља у њихову садржину (цар Урош, св. Максим српски, св. Арсеније, св. Стефан Штиљановић, Јован Деспот, кнез Лазар, св. Сава српски, Симеон српски, св. Симон, св. Стефан Дечански, св. Милутин, св. Урош), нашао је баш у Славонији свој најпотпунији и најразвијенији израз. Десило се то у цркви св. Георгија у селу Велики Бастаји.

Према сачуваним записима на две картуше, иконостас је 1785. радио Мојсеј Суботић. Натписи гласе: во славꙋ стыѧ единосꙋщныѧ животворѧщыѧ и нераздѣлимыѧ тр҃оцы ѡца и сн҃а и ст҃аго дх҃а изобразисѧ сеи иконостасъ храма ст҃аго великом҃ч҃ника Геѡргїа при державѣ г҃сдарѧ Іѡсифа вторагѡ імператора Римскагѡ при преѡсщ҃еннѣишемъ еп҃скпꙋ славонїскомъ и генералата вараждинскагѡ гд҃нꙋ Паулꙋ Авакꙋмовичꙋ и парохꙋ гд҃нꙋ Гаврїилꙋ Добрашевичꙋ иждивенїемъ всѣхь православныхъ хр҃тїанъ парохіи Басташкїѧ чрезъ иконописца Мѡѵсеѧ Сꙋбботича изъ Сѵрмїи мц҃а октѡврїа 5 дне 1785 лѣта.[54]

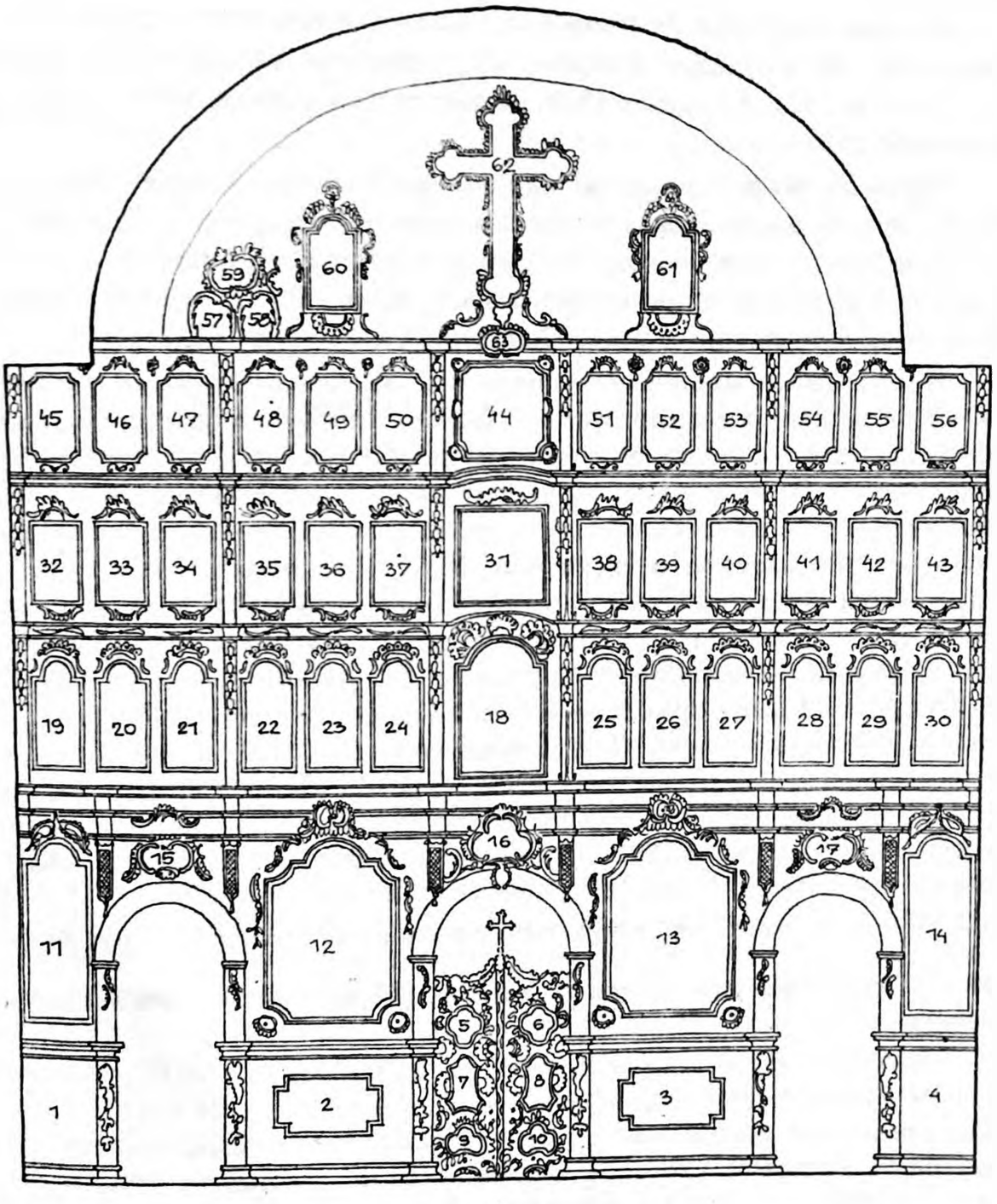
Садржај иконостаса. Ред престоних икона: св. Георгије (оштећено и премазано) (11), двери са ликом пророка Арона (оштећено и премазано), изнад двери картуша са натписом (15), Богородица (оштећено и премазано) (12), Молитва у Гетсеманском врту (оштећено и премазано) (2), царске двери са Благовестима и четири медаљона са херувимским главицама (5—10), Христ (оштећено и премазано) (13), Христ и Самарјанка (оштећено и премазано) (3), изнад двери картуша са натписом (17), двери са ликом Мелхиседековим (оштећено и премазано), св. Димитрије (14), изнад царских двери Недремано око (16). Поља 1 и 4 празна.

I зона: апостоли. Вартоломеј (19), Тома (20), Симон (21), Матеј (22), Јован (23), Петар (24), Васкрсење Христово (18), Павле (25), Марко (26), Лука (27), Андреј (28), Јаков (29), Филип (31).

II зона: српски владари-светитељи. Св. Ангелина (32), Деспот Стеван (33), св. Симеон Мироточиви краљ српски (34), св. Милутин (35), св. Владислав краљ (36), св. Арсеније (37), св. Сава и св. Симеон

[53] Д. Медаковић, Зидно сликарство манастира Крушедола, 116.

[54] Натпис је са много погрешака штампао I. Kukuljević-Sakcinski у књизи: Nadpisi sredovječni i novovjeki na crkvah, javnih i privatnih zgradah itd. u Hrvatskoj i Slavoniji, Zagreb 1891, одакле га је преузео Љ. Стојановић и објавио у Записима II, бр. 3555, сумњајући у тачност првог издања.



Цртеж 2. Распоред иконостаса у цркви св. Георгија у Великим Бастајима.
(Снимио арх. В. Матић)

моле пред Христом (31), св. Стефан Дечански (38), св. Максим (39), цар Урош (40), кнез Лазар (41), деспот Јован (42), св. Стефан Штиљановић (43).

III зона: пророци. Језекиљ (45), Авакум (46), ? (47), Гедеон (48), Давид (49), Мојсеј (50), Богородица вереница св. Духа (44), Арон (51), Исаија (52), Соломон (53), Јеремија (54), Јаков (55), пророчица Дебора (56).

Највиша зона: допојасни ликови неидентификованих светитеља (57, 58, 59). С десне стране недостају њихови пандани, који су пали, али су се плоче задржале на зиданој позадини иконостаса, а видљиве су само са хора цркве. Богородица (60), Крст (62), Јован (61), испод Крста медаљон са представом Образ нерукотворени (63).

И Суботићев иконостас у Великим Бастајима припада по типу тзв. високим иконостасима. Иако је његова првобитна садржина данас оштећена, ипак, и по иконографским необичностима, он представља јединствену целину у развоју српског иконостаса XVIII века. Та његова посебност односи се пре свега на II зону где је смештена читава галерија Срба владара и светитеља, без сумње најпотпунија која је икада остварена на српским иконостасима током XVIII века. Њихову дубљу иконографску поруку открива централна слика која композиционо представља варијанту Деизиса, с том разликом што су уместо Богородице и Јована пред Христом у молитвеном ставу насликани св. Сава и св. Симеон српски. Они се заправо налазе на челу поворке српских владара и светитеља која пред Христом заступа српски народ. Изведена је ова необична иконографска целина сасвим у духу Живановићевог Србљака из 1761. и Опште стихире митрополита Јована Георгијевића из 1771, чије завршне стихове као да илуструје Мојсеј Суботић. Они гласе: **Иже всѣхъ васъ прославлѧемъ и славимъ, іакѡ Велике столпе и предстателе рода сербскагѡ, (кр҃тоноснагѡ) м҃лите бг҃а ѡ дꙋшахъ нашихъ, спаситисѧ намъ.**

Ако се имају у виду политичке идеје Жефаровићеве Стематографије и оне поруке галерије Срба светитеља насликаних у крушедолској припрати, усаглашене са наглим развојем српских владарских култова и њиховом улогом у стварању наше историјске свести, тек тада су разумљиви и сви они напори аустријских власти да сасвим ограниче или потисну њихово прослављање. Календарска реформа била је добар повод за државно уплитање које је, сасвим разумљиво, изазвало и одређене буне и отпоре. Црквена хијерархија нашла се притешњена између народних жеља и наређења виших државних власти. Ти отпори били су особито оштри и бурни на подручју Славоније, одувек изложеном притиску уније. „Волимо мертви бити него нашие

отаца закон да погубимо", каже се у једној покајничкој представци на превару поунијаћених Срба у Вараждинском генералату упућеној 3. маја 1782. пакрачком епископу Јосифу Путнику.[55] Штавише, владика Путник је 27. новембра 1783. наредио своме свештенству да све оне који су се вратили из уније, због њихових страдања, ослободе од давања бира за једну или две године.[56]

Галерија Срба владара и светитеља на иконостасу у Великим Бастијама илуструје ону идеологију коју је Карловачка митрополија утврдила у време патријарха Арсенија IV Шакабенте. У свом ширењу она се, сасвим јасно, ослања и на систематско неговање српских владарских култова. Отуда, није никаква случајност што се, у тешким условима Војне крајине,[57] стварала и посебна иконографска варијанта српске уметности XVIII века.

Још један иконографски детаљ из Великих Бастаја заслужује нашу пажњу. Реч је о икони Богородице смештеној између пророка у III зони Суботићевог иконостаса. Стојећа Богородица са раширеним рукама носи на грудима голуба, симбол Духа светога. Западњачко иконографско порекло овог типа Богородице сасвим је очевидно и оно у ствари представља варијанту Благовести. У Аустрији, посебно у Бечу, поштована је икона „Богородица као вереница св. Духа", која се налазила у капели св. Тројице.[58] То је побожно опевана сцена Благовести, као што се у XVII и XVIII веку у јужној Немачкој и Аустрији појединачно појављују. Од противреформације развија се тематика безгрешног зачећа Богородице, чији класични тип даје у XVII веку у Италији Гвидо Рени, а у Шпанији Мурильо. Дидактични карактер ових слика је очевидан. То су, такорећи, поучне слике велике мистичне тајне која, особито у противреформацији, добија посебно значење. Заветна слика „Immaculata као вереница св. Духа", у Кармелићанској цркви у Бечу јавља се као копија неке заветне слике која својом иконографијом највероватније упућује на неки шпански узор.[59] С обзиром на то што икона „Богородица вереница св. Духа" у Великим Бастајима представља до данас једини познати пример ове теме у српској уметности XVIII века, није тешко претпоставити да се Суботић користио графичким предлошком западњачког порекла. Мало је ве-

---

[55] Рад. М. Грујић, Пакрачка епархија, Нови Сад 1930, 166.

[56] Грујић, н. д., 167.

[57] Günther E. Rothenberg, Die Österreichische Militärgrenze in Kroatien, Wien 1970.

[58] Gustav Gugitz, Das kleine Andachtsbild in den österreichischen Gnadenstätten, Wien 1950, 126.

[59] Hans Aurenhammer, Die Mariengnadenbilder Wiens und Niederösterreichs in der Barockzeit, Wien 1956, 61. За тип Богородице веренице св. Духа в.: Austellung Marianische Wallfahrten in Österreich. Каталог изложбе. Wien 1954, 29, 30.

роватно да је он то учинио намерно, подстакнут од својих скромних сеоских поручилаца. Оваква суптилна маријанска тематика и њено симболично значење своде се највероватније на примарну поруку једне уобичајене Богородичине иконе. Биће то занимљиво сазнање ако се једном у посланицама пакрачког епископа Павла Авакумовића открије и личност која је својим теолошким знањем била кадра да утиче и на стварање иконографског програма за цркве своје епархије. У том случају је и наш уметник у Великим Бастајима поступао руковођен теолошким жељама и знањем свога наручиоца, на исти начин као што је то био обичај и у савременом европском сликарству. Можда трагања за иконографским програмима српских иконостаса развијеног типа треба отпочети и проучавањем „збирке разних поука на све недељне и празничне дане", које је руски св. Синод издао у Москви 1780, а које су међу Србима крајем XVIII в. опште познате под именом т.зв. Рајићевих синодалних проповеди.[60] Њихова је намера била да од „својих слушалаца направе поред добрих хришћана и ваљане грађане"[61] једне апсолутистичке монархије, тако да се у њима вешто преплићу црквени и световнополитички циљеви.

Западњачко опредељење Суботићевог сликарства истакнуто је и начином на који он слика свој апостолски чин у Великим Бастајима. Свим ликовима апостола Суботић додаје и њихове карактеристичне атрибуте, који се у иконографији устаљују од романике до барока. Тако, на пример, сликајући уз св. Јована и орла као његов уобичајени атрибут, Суботић додаје и путир са змијом, илуструјући једну апокрифну апостолску историју коју прича Јаков де Ворагине. Према њој је Аристодемус, највиши свештеник Ефеса, изјавио да ће имати поверења према хришћанству, ако апостолу Јовану не нашкоди отров. Јован пије отров без штете. Касније ова легенда добија различите варијанте. Псеудо-Исидор од Севиље прича да су у Риму покушали да отрују св. Јована, коме је пружен отровани пехар тајне вечере. Захваљујући чуду, отров је из путира ишчезао у облику змије.[62] И овај мали иконографски детаљ сведочи да се Суботић користио каквим западњачким иконографским детаљем, највероватније из неке илустроване Библије.

Од XIII века јавља се копље као атрибут св. Томе, којим је убијен у Индији.[63] Тестера као атрибут св. Симона јавља се од XIV века,

---

[60] Др Мита Костић, Проповеди Јована Рајића, Сремски Карловци 1922.

[61] Костић, н. д., 5.

[62] Karl Künstle, Ikonographie der Heiligen, Freiburg in Breisgau 1926, 342; D. Medaković, Eine unbekannte Variante eines serbischen Oktoechos aus dem Jahre 1537, Gutenberg — Jahrbuch 1961, 130.

[63] Joseph Braun, Tracht und Atribute der Heiligen in der Deutschen Kunst, Stuttgart 1964, 694—5.

а у XV в. постаје његов стални атрибут.[64] Крст, т.зв. Андрејин крст, са укосо положеним краковима, као атрибут св. Андреје, појављује се крајем XIII века. Од касног XIV века крст се повећава и ставља иза леђа апостолових.[65] Од касног средњег века често се приказује како апостол Лука слика Богородицу.[66] Апостолу Павлу је од XIII века атрибут мач, а од XIV века он се обавезно јавља уз његов лик.[67] Апостол Јаков се од касног XV века слика са штапом на чијем је врху крст.[68]

На тај начин, и овако сликани апостолски чин сведочи о пуној победи западњачке оријентације у српском сликарству XVIII века. Не само иконографски већ и стилски, Суботић је укључен у оне токове српске уметности који су наше мајсторе незадрживо довели до нових подстицаја, узора и источника. На оба своја иконостаса Суботић испољава стилска кретања и тражења која се крећу од умереног барока ка рококоу. Чак и кад ради апостолски чин, Суботић у Великим Бастајима није до краја доследан у обрађивању појединачне фигуре. Док је добро пропорционисан апостол Јован у плавој хаљини и црвеном огртачу, зависно од предлошка, сликан у барокном замаху и светло-тамним контрастима, чиме су, као и код апостола Андреје, истакнута пластична решења лика, дотле су Марко и Петар рађени површински, скоро равномерно и у осетљивом окер тоналитету. И у Мартинцима и у Великим Бастајима, Суботић је више склон мирном, скоро статичном приказивању и апостола и пророка. Тај свечани, парадни став и мирни, уједначени ритам целе галерије апостола и пророка, задржао је он и на појединачним ликовима Срба светитеља у Великим Бастајима. Њих Суботић слика у барокизираним владарским костимима чији су прототипови створени у Жефаровићевој Стематографији и на зидовима крушедолске припрате. Слично као и Жефаровић, и Мојсеј Суботић примењује, истина сасвим бојажљиво, драперију и архитектонске кулисе којима тек овлаш назначава просторне дубине неког скромног ентеријера. Квадрирани патос тих просторија у којима стоје српски светитељи, по наивности обрађене перспективе најближи су Жефаровићевој Стематографији, или још више Римничком Србљаку из 1761.

Пада у очи да на оба Суботићева иконостаса недостаје циклус Великих празника, тако да се његова композициона знања могу оценити само на основу иконе Крунисања Богородице, циклуса Христових мука и Деизиса у Мартинцима, а у Бастајима, поред Васкрсења

[64] Braun, н. д., 666.
[65] Braun, н. д., 70.
[66] Braun, н. д., 484.
[67] Braun, н. д., 590.
[68] Braun, н. д., 608.

Христовог, једина је композиција она која представља како св. Симеон и св. Сава моле Христа за свој род. Судећи по њима Суботић није без тешкоћа решавао проблеме сложенијих композиција. Још најсмелији је на икони Крунисања Богородичиног у Мартинцима, где Богородицу носе смело постављени анђели, изведени у духу барокног илузионистичког сликарства. Са неком скоро рокајном, кокетном љупкошћу, Суботић је на овој композицији до изнад колена обнажио леву Богородичину ногу, а та необична слобода није дотада остварена на српским иконостасима XVIII века. С друге стране, Деизис у истој цркви сликан је као група састављена од појединачних и међусобно неповезаних личности. Рокајни елементи у Суботићевом сликарству нису толико везани за неке изненадне колористичке слободе. Опраштајући се од умирућег барока и његове тежње да светло-тамним ефектима доследно проведе пластични стил, а тиме подвуче драматику призора, Суботић још увек покушава да чврстину и волумен својих апостолских ликова постигне и читавим сноповима светлости коју усмерава и неконтролисано излива на њихове појединачне ликове. Међутим, чак и тада, Суботић је понесен својим лирским темпераментом и не уме да слика драматично, већ меко, осетљиво, не упуштајући се у колористичке замршености. Познавање анатомске тачности није његова врлина и он може да изненади каквим незграпним, рђаво пропорционисаним ликом Срба владара, на пример цара Уроша, или кнеза Лазара. Већ у Мартинцима створиће он веома особен Христов лик на чијем лицу разиграно слика каприциозну арабеску браде. У истој цркви поновиће га мајстор и на владичанском трону, где се са неком калиграфском прибраношћу упушта у пажљиво моделовање уха, уста, задржавши и на Христу његове велике, широм отворене очи, које Суботићевим личностима дају и неки скоро сањалачки израз.

Најзад, поставља се питање где је формирана уметничка личност Мојсеја Суботића? Чињеница да није био уписан на бечку Академију нужно нас упућује да порекло његовог сликарства потражимо у домаћој средини, у коју су уметничке новине улазиле споро и поступно. У време када се он јавља као сликар већ су по Срему стајали довршени иконостаси двојице главних мајстора Карловачке митрополије из осамдесетих година XVIII века, Теодора Крачуна који 1781. у Карловцима ствара и своје последње дело и Јакова Орфелина који преживљује свога великог ортака. Па ипак, не може се уметничко стварање Мојсеја Суботића довести у неку непосредну везу са овим најистакнутијим мајсторима његовог времена. Још понајпре се стиче утисак да је Мојсеј Суботић сликарски еклектик који слободно и без неког већег колебања и унутрашњег оправдања бира своје уметничке узоре. У тренутку када ствара, он већ јасно схвата да је неповратно

прошло време декоративног барока украјинског порекла. На свој начин он је разумео да се српско сликарство сада окренуло проблемима оплемењених боја, тонским решењима и успелој валерској игри. Схватајући тај нови дух епохе, Суботић своје апостоле у Великим Бастајима поставља у зелени пејзаж, осветљен благом светлошћу, тако да контуре удаљеног предела постепено ишчезавају, губећи се у плаветнилу. Привучен проблематиком светлости, он до краја није разрешио њену улогу у грађењу слике. Нешто недоречено, заустављено на пола пута, као да обележава целокупну уметничку личност Мојсеја Суботића. Његова рана смрт, 22. XII 1789, прекинула је прилику и могућност да Мојсеј Суботић постане завршена сликарска личност. У књизи умрлих (1750—1800) у Мартинцима његова смрт забележена је руком свештеника Павла Јоакимовића: Рав Бж҃і Моѵсей Суботичъ житель Мартиначки (:исповѣдавсѧ прежде согрѣшениѧ всѧ іерею Павлу Іоакимовичꙋ парохꙋ цркве ст҃ хр҃това Николаѧ ... сꙋщїѧ, и причастисѧ стых таинъ) престависѧ мц҃а Декемвра дне 21^{о} лѣта преположеннаго, и погребесѧ в землю, во гробїе общее. 1789 мц҃а декем. дне 22^{о}.[69]

MOJSEJ SUBOTIĆ

DEJAN MEDAKOVIĆ

Der bisher wenig bekannte serbische Künstler, Maler Mojsej Subotić, zu dessen Hauptwerken die aus den Jahren 1782 und 1875 stammenden Bilderwände im Dorfe Martinci (Syrmien) und in Veliki Bastaji (Slawonien) gehören, wird in dieser Arbeit eingehend erforscht. An diesen beiden Bilderwänden eines entwickelten Typus treten sehr interessante ikonographische Einzelheiten auf. In Martinci ist der Passionszyklus in der obersten Zone in 12 Medaillons angeordnet, was den Autor veranlaßt, den ikonographischen Ursprung dieser abendländischen Themen an den serbischen Bilderwänden des XVIII. Jahrhunderts in ihrer Gesamtheit zu prüfen und im Zusammenhang damit vertritt er die Ansicht, daß sich diese Themen bei uns seit dem Jahre 1762 eingebürgert haben, also zur Zeit als Dimitrije Bačević seine Bilderwand in der Nikolauskirche in Semlin vollendet hat. Auf eine ähnliche Weise wird auch das Problem der Komposition »Marienkrönung« in Erwägung gezogen, die auch an den ukrainischen Bilderwänden des XVII. Jahrhunderts zu finden ist. Ferner befaßt sich der Autor mit dem ikonographischen Ursprung der Komposition »Der König Stefan Dečanski bekommt sein Augenlicht wieder«, was nach Grigorije Camblak durch eine Wundertat des hl. Nikolaus geschieht.

Anderseits ist die Bilderwand in Veliki Bastaji wegen ihrer ikonographischen Vielfältigkeit sehr interessant, besonders hinsichtlich der zweiten

[69] Податак је узет из дипломског рада Вукосаве Боровац: Мојсеј Суботић малер.

Zone mit ihrer sehr auffälligen Galerie der heiligen serbischen Könige, während das Zentralthema den hl. Sava und den serbischen hl. Simeon vor Christus für ihr Volk betend darstellt. In der gesamten Entwicklung der serbischen Bilderwände des XVIII. Jahrhunderts bildet dieses Werk eine vollkommene Einheit, welche die Serben- Herrscher wie Heilige- darstellt, entstanden durch eine jähe, von dem Erzbistum in Karlovci seit 1739 angeregte Verbreitung ihrer Kulte.

An der Bilderwand in Veliki Bastaji erscheint eine interessante Darstellung der Muttergottes als Braut des hl. Geistes- das einzig bekannte Beispiel dieser Art in der serbischen Kunst des XVIII. Jahrhunderts.

Zum Abschluß analysiert der Autor den Stil des Subotić und versucht diesem Maler eine ihm gebührende Stelle in der Entwicklung der serbischen Kunst des XVIII. Jahrhunderts zu bestimmen.



Сл. 1. Иконостас у цркви св. Николе у Мартинцима. Општи изглед

Напомена. Слике под бројевима 1—10 и 21—26 снимио је Миодраг Јовановић. Слике под бројевима 11—20 снимио је Светислав Ј. Бурић. Обојици се најлепше захваљујем.



Сл. 2. Престона икона Христа. Мартинци



Сл. 3. Престона икона св. Јована. Мартинци



Сл. 4. Св. Лазар Четвородневни. Десне двери. Мартинци



Сл. 5. Св. Никола дарује очи св. Стефану Дечанском. Сокл. Мартинци



Сл. 6. Жртва Аврамова. Сокл. Мартинци



Сл. 7. Усековање св. Јована. Сокл. Мартинци



Сл. 8. Недремано око и картуша са потписом Мојсија Суботића о сликању иконостаса. Мартинци



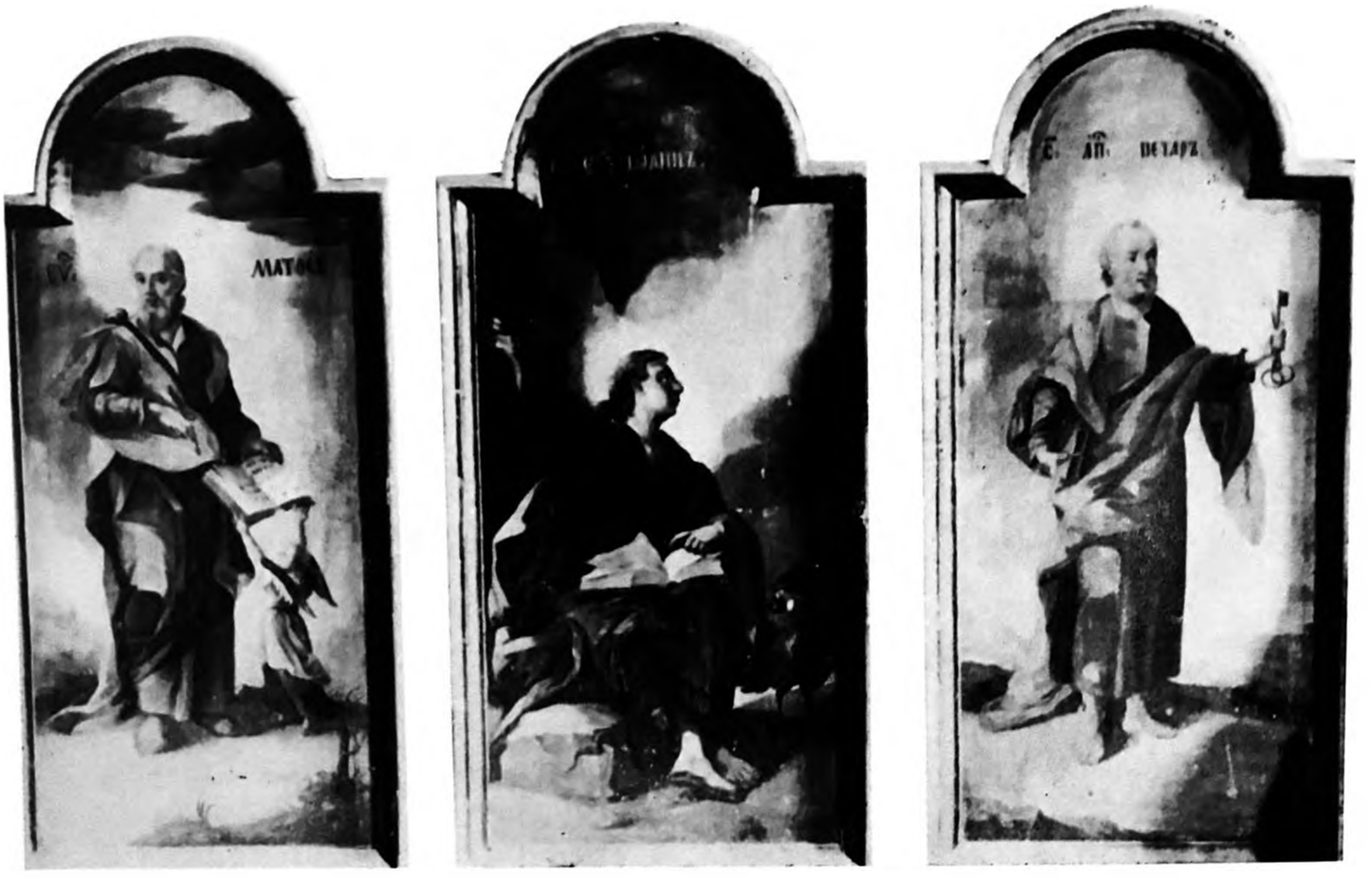
Сл. 9. Црква св. Георгија у селу Велики Бастаји



Сл. 10. Иконостас у цркви св. Георгија у селу Велики Бастаји



Сл. 11. Апостоли: Тома и Симон. Велики Бастајн



Сл. 12. Апостоли: Матеј, Јован и Петар. Велики Бастаји



Сл. 13. Св. Ангелина, Деспот Стефан, Симеон Мироточиви, краљ српски. Велики Баста



Сл. 14. Васкрсење Христово. Велики Бастаји



Сл. 15. Св. Сава и св. Симеон моле пред Христом за свој род.
Велики Бастаји



Сл. 16. Цар Урош и кнез Лазар. Велики Бастаји



Сл. 17. Пророци Давид и Мојсије. Велики Бастаји



Сл. 18. Пророци Арон, Исаија и Соломон. Велики Бастаји



Сл. 19. Крунисање Богородице. Збирка Др Корнелије Рућанин-Манојловић



Сл. 20. Крунисање Богородице. Детаљ. Збирка Др Корнелије Рућанин-Манојловић



Сл. 21. Крунисање Богородице. Детаљ. Збирка Др Корнелије Руњанин-Мацо



Сл. 22. Крунисање Богородице. Детаљ. Збирка Др Корнелије Рушанин-Манојловић



Сл. 23. Крунисање Богородице. Детаљ. Збирка Др Корнелије Руњанин-Мано



Сл. 24. Крунисање Богородице. Детаљ. Збирка Др Корнелије Рућанин-Манојловић

Радомир Станић

Иконостас манастирске цркве у Врањевшници



МАТИЦА СРПСКА

7 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 7
1971

О манастиру Враћевшници писано је мало с обзиром на његов историјски, архитектонски, уметнички и културни значај. Први је, у духу својих путописних запажања, скренуо пажњу на овај манастир Јоаким Вујић,[1] да би се, затим, појавиле разнолике белешке о Враћевшници које немају већи значај. У до сада објављеним прилозима највише је пажње поклоњено историјату споменика и његовом ктитору, великом челнику Радичу Поступовићу,[2] мада у извесним написима питање прошлости манастира стоји у скоро равноправном односу са осталим проблемима овог споменика.[3] Међутим, изразите вредности у овом манастирском комплексу: архитектура, живопис и иконостас остале су, бар за сада, недовољно стручно обрађене и сасвим мало истакнуте. Додуше, било је покушаја да се, на пример, о фрескама искажу неке позваније и поузданије оцене, али су оне остале непотпуне.[4] Предстоји, свакако, потреба да се и архитектура и живопис студиозније обраде и да се о Враћевшници публикује посебна монографија.[5]

[1] Путешествије по Сербији, II, Београд 1902, 135—144.

[2] Р. Кречковић, Манастир Враћевшница, Сремски Карловци 1932; П. Ж. Петровић, Манастир Враћевшница, Крагујевац 1967.

[3] В. Петковић, Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа, Београд 1950, 62—63; Ђ. Бошковић, Б. Вуловић, Ј. Нешковић и М. Вујичић, Манастир Враћевшница, Археолошки споменици и налазишта у Србији, II, Централна Србија, Београд 1956, 157—159; М. Коларић, Српска уметност XVIII века, Београд 1954, 21—22; Д. Ранковић, М. Вуловић и М. Шакота, Враћевшница, Београд 1967.

[4] В. Петковић, нав. дело, 63, дао је само најопштији и непотпуни преглед тематског распореда живописа и при том указао на једну иконографску изузетност, док се од свих ликовноестетских анализа по обичају уздржао. Нешто даље је отишла Д. Ранковић, нав. дело, 16—17, али и њени судови о ликовним и иконографским својствима фресака не обухватају ни издалека оно што овај живопис поседује. Додуше, зидна декорација у манастирској цркви није очишћена ни конзервирана, тако да није ни било могуће потпуно утврдити распоред сцена, као ни значајна сликарска обележја.

[5] Не треба превидети чињеницу да је М. Коларић учинио леп покушај да стилски и стваралачки одреди ауторе враћевшничког живописа — види: Мо-

Иконостас, који представља занимљиво и значајно сликарско остварење у Србији XVIII века, остао је скоро непознат стручним и научним круговима, јер није још ни једном обрађен нити публикован у оном виду у којем то заслужује. После конзерваторских радова, извршених током 1970. и 1971. године,[6] добили смо неколико драгоцених података који омогућавају потпуније сагледавање његових стилских обележја и који бацају ново светло на проблем његовог настанка.

Одмах треба рећи да је у свим написима о Враћевшници најмање било речи о иконостасу. Ј. Вујић је, за разлику од других који су о манастиру писали са знатнијим амбицијама, дао врло сажет осврт на распоред икона на иконостасу.[7] Р. Кречковић и П. Ж. Петровић, који су о манастиру написали мале монографије, готово да и не спомињу иконостас.[8] Исто тако, ни В. Петковић не поклања пажњу иконостасу.[9] М. Шакота је, у ствари, дала најопштије описе иконостаса, али и недовољне анализе о стилским карактеристикама престоних икона и осталог дела иконостаса.[10] У одсуству одређенијих података, А. Андрејевић је о настанку старијег дела иконостаса истакао већ раније сазнања,[11] док је П. Васић установио време настанка старијег дела иконостаса и указао на јужно порекло тада непознатог мајстора.[12]

Стари првобитни иконостас из XV века није очуван.[13] Садашњи, који се везује за време после обнове цркве 1737. године, није јединствен у погледу времена настанка нити је дело једног сликара. До скора се веровало да је старији део иконостаса из 1754. израдио један мајстор, чије име није било познато, а престоне иконе из 1824. приписиване су појединим сликарима, међу којима се сасвим одређено спомиње

дернизација српског сликарства у раздобљу зографа и молера, Зборник Матице српске, серија друштвених наука, 8, Нови Сад 1954, 87—95. Исто тако П. Васић је на занимљив начин указао на битне карактеристике ових фресака у склопу актуалних барокних утицаја који аутора овог сликарства нису мимоишли — види: Барокни елементи у српском сликарству прве половине XVIII века, Гласник, службени лист Српске православне цркве, бр. 7—8, Београд 1964.

[6] Чишћење и конзервацију иконостаса извршили су сликари — конзерватори Покрајинског завода за заштиту споменика културе у Новом Саду.

[7] Нав. дело, 137.

[8] Док Р. Кречковић исцрпно пише о прошлости манастира, занемарујући присуство живописа и иконостаса, П. Ж. Петровић се у најкраћим цртама осврће на распоред фресака, позивајући се на В. Петковића, а о иконостасу не бележи ни најосновније податке.

[9] В. Петковић, нав. дело, 63.

[10] Нав. дело, 19—20.

[11] Enciklopedija likovnih umjetnosti, 4, Zagreb MCMLXVI, 549

[12] Васић, нав. дело, 10.

[13] Изгледа да је стари живопис који је настао око 1431. г. делимично очуван под слојем садашњих фресака из 1737. године. То ће, свакако, потврдити предстојеће конзерваторске интервенције.

име Аксентија Јанковића.[14] После чишћења и конзервације иконостаса установили смо да његов старији део није радио један мајстор, већ двојица. Открили смо име једног иконописца, о којем се, колико нам је познато, до сада у науци није ништа знало.[15]

Та значајна сазнања сасвим друкчије осветљавају[16] проблем настанка иконостаса и остала питања везана за његове стилске одлике

---

[14] П. Васић, Живко Павловић молер пожаревачки и његово доба, Пожаревац 1968, 11.

[15] Пре чишћења иконостаса био је видљив запис на икони св. Јована који садржи име ктитора и годину настанка, док је потпис мајстора на икони Богородице код крста са Распећем остао непримећен.

[16] Иконостас се састоји од олтарске преграде која је делимично дуборезбарена, а делимично сликарски декорисана. Она носи 29 икона које су традиционално распоређене. У врху је крст са Христовим распећем. Лево је икона Богородице, а десно Јована Богослова. Крст и иконе Богородице и Јована уклебљене су на дуборезбареној дводелној дасци на којој су, у виду медаљона, представљена попрсја пророка Мојсија и Илије и симбол јеванђелисте Луке. У нижем реду је дводелна плоча са допојасним представама Богородице, Христа и Јована Крститеља (Деизис) и дванаест апостола. У зони испод деизисне плоче постављене су престоне иконе: св. Николе, Богородице, Исуса Христа и св. Јована Претече. Испод престоних икона, у најнижој зони, налази се осам правоугаоних поља са приказом стилизованог цвећа и лишћа. У средини су царске двери које захватају висину двеју најнижих зона. На њима су представљени: Благовести, св. Лука и св. Јован — јеванђелисти.

Крст са Распећем (211 × 156 × 4 см) врло је једноставно обрађен: сликана површина, удубљена за око 1 см, уоквирена је профилацијом. На плавој позадини, која са шестокраким звездицама треба да означи небо, приказан је крст тамнокестењасте боје на којем је распет Христос. При врху крста је свитак са иницијалима ІНЦІ Сцена је означена сигнатуром: Распѧтїѣ Хр҃ѣ исписаном белим словима. Мртав Христос, дат статично и круто, наг, са црвеножутом перизомом око бедара, на глави има трнов венац, исцртан скоро неприметно потезима жутозелене боје. Из рана на шакама и стопалима капље крв, а из груди, где је прободен копљем, крв тече у млазу. Ореол је златне боје са крстом, уцртаним црвеном бојом и са иницијалима ѡѡѧ

Богородица, св. Јован и крст са *Распећем* наслоњени су на део иконостаса који је доста вешто дуборезно обрађен. Цео овај део је резбарен и сликан: обојен златном, зеленом, црвеном и тамноцрвеном бојом. Падају, најпре, у очи дуборезни прикази двеју аждаја које су постављене симетрично испод крста. У пољу, између њих, насликан је Христов гроб у облику саркофага. Изнад аждаје налази се удубљен простор кружног облика око којег су четири розете. У овом медаљону насликан је *симбол јеванђелисте Луке* — у облику вола који лети. Крилима придржава јеванђеље са корицама, украшеним бисерним зрнима, црвеним и зеленим драгим камењем. Позадина је златна, а натпис ΛѮ црвене и плаве боје. Св. Јован се ослања на део постоља на којем је розета са преплетом. Овај плитки преплет и комбинација боја које су прекриле поједина поља формирају изглед шестокраке звезде у розети. На потпуно исти начин обрађена је површина испод Богородице. Између ове розете и аждаје налази се срцолико удубљење на којем је насликано попрсје *пророка Мојсија* на позадини која је горе златна, а доле зелена. У десној руци Мојсије држи развијен свитак на којем је црним словима исписан следећи текст: ✝ Ѡщесѣ тин войн Ѩмон крем аминон/ ѧпена, тн тwѳ бу, ѵал ноу. Одевен је у зелену хаљину, украшену златним орнаментима. Огртач му је црвен са златним драперијама. Сигнатура гласи: Прр҃окъ Моїсѣй.

Између аждаје и десне розете над којом је икона св. Јована налази се друго удубљено поље срцоликог облика у којем је насликано попрсје *пророка Илије* (Прр҃окъ Илиа. Одевен је у окер жуту хаљину над којом је црвеножути огртач са црним драперијама. У левој руци држи свитак са следећим текстом:

и уметничка својства. До скора се веровало, и то је више пута поновљено, да се враћевшнички иконостас састоји из старијег дела који је настао ´ 54. године, као дело једног мајстора, и новијег — односно

+ Сїѡ ѓтон ѕ҃ранбн ѓкаі тин ѓгин к ѓтинѳа ѓлаєан ѓк,тин знр҃ран. И једно и друго попрсје сликано је на површини величине 28 × 23 см.

Лево од Распећа је икона са приказом *св. Јована Богослова.* Стојећа фигура Јована насликана је на једноделној липовој дасци (76 × 27 × 2,5 см). Преко средине, позади, ужлебљена је пречка. Јован је насликан на удубљеној површини коју горе уоквирује двоструки исламски лук, а који се при врху завршава елипсоидно. Сликану површину са стране уоквирују две профилације, између којих је удубљено поље — жлеб, неутрално сликан. При дну је део дуборезбарен у облику стилизованог лишћа и розете. Позадина је дводелна: горе златна а доле зелена. Окренут полудесно, са ореолом оивиченим црвеним рубом и натписом црвене боје Стѣи Ію. Јован је приказан у зеленој хаљини са златним и црним наборима. Над хаљином је црвени, јако драпирани огртач. Лице је ослоњено на шаку десне руке. Из очију му се сливају млазеви суза. Лево од њега, при дну, белим словима исписан је запис у дванаест редова који гласи + Сиѳ сазда своим трѣдомъ: Василіе дѣчѧнникъ прекрїстъ··· 1754: февраріѧ: 10. Овај запис објавио је, с мањим грешкама, П. Васић, Барокни елементи, 10.

Десно од Христа постављена је икона са приказом *Богородице* (80 × 28 × 2,5 см), на једноделној дасци истворског дрвета, која је, углавном, слично обликована и обрађена. Сликана површина се у доњем делу ослања на дуборезно поље, обрађено у плиткој пластици, са декорацијом у облику стилизованог лишћа и цвећа. Богородица је одевена у зеленоплаву хаљину, чији су оковратник и рубови рукава украшени златом и низом кружних и елипсоидних орнамената. Хаљина је украшена златним стилизованим орнаментима у облику цвета и тачкицама, концентрично постављеним. Огрнута је црвеним мафорионом који је извезен златним нитима у виду разлистале вреже. Њено овално лице, орошено сузама, са изразито крупним и буљавим очима, типично је за сликара који је радио овај део иконостаса. То је Ставро Зограф који се на овој икони потписао, испод ногу Богородице, на зеленој позадини златним словима. Сликарев потпис гласи: Ставро зѡграфо

Између овог дела иконостаса који представља посебну сликарску целину и деизисне плоче налази се уска зона (висине 18 см) орнамената, сликаних у виду стилизованог лишћа и цвећа различите боје. С доње стране Деизис са апостолима оивичава фриз висине 12 см, осликан сличним орнаменталним системом.

Деизис са апостолима сликан је на двема даскама од ораховог дрвета. Попрсја апостола, Богородице, Христа и св. Јована постављена су у интерколумнијама аркатуре, сачињене од оштрих посувраћених исламских лукова. Стубови, луци, капители и цветолики орнаменти у троугластим пољима, изнад капитела, сликани су златном бојом са црним, црвеним и зеленим тоновима. Величина поља у којима су насликана попрсја креће се од 30 × 35 до 32 × 35 см. Апостоли су насликани овим редом од севера према југу:

Апостол Филип (апта Филипъ) одевен у зелени хитон и јако драпирани цинобер химатион. Млад и безбрад, у руци држи смотан свитак.

Апостол Симон (апта Симѡ) у зеленом хитону и црвеном химатиону. Рукама показује према Деизису. Седокос, са кратком овалном брадом.

Апостол Вартоломеј (апта Ва҃ѳоломѣ) у тамнозеленом хитону и кармин химатиону, са златним драперијама. Коса му је кестењаста, а брада мрка.

Апостол Матеј (апта Мат҃ѳ) представљен је у црвеном хитону и зеленом химатиону. У рукама држи затворено јеванђеље, златних корица, са украсима од разнобојног драгог камења.

Апостол Лука (апта Лѹка) обучен је у тамнозелени хитон и љубичасти химатион. У рукама држи затворено јеванђеље, украшено на исти начин.

престоних икона из 1824. Наравно, будући да раније није био уочен потпис сликара на икони Богородице, уз крст са Распећем, увек се истицало да је старији део иконостаса, као јединствену сликарску цели-

---

Апостол Петар (апⷭ҇тл Петар) у зеленом хитону и црвеном химатиону, рукама указује према Деизису.

Богородица (МР ѲѸ) на глави има зелену византијску капу, изнад које је црвени мафорион. Зелена хаљина украшена је око врата и на рубовима рукава златним орнаментима.

Исус Христос (ІС ХС) приказан је en face. Одевен је у зелени хитон и тамноцрвени химатион. Десном благосиља, а левом придржава отворено јеванђеље са текстом који гласи: Приідите благословени ѿца моего насл..

Св. Јован Претеча (Ст҃ы Іѡань) одевен у хаљину од камиље коже са зеленим огртачем. Разбарушене косе, уобичајена изгледа, окренут је према Христу на којег указује рукама.

Апостол Павле (апⷭ҇тл Павеⷧ) у зеленом хитону и црвеном химатиону. У левој руци држи смотан свитак, а у десној затворено јеванђеље.

Апостол Јован (апⷭ҇тл Іѡанъ) обучен у зелени хитон и бледоцрвени химатион. У десној руци држи јеванђеље, а левом указује на Христа.

Апостол Марко апⷭ҇тл Марко) у цинобер хитону и тамнозеленом химатиону. Десном руком држи затворено јеванђеље.

Апостол Андреј (апⷭ҇тл Андреⷩ) је одевен у црвени хитон и зеленозлатни химатион.

Апостол Јаков (апⷭ҇тл Ꙗковⷡ) у тамнозеленом хитону и ружичастозлатном химатиону и

Апостол Тома (апⷭ҇тл Ѳома) у зеленом хитону и цинобер химатиону. У десној руци држи смотан свитак.

Истоветне сликарске одлике са деизисном плочом имају *царске двери* (80,5 × 150 × 5 см), дуборезно обрађене у плитком резу. И северно и јужно крило рађено је од орахове даске. Пластично су обрађена на истоветан начин. Простори на којима су сликане фигуре удубљени су за око 1,5 цм. Иконописне представе смештене су испод аркада које чине исламски лукови, ослоњени на стубиће са капителима. На горњој страни и једно и друго крило завршено је у облику развученог слова „С" које украшава двадесет стилизованих и посебно обликованих цветова. Јужно крило завршава се перфорираном розетом на којој је, вероватно, био крст. Фриз са виновом лозом обвија двери са свих страна, осим са доње. Поља у којима су представљена попрсја Луке и Јована, с горње и доње стране, оивичена су фризовима, испуњеним имитацијом преплета. Остале просторе испуњава четрнаест различитих дуборезних розета. У горња два поља, чија је површина подједнака (20,5 × 47 см), насликана је сцена Благовести (Бл҃вещеніе Бц҃е) Лево је арханђео Гаврило, одевен у зеленозлатну хаљину са златноцрвеним огртачем. Десном благосиља, а у левој држи гранчицу са зеленим лишћем и црвеним цветовима. У позадини је архитектура зграде са прозорима у облику бифоре. Десно је насликана Богородица у дугој зеленој хаљини и златноцрвеном мафориону. Позадина је испуњена архитектуром са прозорима у облику монофоре и бифоре.

Јеванђелисти Лука и Јован приказани су у доњим аркадним пољима (21,5 × 31 см). Лево је св. Лука (Ст҃ы Лѹка) у седећем ставу, приказан како пише јеванђеље. Одевен је у златнозелени хитон и ружичастозлатни химатион. У позадини је представа вола — његовог симбола. Десном руком исписује следећи текст на јеванђељу: Понеже оубѡ мнози начаша чинити повѣсть ѿ извѣствованныхъ въ насъ вещехъ (Лука I/1).

ну, радио непознати мајстор.[17] Међутим, након чишћења могло се утврдити да горњи део иконостаса и царске двери никако не пред-

---

Лик св. Луке веома је сличан Луки на деизисној плочи. Св. Јован (Сѵ҃ты Іѡа҃нъ) на десном пољу насликан је са својим симболом у истом ставу, окренут на супротну страну. Обучен је у тамнозелени хитон и златноцрвени химатион. Десном руком исписује следећи текст: Въ начало҃ бѣ҃ слово и слово бѣ҃ къ҃ бг҃ъ и бг҃ъ бѣ҃ слово Сіе҃ бѣ҃ искони... (Јован I/1). Ореол и једног и другог јеванђелисте оивичен је урезаним тачкицама с којима је, такође, на златном позађу, изведен систем одређене орнаментике.

Потпуно засебну целину представљају четири престоне иконе постављене следећим редом: св. Никола, Богородица са Христом, Исус Христос и св. Јован Претеча. Сликане су темпером на липовој дасци.

Св. Никола (49,5 × 89,5 × 2,5 см) представљен је у раскошној архијерејској одежди са златном круном на глави. Десном благосиља, а у левој држи скиптар. Сигниран је са Сѵ҃тый оц҃ъ Николай У левом горњем углу насликан је Христос у облацима, као што је то учињено и са Богородицом у супротном углу. На дну иконе, на белој траци, црним словима исписан је следећи текст: Настоящая Ікона изображисѧ с дозволеніемъ Вѣрховнагѡ Князя Сер скагѡ Господара Милоша Обреновића у 82-т лѣта.

Богородица са Христом (63,5 × 89,5 × 2,5 см) приказана је како седи на раскошно декорисаном престолу, одевена у тамноцрвену хаљину и богато орнаментисан мафорион. На глави јој је златна круна, украшена разнобојним драгим камењем. Сигнатура гласи: Мтн Бжі҃а. На њеном крилу седи мали Христос у бледоплавом хитону и црвеном химатиону. Десном благосиља, а у левој држи затворену књигу. У левом и десном горњем углу просторе заузимају два анђела који лебде у облацима. На дну иконе налази се следећи запис: Ꙋспе҃ніемъ Гѡже Вѣчце Бце҃ Матію Твоєю спаси и помилой раба твоегѡ Князя Сер скагѡ Господара Милоша Обреновіћа сѵпрѵг и чад ихъ и ратію егѡ лѣтѡ 1824: ібліа 20 Крагѵевцѣ.

Исус Христос (63,5 × 89,5 × 2,5 см) седи на декорисаном златном престолу. На глави му је златна круна, украшена драгим камењем. Одевен је у зелену и црвену архијерејску одежду, украшену златом. Десном руком благосиља, а у левој држи отворено јеванђеље са следећим текстом: Азъ есмь пастырь добрый: Пастырь добрый душ҃ꙋ свою помагает за овцы. Наемникъ и нѥ пастырь Ѥмꙋ же нѣсѵт овцы своѧ видитъ волка трядущаго и устаклаетъ овцы и бѣгаетъ и волкъ расхищаетъ и расыпаетъ овцы (Јован X/11—12). У горњим угловима су представе по два анђела у облацима. Христос је сигниран са Їнсъ Хрстосъ. При дну иконе исписан је следећи запис: Гдн Їнсъ Хрте спе҃ бжій спаси и помилой раба твоегѡ князя Сербскагѡ Господара Милоша Обреновіћа сѵпрѵг и чад и братію егѡ Лѣтѡ 1824. ібліа 20 Крагѵевцѣ

Икона *св. Јована Претече* истих је димензија као и икона св. Николе. Јован је приказан у стојећем ставу, у пејзажу којим доминира река Јордан. Обучен је у хаљину од камиље коже и зелени, врло драпирани огртач. Десном благосиља, а у левој држи развијен свитак са текстом: Покаитесѧ приближи бося цртвіе нбное (Матеј III/2). На другом мањем свитку, који је пребачен преко крста, исписан је овај текст: Се агнцъ бжій вземіаѧи грѣхъ міра. Светитељ је сигниран са Сѵ҃тый Іѡа҃нъ Претеча Крститель Као и на осталим иконама и на овој је при дну читљив следећи запис: Настоящая Ікѡна изображисѧ с'дозволеніемъ вѣрховнагѡ Князя Сербскагѡ Господара Милоша Обреновіћа: 18 4

Осам правоугаоних поља, у најнижој зони иконостаса, декорисано је стилизованим лишћем и цвећем, највероватније у време када су настале престоне иконе.

[17] П. Васић, нав. дело, 10, М. Шакота, нав. дело, 19. и А. Андрејевић, нав. дело, 549.

стављају јединствену целину, већ да је то дело двају мајстора. Чињеница да смо открили потпис зографа Ставра на икони Богородице омогућила нам је да утврдимо да је он аутор следећих икона на старијем делу иконостаса: крста са Распећем, св. Јована, Богородице, пророка Мојсија, пророка Илије и симбола јеванђелисте Луке као и, вероватно, свих дуборезних и декоративних сликарских творевина на овом делу иконостаса.[18] Постоји више разлога за веровање да су у питању два мајстора, доста различитих стилских схватања. Без двоумљења се може тврдити да Ставро није аутор деизисне плоче, фризова испод и изнад ње, декоративних површина изнад северних и јужних врата, као ни царских двери. Пре свега, врста дрвета на којој су сликани делови чији је аутор зограф Ставро сасвим је друкчија од дрвета на којем су рађени деизисна плоча, фризови, декоративни надвратници северних и јужних двери и царске двери. Док је за сликање и дуборезну обраду Ставро употребио материјал од липовог или тополовог дрвета, дотле је други сликар за своје иконописне и дуборезне творевине, пошто је, вероватно, био и дуборезац, употребио орахово дрво.[19] Начин дуборезне обраде оне партије иконостаса које је сликао, а можда и резао, зограф Ставро знатно се разликује од орнаменталног система и начина извођења дуборезно-пластичне декорације на царским дверима. Најзад, сликана орнаментика једног и другог дела иконостаса у дубокој су међусобној супротности по формалним карактеристикама, употреби боја и начину извођења. Кад се томе још дода да су стилске разлике у иконописним представама веома јасно изражене, онда се може распознати рукопис двају сликара, различитих схватања и неједнаких способности. Зограф Ставро, до сада непознато уметничко име XVIII века, врло је самосвојан сликар. Он је у многим појединостима у погледу сликарског схватања и израза толико специфичан и индивидуалан да заиста нема готово никаквих сродности између њега и непознатог мајстора осталог дела иконостаса. Ослоњен само до извесне мере на византијске иконописне традиције, он у свој иконописни концепт уноси нека својства која га чине више доследним него стваралачки способним мајстором. Релативно коректан у цртежу, Ставро се служи широким потезима, до огољености упрошћава свој сликарски поступак, а читав процес рада своди на једноставност, која осиромашава рукопис и приближава га доста наивном и ненадахнутом схематизму. Колико је год његово сликање у знаку по-

[18] Прелиминарно саопштење о открићу потписа овог мајстора налази се у чланку Р. Станић: Ставро зограф — непознати сликар XVIII века, „Октобар", бр. 60, Краљево, месец март 1971, 16.

[19] Ипак, питање о томе да ли је сликар био и дуборезац остаје отворено.

једностављивања поступка и увођења елемената које то сликање приближавају неком робустном, али у исти мах ипак култивисаном рустицизму, толико су и дуборезне творевине на овом делу иконостаса у очевидној сагласности са иконописним концептом, јер је приметно да се на истоветан начин, у истом схватању, изводи орнаментика на дрвету. То наводи на помисао да је Ставро истовремено био и дуборезбар, мада за то немамо поузданих података. Овалне форме лица, изразите буљаве очи светитеља, са наглашеним обрвама и очним дупљама и посебност у обради браде, косе и бркова (преко основног тона пажљиво извлачење власи потезима различите боје) основне су одлике овог мајстора у ликовној формулацији типова личности и њиховом обликовању. Инкарнат лица увек има боју меса са осенчењима у тамном океру и са белим рефлексима који означавају осветљена места. Драперије остварује доследно, изводећи их златом и потезима црне боје, а ореоле извлачи црвеним ивицама, испуњеним бојом позадине. Усне и јагодице лица означава црвено-цинобер бојом. Позадину решава дводелно: у горњој површини је златна, а у доњој зелена. Натписи су исписани доста правилно, црвеном и златном бојом. Текстови свиткова исписани су црном бојом, ктиторски запис белом, а мајсторов потпис златним словима.

Употреба доста сиромашне колористичке скале (зелена, златна, окер, црвена, црна и бела), скромност у орнаментисању и декоративности, уздржаност у примени злата — говори не само о неповољности економских прилика у којима је овај сликар радио већ и о његовим прилично ограниченим стваралачким могућностима, као и о одсуству снажнијег талента и ширих уметничких погледа, заснованих на потпунијем сликарском образовању.

Иако смо сасвим далеко од ближих сазнања о овом сликару, јер нам уопште нису позната његова остварења, пре свега у Србији, а ни у другим крајевима, ипак се на основу неких података може наслутити његово порекло. Доста неписмени грчки текстови на свицима пророка Мојсија и Илије говоре нам, поред осталих елемената, да овај мајстор, скромних сликарских могућности, потиче из јужних крајева, из групе бројних, махом анонимних, иконописаца који су се грчевито држали старих сликарских замисли. Модерна барокна струјања из Русије и са Запада очигледно су заобишла овог зографа, који је у својим стваралачким покушајима остао веран поствизантијским традицијама. Припадајући вероватно круговима светогорских зографа или пак некој од школа које су по схватањима биле блиске атосском сликарству, као и други његови савременици, прешао је у Србију

после аустријске окупације. У нешто измењеним и тежим политичким и економским приликама овај сликар, са својим просечним уметничким вредностима и скромним захтевима, могао је за накнаду лако да нађе посао у српским црквама и манастирима, који су, поново под турском окупацијом, ушли у период нових криза и невоља.[20] Присуство неких елемената католичке иконографије, као што је трнов венац на Христовој глави у Распећу, не треба да збуњује. У питању је, свакако, несвесно усвајање овог знамења са виђених слика западне продукције, што није редак случај код сликара недовољног иконографског знања и просечних уметничких способности.

Из записа на икони св. Јована Богослова сазнајемо да је ктитор иконостаса био Василије духовник, човек који је као игуман обновио и организовао живот у манастиру и поново га, после турских пустошења и харања, осветио и унапредио.[21] Игуман Василије, који се у запису из скромности не оглашава као старешина манастира, огледа се као личност која се, са одговорношћу организатора и настављача живота у Враћевшници, после тешких времена, подухватила да новчаном или другом потпором обезбеди изградњу и сликање иконостаса, како би манастирска црква, после вишегодишњег прекида, могла да служи. Године 1754. иконостас је, по свему судећи, добио изглед целине, која се до наших дана није потпуно сачувала. Чини се да су царске двери и деизисна плоча рађени пре крста са Распећем, пророка Мојсија и Илије и симбола јеванђелисте Луке. Поставља се питање како је дошло до тога да се овај иконостас ради најмање у две етапе, односно шта је условило његов настанак у различитим периодима. Посебно је занимљиво питање старијих престоних икона које су, изгледа, настрадале 1813. године када су Турци манастир попалили и похарали.[22]

Пре свега, не смеју се превидети тешке политичке и економске прилике које су настале у Србији после аустријске окупације, односно у време када је Враћевшница обновљена повратком монаха из Фрушке горе, камо су, иначе, били избегли. Да би црква пропевала било је неопходно да се спаљени и уништени иконостас, који је сва-

---

[20] После поновног доласка Турака 1739. г. манастир Враћевшница је био спаљен и опустошен, а братство избегло у фрушкогорске манастире. Није познато које су се године монаси вратили у манастир, али је сигурно да је то било релативно брзо. Упореди: Р. Кречковић, нав. дело, 20.

[21] Василије се спомиње 1726. године. Види Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи, II, Београд 1903, 246, бр. 3402.

[22] Године 1815. манастир је поново обновљен. Упореди: Р. Кречковић, нав. дело, 21.

како настао после живописања цркве 1737. године, реконструише, односно изради нови. Природно је претпоставити да су најпре израђене престоне иконе, да би се обновило богослужење. Убрзо затим дошло је до израде осталих делова иконостаса: царских двери и деизисне плоче, да би, најзад, израдом и осликавањем горњег дела 1754. иконостас добио завршни облик. Овакву делимичну израду иконостаса у Врањевшници и ангажовање мајстора неједнаких способности условљавале су, вероватно, материјалне могућности манастира и други моменти везани за нестабилне политичке прилике. Тешко је поћи од претпоставке да је цео иконостас настао истовремено, јер како онда објаснити присуство двају мајстора кад се зна да су, углавном, иконостасе као сликарске целине радили мајстори самостално или уз помоћ својих ученика. Врањевшнички случај може се објаснити само чињеницом да је духовник Василије, у оскудици средстава, био принуђен да се определи за два мајстора неједнаких способности који су се појавили у распону од бар једне деценије.[23] Полазећи и од тога, логично би било да је део иконостаса са царским дверима и деизисном плочом настао пре крста са Распећем и осталим иконама на његовом горњем делу. Кад се има у виду да су иконостас из 1737. године спалили Турци, и да су избегли монаси из Фрушке горе дошли тек неколико година после поновног турског освајања Србије, онда је део иконостаса са царским дверима и деизисном плочом могао да настане највише петнаестак година раније од крста са Распећем и осталим иконама које је сликао Ставро, као што смо видели, 1754. године. Стилске разлике између једног и другог дела иконостаса нису, међутим, у таквој противречности да не би по својим обележјима могле да буду типичне за исто време. Према томе, оне и нису тако јак разлог за опредељење да иконостас није настао једновремено, већ су очито у питању редослед историјских чињеница и остала објективна мерила која су нас на овакав закључак навела.

Аутор царских двери и деизисне плоче одликује се сликарским вредностима које га чине бољим мајстором од зографа Ставра. Поистовећујући овог сликара са Ставром, чији потпис још није био уочен, Мирјана Шакота је изрекла сасвим правилне оцене о његовом остварењу.[24] Нагласивши да је сликарство старијег дела иконостаса „по уметничким схватањима заосталије од живописа" и да је „по духу доста традиционално", она је истакла да овај део иконостаса спада међу „значајније иконописне радове у ужој Србији". Њено тврђење да је добар и сигуран цртеж подвргнут одређеној стилизацији допу-

[23] У овом периоду било је више зографа неједнаких способности који су обављали посао на подручју појединих митрополија. Види: М. Кошарић, нав. дело, 88—89.

[24] Д. Ранковић, М. Вуловић и М. Шакота, Врањевшница, 19—20.

њује се запажањем да су племените пропорције, складан колорит и оштра моделација маслинасто-окерних ликова лепе особине овог сликара, за којег Павле Васић, мислећи да је он аутор целог горњег дела иконостаса, каже да ради у поствизантијским традицијама и да знатно заостаје за сликарима који у ово време раде у Војводини.[25] Он његово порекло тражи у јужним крајевима који су, налазећи се под турском влашћу, били одсечени од утицаја модерних уметничких струјања.

Уочивши карактеристичне и знатне разлике између сликарства зографа Ставра и деизисне плоче и царских двери који су дело непознатог мајстора, дужни смо да на њих још једном укажемо. Док потписани мајстор, поред већ истакнуте упрошћености свог поступка, извесне тврдоће у изразу и неке наивности у схватању, испољава и друге слабости, које се огледају и у сировости колорита и другим мањим неспретностима у обради фигура, дотле непознати аутор царских двери и деизисне плоче показује сасвим солидна сликарска знања, омеђена, додуше, конзервативним поствизантијским схемама у којима, ипак, налази могућности да се искаже и потврди као мајстор, кога историја српске уметности не може занемарити. Не губећи из вида претпоставку да је овај мајстор истовремено и дуборезац, не можемо се отети утиску да је он и на овом плану племенитији: боље и суптилније осећа рељефност и пластику, одређеније и сигурније остварује своју пластичну мисао коју са искуством и знањем усаглашава са својим сликарским концептом. У декорисању појединих површина флоралним орнаментима он прихвата и примењује извесне облике који одражавају сећање на нека барокна решења, али их у обради пригушује уздржаном, мирном и уморном ритмиком. Начин на који он поставља и схвата попрсја апостола врло је близак класичним решењима средњовековног иконописа. И у појединостима се овај сликар битно разликује од Ставра. Сигнатуре су исписане сасвим друкчије — не потпуно правилно, али је то учињено српскословенским језиком са извесним грешкама; позадину, за разлику од Ставра, решава једноделно – зеленом бојом, а употреба злата је знатно обилнија. Обрада инкарната на ликовима апостола и осталих фигура веома се разликује од инкарната како га решава Ставро. Употреба маслинастозелених тонова на окер основи и сликарски боље решавање физиономија оштрим моделацијама и са израженим осећањем за пластичност — одлике су овог сликара које немају ничег заједничког са обележјима недавно откривеног зографа. Мада сликар деизисне плоче и царских двери не исписује текстове грчким језиком, као што то чини Ставро, та чињеница нема посебног значаја у утврђивању порекла овог сликара. Јер,

[25] Васић, нав. дело, 10.

трудећи се да лепо и читко пише текстове српскословенским језиком, он прави озбиљне грешке код исписивања сигнатура, што несумњиво указује на податак да није потекао из српских крајева нити је пак у тој средини стекао своје образовање. Покушаји да се ближе утврди и одреди завичај овог иконописца остаће без успеха из разлога што не располажемо ни са каквим одређенијим подацима. Било би, међутим, сасвим близу истине ако нагласимо да је овај зограф, један од ретких мајстора из групе доста солидних сликара који су половином XVIII века радили у Србији, потекао из дружине вредних и упорних иконописаца оданих традицијама, а који су настали и сликарски формирани у крајевима где су због судбоносних политичких прилика стваралачка уметничка стремљења постала и остала рефлекс суморних враћања нечем што је превазиђено и што одзвања тугом сопствене немоћи. Ти сликари су у овим областима, макар колико били даровити, били лишени могућности да се укључе у снажне и свеже токове сликарских тражења и остварења која су отварала нове и велике уметничке видике. У питању су јужни крајеви у којима се античка култура и уметност немоћно предавала себи и својој археолошкој и окамењеној беживотности, нудећи чудесно снажна надахнућа уметницима, одсеченим и изолованим од главних артерија уметничког крвотока западне Европе. Лишени услова да се упознају са новим уметничким продорима и изаћу из оквира, вековима негованог и са неједнаким успесима настављаног, византијског иконописног концепта, ови сликари су, долазећи у Србију, марљиво радили како су знали и умели. Ретко када су успевали да се уздигну изнад нивоа просечности. Један од њих је, бесумње, непознати мајстор из Врањевшнице, чија остварења, свакако, обогаћују доста скроман и недовољно проучен сликарски фонд Србије у првој половини XVIII века.

Престоне иконе — потпуно засебна целина на иконостасу и у хронолошком и у стилском погледу — биле су, у неколико махова, предмет стручних разматрања којима се ни у погледу њихових уметничких вредности ни у погледу атрибуције нису дефинисале коначне оцене. Преовлађују два становишта у вези са атрибуцијом ових икона и једна непотпуна оцена о њиховим уметничким квалитетима. Прво становиште, које се огледа у склоности да се ове иконе припишу Аксентију Јанковићу,[26] сасвим је супротно од мишљења по коме њихов аутор потиче из јужних крајева.[27] Одрживе судове о овим остварењима и њиховим уметничким својствима дала је М. Шакота,[28] којима се нема шта особито додати, осим неких нових запажања до којих смо дошли после чишћења икона.

[26] П. Васић, Живко Павловић..., 11.
[27] М. Шакота, нав. дело, 20.
[28] Нав. дело, 20.

Пре него што кажемо своје мишљење о ликовним вредностима ових икона и о покушају да ближе одредимо њихов настанак, потребно је да се осврнемо на неке околности и чињенице које би могле да имају непосредног утицаја на њихову појаву у Врањевшници. У првом реду оне се односе на историјски значај Врањевшнице и њену улогу у доба I и II српског устанка, као и на дубоку привржености кнеза Милоша овом манастиру. У време несрећних исхода устаничких борби против Турака Карађорђе је 1. августа 1812. године у Врањевшници одржао скуп народних старешина на коме су прочитани закључци Букурешког мира, који нимало нису били повољни за српске устанике.[29] Пред Карађорђев одлазак из Србије, 21. септембра 1813. студенички калуђери пренели су из Врањевшнице мошти Стефана Првовенчаног у фрушкогорски манастир Фенек, пошто су у нашем манастиру биле скривене у устаничким годинама.[30] Исте године кнез Милош преселио се из Брусницe са породицом у Г. Црнући, суседно село од Врањевшнице, на манастирско имање, на којем је саградио дрвену кућу.[31] Према тврђењу историчара овде је потекла идеја о подизању таковског устанка, а врањевшнички игуман Милентије био је један од главних Милошевих сарадника како током самог устанка тако и за време његове прве владавине. Године 1818. у овом манастиру је донета одлука да се Милошева породица пресели у Крагујевац и да се тај град прогласи за престоницу Србије.[32] Наредне године кнез Милош је из Брусницe пренео кости своје мајке Вишње,[33] којој је подигао споменик и у чији је спомен 1860. обновио цркву.[34] У мајчин гроб сахранио је и своју умрлу децу.[35] За време прве и друге владавине кнез Милош је неколико пута посећивао Врањевшницу, придајући јој на тај начин велику важност. Иконе које је даривао манастиру најбољи су доказ о његовом врло великом поштовању ове свете обитељи. Све то на одређени начин говори да је Милош о издржавању овог манастира бринуо и да је, с обзиром на своје поштовање према њему, поклонио иконе мајстора за којег је сматрао да му је најбољи, или, боље рећи, најдопадљивији у групи сликара и зографа који су радили за његове потребе. О којем је, онда, мајстору реч кад је у питању аутор врањевшничких престоних икона?

Познато је да су за кнеза Милоша радили сликари врло неједнаких уметничких способности, почев од безимених и безразложно

[29] П. Ж. Петровић, нав. дело, 22.
[30] П. Ж. Петровић, нав. дело, 22.
[31] Нав. дело, 22.
[32] Д. Ранковић, М. Вуловић и М. Шакота, нав. дело, 7.
[33] П. Ж. Петровић, нав. дело, 23.
[34] Р. Станић, Настас Борђевић, мало познати градитељ XIX века, Зборник Народног музеја, I, Чачак 1970, 159.
[35] П. Ж. Петровић, нав. дело, 23.

Пре него што кажемо своје мишљење о ликовним вредностима ових икона и о покушају да ближе одредимо њихов настанак, потребно је да се осврнемо на неке околности и чињенице које би могле да имају непосредног утицаја на њихову појаву у Врањевшници. У првом реду оне се односе на историјски значај Врањевшнице и њену улогу у доба I и II српског устанка, као и на дубоку привржености кнеза Милоша овом манастиру. У време несрећних исхода устаничких борби против Турака Карађорђе је 1. августа 1812. године у Врањевшници одржао скуп народних старешина на коме су прочитани закључци Букурешког мира, који нимало нису били повољни за српске устанике.[29] Пред Карађорђев одлазак из Србије, 21. септембра 1813. студенички калуђери пренели су из Врањевшнице мошти Стефана Првовенчаног у фрушкогорски манастир Фенек, пошто су у нашем манастиру биле скривене у устаничким годинама.[30] Исте године кнез Милош преселио се из Брусницe са породицом у Г. Црнућу, суседно село од Врањевшнице, на манастирско имање, на којем је саградио дрвену кућу.[31] Према тврђењу историчара овде је потекла идеја о подизању таковског устанка, а врањевшнички игуман Милентије био је један од главних Милошевих сарадника како током самог устанка тако и за време његове прве владавине. Године 1818. у овом манастиру је донета одлука да се Милошева породица пресели у Крагујевац и да се тај град прогласи за престоницу Србије.[32] Наредне године кнез Милош је из Брусницe пренео кости своје мајке Вишње,[33] којој је подигао споменик и у чији је спомен 1860. обновио цркву.[34] У мајчин гроб сахранио је и своју умрлу децу.[35] За време прве и друге владавине кнез Милош је неколико пута посећивао Врањевшницу, придајући јој на тај начин велику важност. Иконе које је даривао манастиру најбољи су доказ о његовом врло великом поштовању ове свете обитељи. Све то на одређени начин говори да је Милош о издржавању овог манастира бринуо и да је, с обзиром на своје поштовање према њему, поклонио иконе мајстора за којег је сматрао да му је најбољи, или, боље рећи, најдопадљивији у групи сликара и зографа који су радили за његове потребе. О којем је, онда, мајстору реч кад је у питању аутор врањевшничких престоних икона?

Познато је да су за кнеза Милоша радили сликари врло неједнаких уметничких способности, почев од безимених и безразложно

[29] П. Ж. Петровић, нав. дело, 22.
[30] П. Ж. Петровић, нав. дело, 22.
[31] Нав. дело, 22.
[32] Д. Ранковић, М. Вуловић и М. Шакота, нав. дело, 7.
[33] П. Ж. Петровић, нав. дело, 23.
[34] Р. Станић, Настас Борђевић, мало познати градитељ XIX века, Зборник Народног музеја, I, Чачак 1970, 159.
[35] П. Ж. Петровић, нав. дело, 23.

прецењиваних Цинцара, преко Аксентија Јанковића, Јована Исаиловића, Јефтимија Поповића и других па до Павела Бурковића и Уроша Кнежевића, који су, окупљени око кнеза у Крагујевцу, сачињавали посебну сликарску школу, неутврђених, али и врло хетерогених стилских схватања својих представника.[36]

1824. године Аксентије Јанковић је под окриљем кнеза Милоша сликао портрете чланова породице Обреновић и портрет самога кнеза[37] који, на жалост, није сачуван. Овај податак из којег се види да је А. Јанковић сликао портрете припадника кнежеве куће исте године када су настале престоне иконе у Врањевшници, вероватно је навео дра Павла Васића на претпоставку да је овај сликар аутор врањевшничких икона. Јер, судећи према до сада познатим Јанковићевим делима,[38] веома је тешко наћи разлоге за приписивање врањевшничких икона овом сликару. Иако ове иконе садрже доста елемената који су блиски неким одликама сликара који су живели и стварали у Војводини, а то су: фино осећање за материју и инсистирање на њеној сликарској обради, тежња за што реалнијом представом људског лика, солидан и коректан цртеж без неспретности у пропорционисању и сл., ипак по својим битним обележјима оне се не могу уврстити међу дела војвођанских сликара, па, према томе, ни А. Јанковића. Иконе су рађене у духу традиција ретардираног барока, са израженим осећањем за живи и звучни колорит, који је често подређен коректном цртежу. Аутор ових икона веома се много служи употребом злата. Раскошна орнаментика, бљештава декорација бисерним зрнцима и драгим камењем и извесна накинћуреност ликова указују на ауторово повлађивање укусу тадашње клијентеле. Са овим склоностима наш сликар се веома приближава извесним мајсторима, окупљеним око кнеза Милоша, међу којима се својом плодношћу, али и изразитом просечношћу и низом слабости истиче Јања Молер. Наравно, иконописац из Врањевшнице је знатно бољи сликар, чак толико бољи да се скоро и не може упоредити са Јањом Молером нити са низом других који су у то време радили иконостасе и иконе по Србији.

Раније уочена својства ових икона и карактеристике које су дошле до изражаја после њиховог чишћења, недвосмислено упућују на сагласност са претпоставком Мирјане Шакоте да је њихов аутор мајстор јужњачког порекла. Њена констатација да на иконама доминира „љубав ка многој употреби злата, извесној накинћурености, ша-

[36] О овоме види: П. Васић, Црквена уметност код Срба у XVIII и XIX веку, Српска православна црква 1219—1969, Београд 1969, 337—358, где је и важнија литература.

[37] M. Kolarić, Enciklopedija likovnih umjetnosti, 3, Zagreb MCMLXIV, 60.

[38] Колико се до сада зна, он је сликао иконостасе и иконе у Месићу, Пиркешу, Капалнају, Мишколцу, Сент Андреји и српским селима у околини Будима.

ренилу у колориту и претрпаности у детаљима", „затим извесне грешке у натписима као и општи утисак које иконе остављају"[39] још више је потврђена изгледом икона после чишћења. Имајући у виду упадљиве разлике у квалитету између ових слика и мноштва икона које су у то време настале у Србији, без двоумљења се може рећи да је овај мајстор био неупоредиво најбољи сликар из јужних крајева међу многобројним мајсторима који су се у годинама прве владавине кнеза Милоша огледали у иконописној делатности.[40]

Не могу се, међутим, занемарити лепе и вредне црте ових икона које су својствене остварењима војвођанских сликара овог времена. Оне се могу објаснити не само чињеницом да се аутор ових икона угледао на сликаре из Војводине већ можда и тиме да је он и своје сликарско образовање делимично стекао у неком од средишта ове области. Уколико би ово било прихватљиво, онда се престоне иконе из Врањевшнице могу узети као пример преплитања и узајамних прожимања уметничких својстава и утицаја Севера и Југа. То би, наравно, био допринос богатству и разноврсности уметничких појава у Србији, у првој половини XIX века.

Иконостас манастирске цркве у Врањевшници представља, у ствари, занимљиво остварење трију мајстора, од којих је само један по имену познат. До тих сазнања дошли смо, како смо већ поменули, на основу нових података после чишћења и конзервације иконостаса. Мајстор Ставро и његов непознати савременик, аутор царских двери и апостола на деизисној плочи, обележавају једно уметничко раздобље — половину XVIII века, које је на подручју Србије било у знаку конзервативних иконописних схватања. Тешке политичке и економске прилике за време турске окупације онемогућавале су продирање утицаја нових уметничких кретања која су била присутна на Западу и у Русији. Стога се сликарска продукција у унутрашњости Србије развијала у оквирима традиција које су живеле и напајале се на изворима средњовековне уметности византијског стила, без нових и свежих сокова. Врањевшнички иконостас — његов старији део — управо је сведочанство оваквог стања, које ће још прилично дуго потрајати. Престоне иконе, настале неких седам деценија доцније, не доносе радикалне новине, мада представљају корак напред. Као дело доста солидног

[39] Нав. дело, 20.

[40] Међу боље сликаре јужњачког порекла који су радили у Србији у првој половини XIX века спада, свакако, Теодосије из Велеса који је 1822. г. радио иконостас цркве св. Саве у селу Шарани (Савинац) код Г. Милановца. Овај сликар има извесних блискости са аутором врањевшничких престоних икона, мада, исто тако, постоји низ међусобних разлика. Упореди: Р. Станић, Сликар Теодосије и његово дело на Савинцу, Градац, III—IV, Чачак, септембар—октобар 1969, 11, и исти: Савинац задужбина Обреновића, Наша прошлост, 1—2, Краљево 1967, 86—88.

иконописца који је, вероватно, пореклом из Македоније или северне Грчке, оне се, поред традиционалних и конзервативних обележја и елемената који одражавају извесно повлађивање укусу клијентеле, одликују и присуством неких својстава, карактеристичних за војвођанско сликарство оног времена. Ова особеност чини иконе занимљивим творевинама које обогаћују и проширују сазнања о узајамним уметничким везама различитих области.

Сагледан у том светлу, врањевшнички иконостас у целини спада међу значајније сликарске вредности без којих би српско ликовно наслеђе XVIII и XIX века било мање потпуно и осетно сиромашније.

L'ICONOSTASE DE L'ÉGLISE DU MONASTÈRE DE VRAĆEVŠNICA

RADOMIR STANIĆ

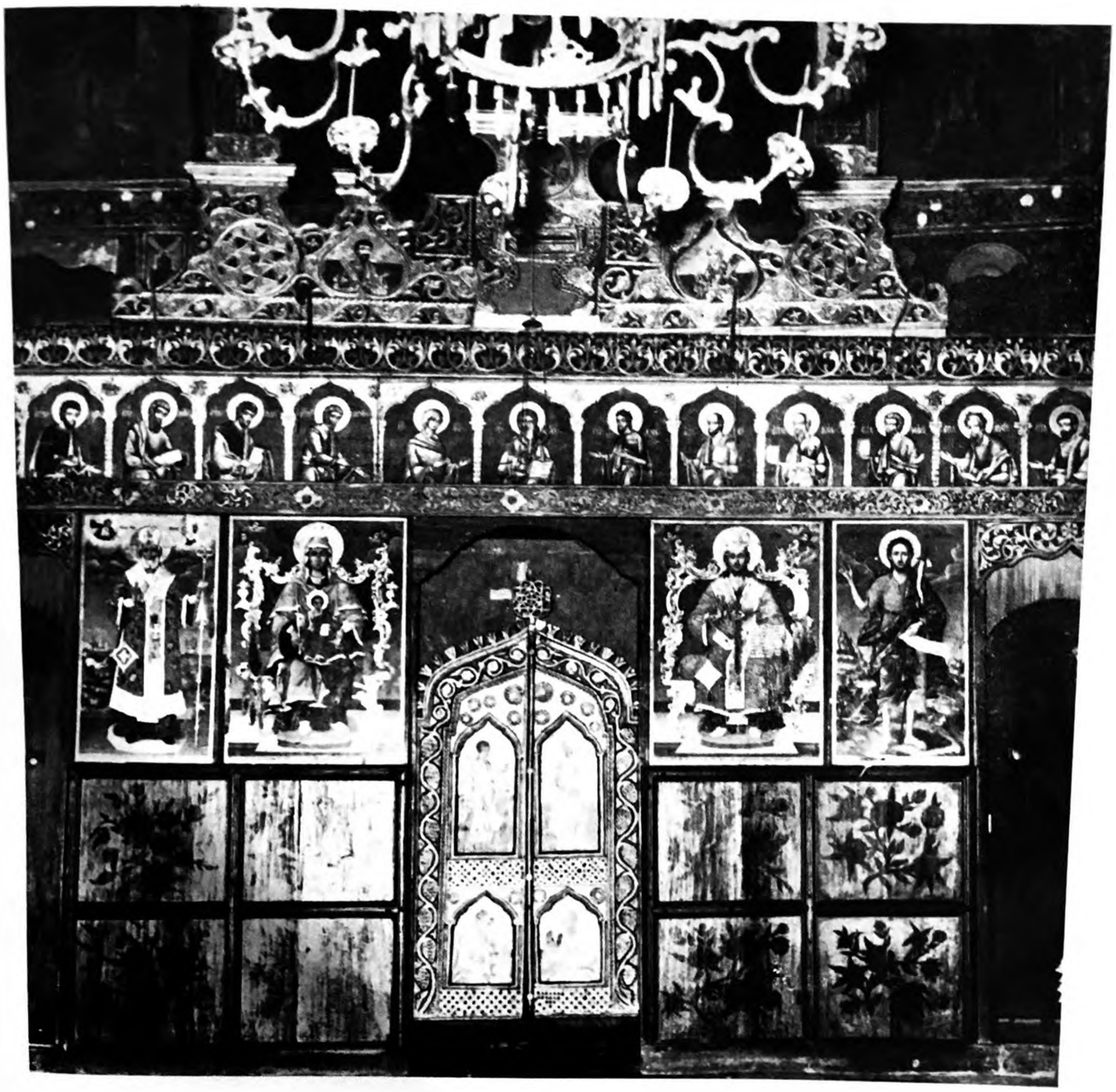
Quoique l'iconostase de cette église ait été signalé depuis assez longtemps en tant que réalisation intéressante en Serbie du XVIIIe siècle, il n'a pas bénéficié jusqu'à présent de la publicité qu'il mérite. L'incitation à son étude plus approfondie et à la publication des écrits résultant de cette étude vient des nouvelles données que nous avons pu recueillir lors de son nettoyage et de sa conservation.

L'on a découvert la signature du maître sur l'icone de la Vierge. Ce maître, inconnu dans les annales artistiques de la Serbie du XVIIIe siècle, s'appelait Stavro. Les résultats des interventions de conservation sur l'iconostase ont permis de constater que la partie supérieure de celui-ci y compris les vantaux de la porte de l'autel n'était pas l'oeuvre d'un seul maître, mais de deux artistes distincts. Le zographe Stavro avait peint en 1754 la Crucifixion, le St Jean, la Vierge et les prophètes Moïse et Luc comme aussi le symbole de l'apôtre Luc. L'autre artiste dont le nom est resté inconnu est l'auteur du tableau de la Déisis avec les bustes de la Vierge, du Christ et du Précurseur, et des douze apôtres comme aussi de la porte de l'autel. La chronologie de l'exécution de cette partie de l'iconostase n'a pas encore été définitivement éclaircie, quoiqu'on ait sujet de supposer qu'elle a été peinte une quinzaine d'années plus tôt. Cela nous est indiqué par la succession des événements concernant le passé du monastère. Les deux peintres font présumer, d'après leurs conceptions de style aussi bien que par d'autres éléments, de leur origine méridionale.

Le maître anonyme du tableau de la Déisis et des vantaux de la porte de l'autel est, du point de vue artistique, supérieur et plus adroit que le zographe Stavra, non seulement comme iconographe mais aussi comme sculpteur sur bois, car il semble que c'est lui qui ornait de sculptures les parties de l'iconostase qu'il peignait. Les nouvelles données et l'étude plus approfondie des particularités picturales et iconographiques de l'iconostase, recueillies

après son nettoyage et sa conservation, ont permis de réfuter l'opinion règnant jusqu'alors de l'unité de cette partie de l'iconostase, c'est à dire l'opinion qu'il fallait l'attribuer à un seul auteur. Nous avons en même temps signalé les différences essentielles existant entre ces deux peintres, comme aussi leurs particularités de sculpteurs sur bois.

Les icones principales: St Nikola, La Vierge et l'Enfant, Jésus et le Précurseur, ont été peintes en 1824 à Kragujevac. D'après les documents conservés, elles ont été données à l'église par le prince Miloche Obrenovitch. Elles avaient été attribuées au peintre Aksentije Jovanović. Cependant, après leur nettoyage cette attribution se trouve être ébranlée. Il semble plus vraisemblable qu'elles aient été l'oeuvre d'un iconographe inconnu mais assez capable, qui s'en tenait au style traditionnel du baroque tardif, dans le cadre de l'école de peinture de Kragujevac de la première moitié du XIXe siècle. A en juger d'après les qualités artistiques de ces icones, leur auteur, qui se sert aussi de certains éléments picturaux propres à la Vojvodina, se range parmi les meilleurs représentants de cette école qui, jusqu'à présent n'a pas encore été suffisamment étudiée.



Сл. 1. Иконостас манастирске цркве у Враћевшници



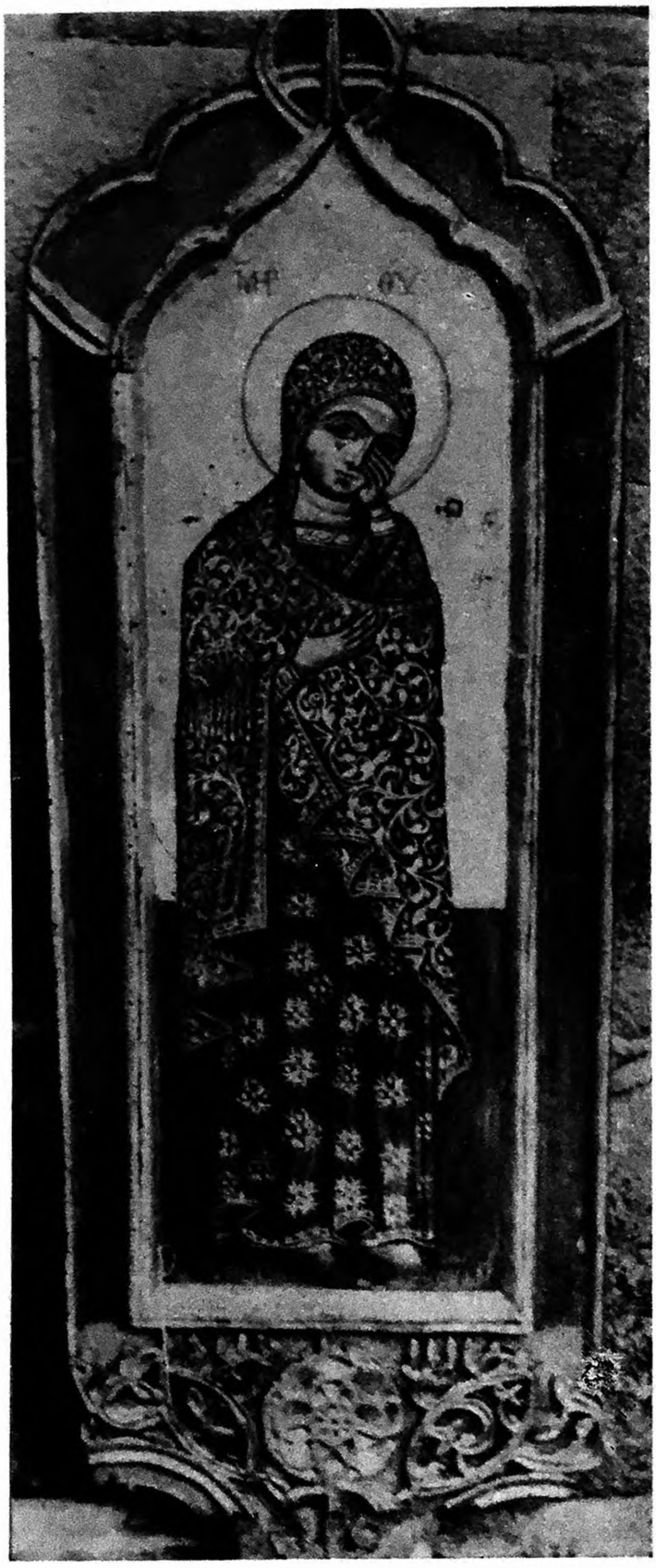
Сл. 2. Зограф Ставро: Крст са Распећем, 1754. г.





Сл. 3 (горе). Зограф Ставро: Пророк Мојсије, 1754. г.

Сл. 4 (доле). Зограф Ставро: Пророк Илија, 1754. г.





Сл. 5 (лево). Зограф Ставро: Икона св. Богородице, 1754. г.

Сл. 6 (десно). Калк потписа зографа Ставра на икони св. Богородице





Сл. 7 (лево). Калк записа на икони св. Јована

Сл. 8 (десно). Зограф Ставро: Икона св. Јована, 1754. г.

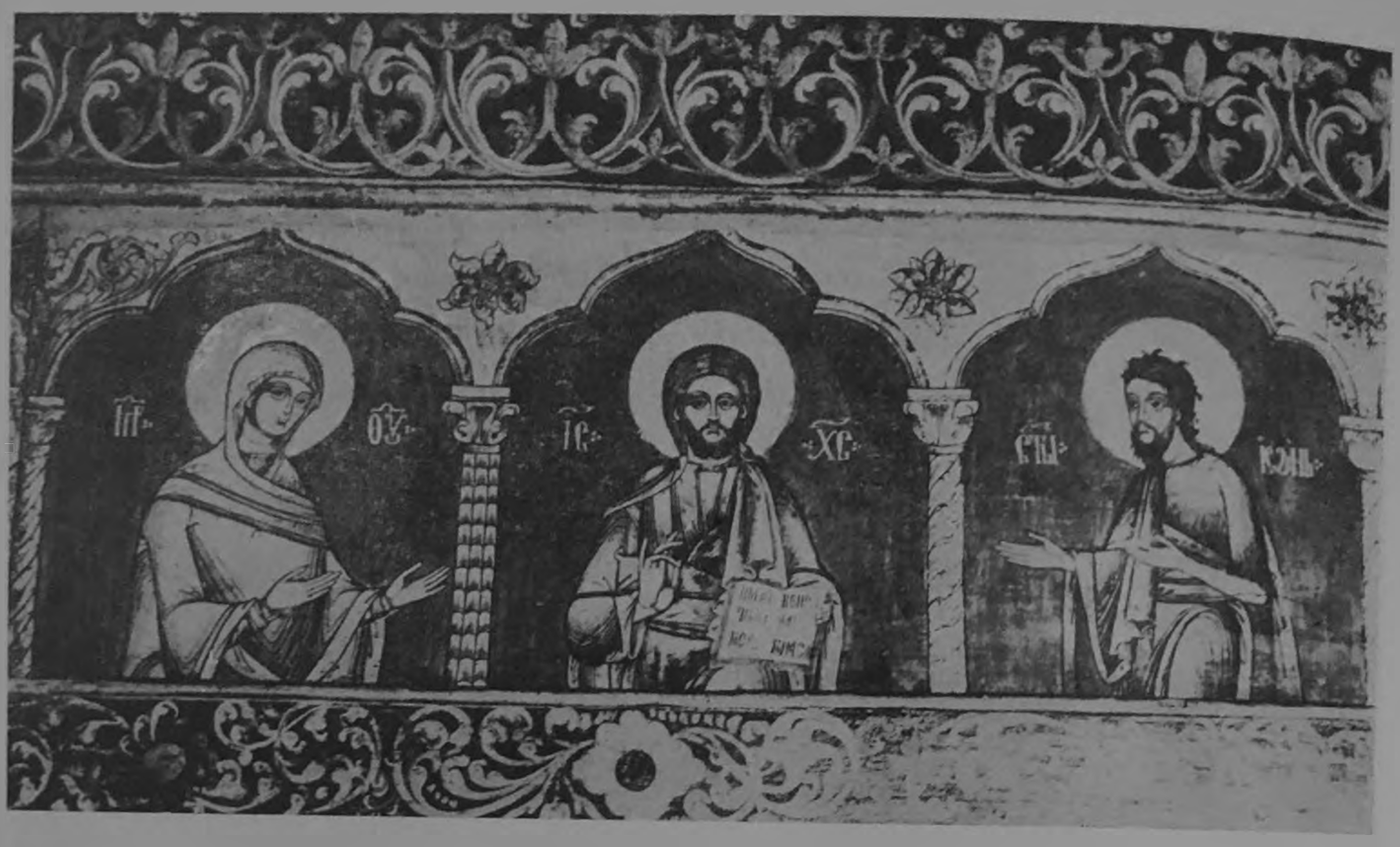


Сл. 9. Непознати мајстор: царске двери на иконостасу у Враћевшници

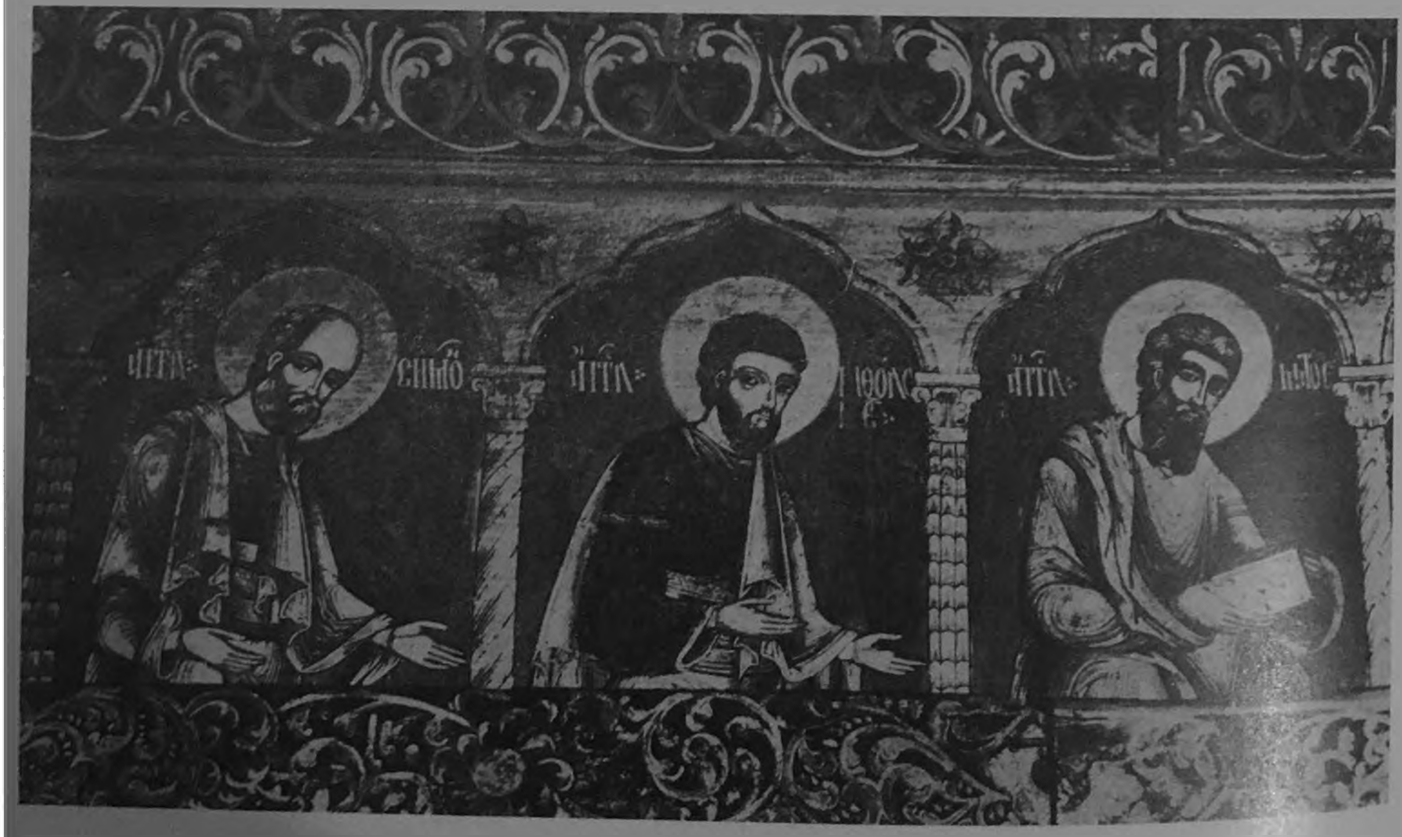




Сл. 10. Непознати мајстор: царске двери, детаљ арханђела Гаврила, XVIII век
Сл. 11. Непознати мајстор: царске двери, детаљ св. Богородице, XVIII век



Сл. 12. Непознати мајстор: Деизисна плоча са представом Богородице, Христа и св. Јована, XVIII век



Сл. 13. Непознати мајстор: Деизисна плоча са попрсјима апостола, XVIII век



Сл. 14. Непознати мајстор: Деизисна плоча са представом апостола Павла, Јована и Марка, XVIII век



Сл. 15. Непознати уметник: Деизисна плоча са представом апостола Марка, Андреје, Јакова и Томе, XVIII век



Сл. 16. Непознати уметник: Престона икона св. Николе, 1824. г.



Сл. 17. Непознати уметник: Престона икона св. Јована, 1824. г.



Сл. 18. Непознати уметник: Престона икона Исуса Христа, 1824. г.



Сл. 19. Непознати уметник: Престона икона св. Богородице, 1824. г.

Marjan Mušič

Plečnik in Beograd



МАТИЦА СРПСКА

7 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 7
1971

Do neposrednih stikov med Plečnikom in Beogradom je prišlo šele po prvi vojni, pa še takrat sorazmerno kasno in tudi dokaj neučinkovito, če pri tem izvzamemo edino delo Plečnikovega ustvarjalnega duha, frančiškansko cerkev sv. Anteja, ki se je vrastla v beograjski vizualni prostor in ga oplemenitila, zgrajena pa je bila po naročilu bosenske frančiškanske province.

Prvikrat je bil Plečnik v Beogradu leta 1925 s svojimi študenti na povratku iz Grčije. Študijsko ekskurzijo je organiziralo »Ognjišče akademikov arhitektov«, kakor se je imenovala Plečnikova šola, oziroma njegov seminar za arhitekturno kompozicijo. Toda medtem ko smo študentje prekinili vožnjo, da si ogledamo Beograd in navežemo stike s tamošnjimi kolegi, pa je Plečnik, ne da bi izstopil, nadaljeval pot proti Ljubljani. Težko je reči, kaj ga je pripravilo k tej odločitvi. Ali so se oglasili spomini na veliko hotenje, ki ga je nasilno zatrla krvava vojna, ali ga je prevzel tesnoben občutek nelagodnosti spričo razmer, ki jih je porajala centralistično vladana država in so se sedaj z večjo, sedaj z manjšo intenzivnostjo pojavljale grožnje po ukinitvi ljubljanske univerze oziroma nekaterih njenih fakultet in oddelkov, med njimi tudi oddelka za arhitekturo s Plečnikovo šolo vred? Ali je treba iskati poglavitni vzrok v mojstrovi zaposlenosti in zaskrbljenosti? Takrat je bil Plečnik predvsem močno zaposlen z deli na Hradčanih, pa tudi zaskrbljen, ker je nadaljevanje preureditvenih del zaviselo od ponovne Masarykove izvolitve za predsednika republike. Politična opozicija se je namreč bila močno okrepila in pritegnila v propagandni program tudi kritiko obnove Hradčanov. Neposredno pred slovesom iz Aten je Plečnik iz časopisa izvedel, da je bil Masaryk ponovno izvoljen za predsednika republike. Pregnane so bile zle slutnje in Plečnik je že težko čakal, da pohiti v Prago in se z okrepljenim optimizmom poloti velikega in zanosnega dela, ki nosi pečat obeh, v mnogočem sorodnih osebnosti.

Beograjski predvojni krog, v katerega je bil, kakor smo bili videli v predhodnem sestavku, na zelo svojevrsten način vključen tudi Plečnik, je ostal, vsaj kar tiče Plečnika, osredotočen na veliko trojico Meštrović, Plečnik in Strajnić. Toda medtem ko je bila med Plečnikom in Meštrovićem med vojno pretrgana vsakršna zveza, pa je dozorela že na samem pragu vojne započeta monumentalna, še danes sveža monografija o Plečniku izpod peresa Koste Strajnića, ki je z razumljivo zamudo mogla iziti v Zagrebu šele 1920. leta. To pa je tudi leto, ko se je Plečnik za stalno preselil iz Prage v Ljubljano. Kot ordinarij je prevzel arhitekturno kompozicijo in arhitektno risanje, združil v discipliniranem delu v svoji risalnici peščico študentov in ustvaril svojo šolo.

Čeprav je bil celó v rodni Ljubljani le malo komu poznan, kar je treba pripisati njegovemu javnosti odmaknjenemu življenju, ki je bilo čisto posvečeno le predanemu delu, se je vendar odzval klicu domovine. Zaradi tega tudi ni sprejel mesta ordinarija za kompozicijo na praški umetnosti akademiji, ki mu je bilo po smrti Jana Kotěre ponujeno. Zanimivo je, da je bilo prvo Plečnikovo delo neposredno po prihodu v domovino realizirano v Zagrebu (prefinjeno fasadiranje banke z leta 1921). K Plečnikovi popularnosti je nedvomno prispevala Strajnićeva monografija, predvsem pa Meštrović, ki se je zelo trudil, da bi pridobil Plečnika za zagrebško umetnostno akademijo, če bi mu nezdrave razmere na ljubljanski tehnični fakulteti grenile življenje in ga ovirale pri delu.

Nasprotno pa je bila beograjska kulturna javnost popolnoma nezainteresirana na Plečniku in je bila tudi arhitektonska fakulteta povsem drugače usmerjena od Ljubljanske šole za arhitekturo, posebno še v pogledu osrednjega predmeta arhitekturne kompozicije, ki je v Zagrebu in Ljubljani temeljila na ateljejskem načinu dela, kakor ga je bil na Dunaju vpeljal Kovačićev in Plečnikov zgledni učitelj Otto Wagner. Zato pa so začudo na Plečnika postali pozorni najvišji oblastveni organi z dvorom na čelu. Pri tem je imel prav gotovo največji delež obisk kralja Aleksandra pri predsedniku Masaryku 1923. leta. Razgovor, ki je tekel med njima v Lanyh in zatem na Hradčanih, je postavil v središče zanimanja umetniško osebnost Plečnika kot tvorca občudovanih del v obeh predsednikovih rezidencah. Ta razgovor, ki je dobil mikavnost anekdote, je bil menda prvikrat obelodanjen v zagrebški »Novi Evropi,« zadnjikrat pa v Meštrovićevih spominih, ki so izšli v Zagrebu lanjskega leta, medtem pa se je seveda kot posebna, politično začinjena poslastica često pojavljal na raznih mestih bodisi v napisani ali govorjeni besedi. Tako je n.pr. izšla notica o tem razgovoru tudi neposredno po objavi v Novi Evropi v »Slovencu«, glasilu Slovenske ljudske stranke z dne 8. septembra 1923. leta: »»*O našem arhitektu Jožetu Plečniku* je zadnja številka zagrebške »Nove Evrope« prinesla sledečo anekdoto: Ko je bil pred nekaj meseci

naš kralj v Pragi, ga je predsednik Masaryk povabil k sebi »na kmete«. Kralj je bil očaran od lepote arhitekture predsednikovega gradiča, mu je čestital in vzdihnil: »Ej, vam Čehom je lahko, ko imate tako odlične mojstre!« Masaryk pa je z rahlim nasmehom odvrnil: »Da, samo da je ta moj mojster Jugoslovan — Vaš Plečnik!« — »A!« — In ko sta se drugi dan sprehajala po Hradčanih, ki se baš sedaj restavrirajo, se je naš kralj zopet čudil nad delom čeških umetnikov. — »Tudi to je delo Vašega Plečnika!« — mu je rekel predsednik Masaryk. — »Res, in mi doma tako malo vemo o njem, kako je to vendarle mogoče?« — »Veste, Veličanstvo, take umetnike je treba pozvati; oni se, prav kakor Vi, čutijo suverene pri svojem delu!« (No, če bo enkrat Plečnikova šola za arhitekturo, ki jo vodi na univerzi v Ljubljani, res ukinjena — kar ji vedno grozi — potem se mogoče res še zgodi, da bodo Plečnika pozvali na naš dvor popravljat in prestavljat one moderne kulise, ki so jih po njem razpostavili dunajski arhitekti. — Op. uredništva).««

Masaryk je Meštroviću, ko je govoril o razmerah pri nas in o kralju Aleksandru, omenil tudi to, »da Aleksandar ne pozna ni veći dio krajeva svoje zemlje, kao ni ljude, a nadasve one koji nešto znače«. In zatem, ko je Meštrović v »Spominih« na svoj način reproduciral anekdoto o Plečniku, ki je bila malo prej navedena v Slovenčevi notici, navaja razloge, ki so tako tesno v delu in življenju povezali predsednika Masaryka s Plečnikom: »Plečnika je Predsjednik volio ne samo zato jer je vidio da svoj posao radi s čuvstvom i zanosom, nego i radi njegove skromnosti i jednostavnosti, koja je sličila njegovoj.«

Nedvomno so napravile zavzete besede, ki jih je Masaryk izrekel o Plečniku, določen vtis na kralja, še toliko bolj, ker se je hkrati lahko razgledoval po njegovem delu, ki je takrat že dobivalo izrazito fiziognomijo in je iz njega dihala tista plemenita resnobnost in formalna izbrušenost, ki sta takó značilni ze delo velikega slovenskega arhitekta. Do popularnosti pa so seveda na svoj poseben način prispevale tudi razne anekdote, med katerimi je bila prav ta s kraljevega obiska pri Masaryku posebno impresivna in tudi za prikrite politične namene dobro uporabna; čisto pa tudi ne moremo zanikati pobud, ki so prihajale s strani sicer maloštevilnih vplivnih slovenskih politikov, predvsem tistih, ki so bili člani vlade in niso bili ravnodušni ali pa celó iz kakršnih koli, tudi strankarskih ozirov nasprotni Plečniku in njegovemu delu. Ne smemo namreč pozabiti, da je bil v tem času Plečnik še zelo malo znan v svoji ožji domovini in da je imel, lahko rečemo, vsaj med slovenskimi vplivnimi veljaki in tudi med vodilnimi kulturnimi delavci precej nasprotnikov, predvsem pa med nekaterimi veljavnimi kolegi na tehniški fakulteti, ki so gledali nanj z vrha, ker po njihovem ni imel ustrezne predizobrazbe za univerzitetnega učitelja, in še celó ne za ordinarija. Takó je hotel slučaj,

da je imel Plečnik v prvih letih, vsaj do 1927. leta sorazmerno malo naročil, in še ta so bila zgolj cerkvena ali pa vezana na potrebe katoliške stranke (Cerkev za Bogojino, orlovski stadion v Ljubljani, orlovski prapori, načrti za cerkev sv. Frančiška v Ljubljani itd.).

Težišče njegovega ustvarjanja je bilo ves ta čas na Hradčanih. Že dolgo dobo zapuščeni mrki in utrjeni dvorec se je v ugodnem vzdušju spreminjal v rezidenco prvega predsednika republike, ki je zagreto in z vsem spoštovanjem spremljal arhitektovo delo, podobno kakor nekoč v Urbinu, ko je po volji vsemogočnega renesančnega kneza naš Vranjanin-Laurana ustvaril to, kar je dobilo naziv »La mirabilia reggia« in tudi postalo pojem za novo, kulturno osveščeno družbo.

Na vse to je bilo treba opozoriti, da se toliko bolj občuti popolnoma drugačne razmere in vzdušje, v katerih se je Plečnik znašel v domovini. Oficialni Beograd je Plečnika potreboval le kot avtoriteto, oziroma kot arbitra, pa še takrat je bil odnos do njega zelo neoseben in tudi zanj nespodbuden glede na sodelovanje, v kolikor je to sploh bilo zaželeno s strani vladajočih krogov in sebičnih interesov beograjskih zbirokratiziranih kolegov. Kolikor je meni znano, je bilo Plečniku med obema vojnama le enkrat samkrat ponujeno delo v Beogradu, da bi namreč prevzel obnovo Kalemegdana. Da je takrat odločujoče činitelje k temu pripravila zgledna obnova in inventivna preureditev Hradčanov, je več ko gotovo, vsiljuje se celó domneva, da je dal pobudo za to povabilo sam kralj. Plečnik je povabilo odklonil z motivacijo, da zahteva takšno delo stalno navzočnost; vživeti se je treba v krajevne posebnosti, sprejeti váse duhá kraja, postati del njega in iz njega tudi ustvarjati, zakaj na razdaljo se takšnih stvari ne dà delati. Drugi vzrok, da je bil vselej zelo previden, kadar je šlo za to, da sprejme ali odkloni povabilo, je treba iskati — kakor je bilo že večkrat omenjeno — v njegovi samotarski naravi in v predanosti delu, ki je bila zanj blizu religioznosti ali pa je naravnost iz nje izhajala. Zato ga je vse, kar je bilo hrupno in množično, odbijalo; umikal se je pred sejami, strokovnimi posveti, širši in glasnejši družabnosti v svoj samotni dom, oziroma v svoj kabinet in njemu priključeno risalnico v šoli, ki sta bila tudi na oko kolikor le mogoče ločena od ostalih prostorov.

Na ovojnici:
Kabinet Ministra Trgovine i Industrije
Gospodinu Josipu Plečniku
profesoru Visoke tehničke škole

Ljubljana

Kabinet Ministarstva Trgovine i Industrije
Beograd, 4. septembra 1925.

Poštovani Gospodine Profesore,

U želji da iskoristim za budući razvitak naše zemlje naše učešće na međunarodnoj izložbi za dekorativnu umetnost u Parizu, ja sam rešio da i Vi odete do ove Izložbe i da mi podnesete referat o svojim opažanjima.

Na ovaj korak navodi me Vaša poznata sposobnost i želja da Vašu lepu umetnost i talenat iskoristim i u korist naše zemlje. Obraćajući se na Vaše patriotske osećaje, ja se nadam da ćete rado prihvatiti moje rešenje.

Za vreme ovog puta, koji bi imao da traje 15 dana, imali biste dnevnicu od 200.— fr. fr. i pravo na prevoz brzim vozom i kolima za spavanje.

Molim Vas da odmah odgovorite meni lično da li se primate ove misije.

Primite, Gospodine Profesore, uverenje moga poštovanja i moje prijateljske pozdrave.

Ministar Trgovine i Industrije
(potpis nečitljiv)

To isto sporočilo je prejel Plečnik tudi od Velikega župana Ljubljanske oblasti z dne 23. septembra 1925. leta, le da je ta dopis v primerjavi s prejšnjim čisto neoseben in napisan v avstrijskem birokratičnem duhu: »... Obveščate se, da sme trajati Vaša odsotnost z vožnjo največ 15 dni ...«, konča pa se: »... Po izvršenem potovanju imate predložiti ministarstvu izčrpen pismen referat.«

Plečnik se temu pozivu ni odzval in ni potoval v Pariz, da bi si tam ogledal mednarodno razstavo dekorativnih umetnosti (Exposition internationale des arts décoratives) in o nji predložil zahtevano poročilo. To njegovo ravnanje je popolnoma razumljivo nele iz njegovega svojevrstnega značaja, ker se je izogibal, če je bilo le mogoče, vsakršnega javnega udejstvovanja, ampak je bil tudi lahko upravičeno užaljen, ker se niso nanj obrnili takrat, ko je bila razstava v pripravi, posebej še, ko je šlo za arhitektonsko zasnovo in opremo jugoslovenskega razstavnega paviljona, saj je bilo zvonenje po toči popolnoma neuspešno. Ko je šlo za projekt paviljona, so Plečnika povsem ignorirali, zato se zdi, da so hoteli sedaj to napako popraviti ali vsaj omiliti.

Podobni in še bolj konkretni so bili vzroki, ki so pripravili ministra javnih del to tega, da se je obrnil na Plečnika in ga prosil za razsodnika v korupcijski aferi, ki ji je prišel na sled.

Beograd, 22. II. 1927.

Velecenjeni gospod kolega!

Meni se gre za preprečitev velike korupcijske afere, ki ima naravno tudi narodno in narodnogospodarsko obeležje. Da to preprečim, prosil bi Vas za pomoč.

Zadeva je sledeča: Gre za notranjo ureditev naše skupščine. To se je nameravalo v okrogli svoti 100 miljon din. naročiti potom reparacij iz Nemčije. Vse bi bilo v štilu Ludvika XIV — Ludvika XVI. Vendar bi pa mogli mi to doma izdelati in sicer bi mislil ne v navedenem štilu, temveč v naših narodnih štilih, tako da bi dala skupščina sliko o nas kakor smo v resnici. V ta namen namreč, da sami izdelamo notranjo ureditev skupščine (ne vem če jo poznate, zunanji štil je nekaj renesance pomešane z bizancom) bi rabil Vašo pomoč in sicer, da bi Vi bili predsednik posebnega ad hoc ustanovljenega umetniškega urada, da bi ta urad kolikor Vam bo čas dopuščal nadzorovali in dajali nasvete. V urad bi prišli slovenski, hrvaški in srbski arhitekti in risači, naravno, da bi bilo delo proti honorarju. Jaz sem prepričan, da bi Vas to delo zanimalo. Tudi je svota, ki se v ta namen izdaje 60 do 100 miljon din. ni majhna. Jaz bi imel v Vas velikansko oporo v smernici, po kateri hodim in katero sem zgoraj navedel, če bi izjavili, da ste Vi kot največja auktoriteta v naši zemlji pripravljeni vodstvo tega urada prevzeti.

Prosim, da mi čimpreje odgovorite, eventuelno tudi telegrafično.

Z odličnim spoštovanjem

Minister javnih del:
Dušan Sernec

Ing. Dušan Sernec je bil univerzitetni profesor in kot tak Plečnikov kolega, poleg tega pa pripadnik politične stranke, ki je bila Plečniku naklonjena in ga je kot globoko religioznega vernika štela med svoje. Simpatična je Sernečeva vnema, da se spoprime s hidro korupcije in da bi mu pri tem koristila Plečnikova pomoč, je več kot gotovo. Seveda pa je bilo to in ono, kar Sernec v pismu navaja, Plečniku tuje in tudi v estetskem oziru nesprejemljivo. Gotovo je pravilno njegovo stališče, da bi vse te stvari lahko doma izdelali, vendar ne, kot on meni, »v naših narodnih štilih«, se pravi v smislu t.i. domačijske umetnosti, ki ji je bil naklonjen predvsem avstrijsko-bavarski alpski prostor, a je v resnici ta bila mrtvorojeno dete ozkih nacionalističnih spekulacij. Važno pri tem pa je predvsem to, da je ta usmeritev bila popolnoma tuja Plečnikovim idealom, ki jih je z vso resnostjo in odločnostjo izpovedal v več ko 20-letnem razponu v zahtevnih interierskih ansamblih od dunajskih Zacherlovih do rezidencialnih Masarykovih. Končno pa si tudi ni mogoče predstavljati, da

bi Plečnik prevzel vlogo »predsednika ad hoc postavljenega umetniškega sveta« in še manj seveda, da bi ga to delo zanimalo, kakor naivno sodi zaradi nepoznavanja Plečnikove osebnosti minister Sernec.

Težkim problemom v Narodni skupščini so se sedaj pridružili podobni problemi v Novem dvoru. Treba je bilo za kralja in dvor predvideti reprezentativnejšo rezidenco in jo tudi temu primerno opremiti. Del pohištva, ki je bil dostavljen na račun reparacij iz Nemčije, je bil namenjen tudi potrebam dvora. Uprava dvora se je po kraljevem naročilu obrnila na Plečnika s tem brzojavom:

gospodinu plečniku profesoru ljubljana
radi izvesnih poslova u novom dvoru javite mi dali bi mogli doći beograd na nekoliko dana stop posao je hitne prirode

upravnik dvora nenadić

Datum tega brzojava sicer ni bilo mogoče utrditi, a se bržčas uvršča v čas skupščinskih problemov. Iz pisma, ki je — tako se vsaj zdi — sledilo prav temu brzojavu in ga je treba neposredno z njim povezati, se da sklepati, da se je Plečnik v pismu, ki ga je napisal po prejemu brzojava, skušal znebiti te zanj nelagodne poti.

Pismo Uprave dvora se glasi:

Uprava Dvora *22. marta 1927*
Njegovog Veličanstva Kralja u Beogradu

Poštovani Gospodine Profesore,

Vaše ljubazno skromno pismo od 18. ov. m. primio sam na kome sam Vam jako zahvalan. Ali Vas ipak molim, pored svih kvalifikacija koje ste sami o sebi dali, da naš poziv ne odbijete, već da dođete i Vašim znanjem i umetnošću pomognete da dođemo do pravilnog rešenja.

U napred znam da će ta Vaša pomoć biti za nas od velike vrednosti.

Molim Vas da verujete u moje osobito poštovanje,

Vr. D. Upravnika Dvora
Konjički Pukovnik
(potpis nečitljiv)

Plečnik se je odzval vabilu in ostal v Beogradu nekaj dni. Po povratku je svojim učencem v risalnici zelo neposredno obujal vtise, posredoval opazovanja in spoznanja, ki so dozorela med bivanjem v Beogradu:

»Pred leti sem hotel iz Zemuna v Belgrad, niso mi dali potnega lista, zavrnili so me, češ: tam je kuga. Zato sem pa zdaj prav rad izrabil priliko, dasi me je vožnja nekaj veljala. Nič za to, sem pa imel druge udobnosti, tako da se vse izenači. Opravil sem pot sicer zastonj, vendar sem jim to tudi naprej povedal. Za svojo osebo mislim, da sem ravnal dovolj politično, to se pravi, oni niso od mene ničesar dobili, jaz pa sem od njih mnogo profitiral.

Mi imamo izbirati med Dunajem in Rimom ali pa Belgradom. Če volimo Dunaj, se moramo učiti tuj jezik, enako je z Rimom, Belgrad pa je slovanski, pa nam je takó izbira dosti lahka in jasna.

Srbi imajo izredno fine družabne sposobnosti, prav nič ne zaostajajo za Francozi in dovzetni so tudi, če jim človek kaj pove v pravi obliki. Pred nami imajo prednost, ker jih šole še niso izničile. Izredno fin, prirojen čut imajo in zato še veliko prihodnost v umetnosti. Naredili bodo še mnogo lepega. Vzdržali jim bomo korak samo z neutrudljivo vztrajnim delom, s kvaliteto in kulturo. Oni hočejo nekaj velikega. Bizantinizem so že prebrodili in govoré o neki sintezi jugoslovanskega naroda. Jaz mislim, da tli v teh ljudeh še globoka vera in da bo zaradi tega še mnogo bojev — so bojeviti ljudje!

Spoznaval sem vedno, da vodi vse Previdnost božja. Mnogo nam je bilo treba pretrpeti in predelati, da imamo sedaj svoje mesto v državi. Verujem, da je prav, če se narodi sami vladajo in mogoče nam bo še treba zelo teči, če bomo hoteli, da jih dohitimo.

Srbi in Hrvati govore čisto govorico — lepo in ljubeznivo. Mi smo v tem oziru pravi kmetavzarji — odvaditi se bo treba naše surovosti. Gospodje, učite se njihovega jezika! Nisem za to, da ga uvedejo v ljudsko šolo, vendar pa bi ga zahteval od vas. Izrabite vsako priliko, da se ga naučite. Taka težnja vas ožji domovini ne bo odtujila. Sam sem se svoj čas izražal težko v slovenščini, mislil sem popolnoma v nemščini, to ja postala že kar moja navada, dasi sem v srcu vedno ostal Slovenec.

Belgrad, t.j. Zukunftsmusik! Mesto more postati kakor Dunaj ali Pariz — o tem ni dvoma. Če drugega ne, bo postalo vsaj pristanišče Balkana, vezalo bo Orient z Zahodom in imelo bo gotovo še veliko vlogo v Evropi. Belgrad bi se razvijal v tej smeri tudi, ko bi mu odpadle današnje dežele. Lego ima kakor od Boga dano. Lepše si skoraj človek ne more zamisliti. Prebivalci imajo pečat pokrajine, v kateri živijo: povsod odprta, široka ravnica, zaprti niso od vseh strani s hribi kakor mi. Ni tako, kakor časopisi pišejo. Postaviti se bo treba na novo bazo. Današnja naša pot je čisto zgrešena, kar čutijo tudi oni naši, ki tam doli živijo.

Mogoče, da gledam drugače, ker so me prijazneje sprejeli kot druge, ki morajo stanovati v ušivih hotelih, uporabljati umazano vodo in ko-

lovratiti peš po blatu in prahu. Stare ceste niso v dobrem stanju, ali nove, ki vodijo v mesto, so ravne kakor miza. Srečo sem res imel, da nisem začel pri blatu, ker bi potem gledal vse nekam zviška.

Hrana je izvrstna — črno kavo izborno kuhajo in jo servirajo v majhnih čašicah, torej ne kot pri nas, kjer skuhajo cele litre rjave žlobudre.

Res pa je, kar so pravili: poleg ogromnih palač, živé najrevnejši stanovi. Zida se kruto — stavbe po 50, 60 miljonov, za kmeta pa se nihče ne zmeni.

Bil sem na dvoru. Največji red in čistoča povsod. Ljudje se v svojih uniformah in visokih položajih znajo sukati. Dvorni maršal ima oko za vse.

Prav dvorsko je in kraljevsko in v tem oziru čisto drugače kakor v Pragi.

Tudi v starem konaku sem bil, kjer so izobešeni načrti. Ugodna lega, velika okna morajo biti vedno zastrta, da bi se ne videlo v prostor iz nasproti stoječih hiš; drugače policija ne dovoli, ker se boji atentatov, kajti še žive nespametni ljudje, ki mislijo, da bodo z atentati svet spremenili.

Kralj si zida palačo, kjer bo stalno stanoval, na dvor bo hodil samo k avdienci. Česar si misliti nisem mogel, je, da ima človek dosti smisla za arhitekturo. Denar ima, pa zida.

Kraljevo bivališče sestoji iz majhnega poslopja, kjer bo stanoval on, kraljica, Petrček in kaj vem še kakšne osebe. Izgrajeno bo popolnoma od dalmatinskega marmorja, ki ga dovažajo v širokih blokih in režejo šele na stavbišču, profilirajo in sestavljajo. Delavci so sami Dalmatinci. Gradič je zgrajen, česar si tam nisem upal reči, čisto po vzoru starih manastirov. Kamnoseško delo je dobro, le »Steinschnitt« včasih ni v redu. Palačica ima »Kreuzgang« z romanskimi stebrički in obsekanimi »Würfelkapiteli«, v katere zdaj vrezujejo drobne ornamente. Od blizu so detajli silno fini, ker so napravljeni po dobrih starih vzorih, ali če človek malo odstopi, oziroma meni niti tega ni bilo treba, ker sem vedno v zraku, lahko opazi, da v celoti ni merila.

Gradič je zasnoval neki francoski arhitekt. Ker so oblike romanskih oken tudi znotraj vidne, jim je bilo treba prilagoditi notranjo opremo. Arhitekt je zahteval mnogo denarja in kralj je moral plačati. Kar imam izkušenj iz Prage, se mi zdi, da je stvar dobra in primerna za vladarja, vendar kako se bo v njej počutil, ne vem. Sicer pa sta Praga in Belgrad dve stvari in ene ne gre primerjati z drugo.

Svojemu očetu je postavil kralj v Topoli cerkev — zadužbino. Dekorirali jo bodo z mozaiki, posnetimi po freskah iz srbskih manastirov. Delo opravljajo starejši ljudje, ki jim je kralj odkazal nekak atelje, kjer

freske kopirajo v barvah in jih prenašajo na papir. So to sami Srbijanci, vse naokoli imajo razobešene slike in delajo z nekim fanatizmom in velikim hotenjem. Kopije pošiljajo potem v Nemčijo, kjer naredé po njih mozaike. Dejali so mi, da prvi mozaiki niso bili dobri, da so bili drugi že boljši, in so zadnji že prav lepi. Res škoda, da te priložnosti niso izrabili doma, redka je taka prilika, izšolali bi si takó svojo mozaično šolo. Takó pa se bo delo opravilo in pozabilo.

Po Savi in Donavi so me vozili z motornim čolnom vojne mornarice: štirje mornarji spredaj, štirje zadaj, sehr fein! Sploh je mornarica mnogo inteligentnejša od druge vojaščine.

Bili smo na Kalemegdanu: častniki in moštvo, sami lepi fantje. Vojska je izvrstno organizirana. Vadil je polk, imeli so nastop. Sledil je pregled opreme in nato domov. Nekaj oficirjev se je zbralo, nekaj vojakov jih je obstopilo s čelom, tamburico in drugimi instrumenti in začeli so igrati in igrali so lepo. Drugi so polegli okrog njih in verno poslušali — v tem je nekaj čisto orientalskega. Polkovnika sem prosil, da smem do konca poslušati; ko je videl, da mi ugaja, je poklical vojake, da so zapeli neko makedonsko. In zapeli so tako čudovito in melodiozno, rečem vam: ti ljudje bodo, samo da so malo še kultivirani, — Evropi fenomen!«

Velik je bil vtis, ki ga je nanj napravil Beograd. Še in še je nanj obujal spomine v naši predani druščini, med katero je tudi on našel svoj drugi dom. Pripovedoval nam je o bivanju v Novem dvoru: Zanj je skrbela preprosta ženica, črnogorka in z njo se je Plečnik rad pogovarjal, ko je čakal na razgovor s kraljem. Kralj je namreč prek adjutanta naročil, naj si ogleda preureditvene dela in skladišče pohištva, ki je bilo delno še v zabojih shranjeno v dvorani. Pohištvo je bilo podobno tistemu, ki je bilo namenjeno za Skupščino, le da je bilo še bolj pretenciozno in rafinirano v smislu stilnih ponaredb. Ko se je končno iznenada, vihravo pojavil kralj in je vprašal Plečnika, kaj sodi o pohištvu, mu je ta odgovoril: »Veličanstvo, vi ste suveren in to, kar je tu nagrmadeno, je žalitev za vas. Namesto teh ponaredkov historičnih slogov, ki se vrhu vsega zgledujejo po dvorih aristokratskega Zahoda, bi morali ravno vi, Veličanstvo, spodbuditi slog, ki bi reprezentiral vas in naš čas.« Po teh besedah se je kralj obrnil in tako kot je prišel, vihravo odšel. Vendar se je kmalu zatem vrnil, ves dobrohoten in blag. Nedvomno mu je ugajala odkritosrčna beseda, ki jo je bilo bolj redko čuti v teh tesnobnih sobanah.

Plečnikov nazor, ki veje iz tega stavka, izgovorjenega kralju, je svojevrsten in blago rečeno, idealističen. Bil je prepričan, da se ljudje sami ne morejo vladati in da mora zato biti na čelu naroda in narodnih skupnosti knez, ki naj bi združeval v sebi najboljše in najplemenitejše lastnosti, med katerimi naj ima zaradi svojega posebnega značaja najvidnej-

še mesto arhitektura. Zanj je bil ideal takšnega kneza, denimo, Periklej ali Medičejec, in da je to načelo aktualno in tudi do neke mere izvedljivo v novih razmerah, je našel potrditev v Masarykovem primeru.

Pozornost, ki je je bil Plečnik deležen s strani Serneca kot resornega ministra javnih del s tem, da ga je želel kot arbitra v delikatni korupcijski aferi v zvezi z Narodno skupščino, je nedvomno v živo zadela marsikaterega od tedaj veljavnih strokovnjakov in politikov, ki so bili v to stvar vpleteni in so se čutili ogrožene. Temu pa so se pridružili še Plečnikovi stiki z dvorom, se pravi neposredno s kraljem. Postali so dejavni skoro zatem, ko je bilo Plečniku poverjeno vodstvo vseh arhitekturnih del Dvorca Suvobor na Bledu kot kraljevi letni rezidenci ter izdelava načrtov za kraljevski lovski dvorec v Kamniški Bistrici, pa tudi zavoljo cerkve sv. Anteja ob Bregalnički ulici, ki je ravno takrat začela dobivati dojemljivejše oblike.

Ker niso mogli Plečniku drugače do živega, so poskušali, da mu po zakoniti poti onemogočijo prevzemanje kakršnih koli del iz enostavnega razloga, ker nima za to zakonitega pooblastila, se pravi, ker ni avtorizirani pooblaščeni inženir. Slučaj je hotel, da je prav ta poniglava intriga sovpadla s projektom za kraljevski lovski dvorec v Kamniški Bistrici, ki ga je Plečnik poslal ministru Sernecu s prošnjo, da ga predloži kralju.

Kabinet Ministra Građevina *Beograd, 29/VI 1931 g.*

Presrčna Vam hvala za vse. Projekt sem dobil, a če ga kažem kralju, ga Vam ne bom mogel vrniti. Meni se dopada, in mislim, da se bo tudi na višjem mestu dopadel. Kaj naj storim. Rad bi mu jih kazal več osnutkov, kakor sem Vam pisal. Pri predmetnem projektu se bojim, da ne bi snega izdržal — v naših hribih. Če mi morete seveda s podpisom še kaj poslati bom silno hvaležen.

Da pa spravim ta škandal, ki se tiče Vaše osebe s sveta, Vas lepo prosim, da se malo ponižujete ne napram javnosti temveč le napram meni kot ministru građevina in mi pošljete (naslovljeno na moje osebo) ulogo, po vzorcu, ki ga priložim. Rešil jo bom takoj in Vam dam vse pravice pooblaščenih inženjerjev. Košta pa ta špas 1025 dinarjev; prosim Vas, storite to čim prej — saj človek nikdar ne ve kako dolgo sedi na svojem mestu. Ne vprašam nikogar. Rešim to ulogo sam, in še povrhu popolnoma zakonito.

Bom tudi pri inženerskih odnosno arhitektskih izpitih tu v ministrstvu red naredil.

S prisrčnim pozdravom

Vaš udani

Dušan Serneç

Zaradi tega, ker je Sernec hotel »red narediti«, je tudi kmalu moral zapustiti ministrski stolček, Plečnik pa je le zgradil v Kamniški Bistrici lovski dvorec, medtem ko je rekompozicija Suvobora po kraljevi smrti ostala torzo.

Še dosti rahlejši, a vsekakor iskrenejši je bil stik Plečnika s knezom Pavlom, o čemer pričujejo te vrstice:

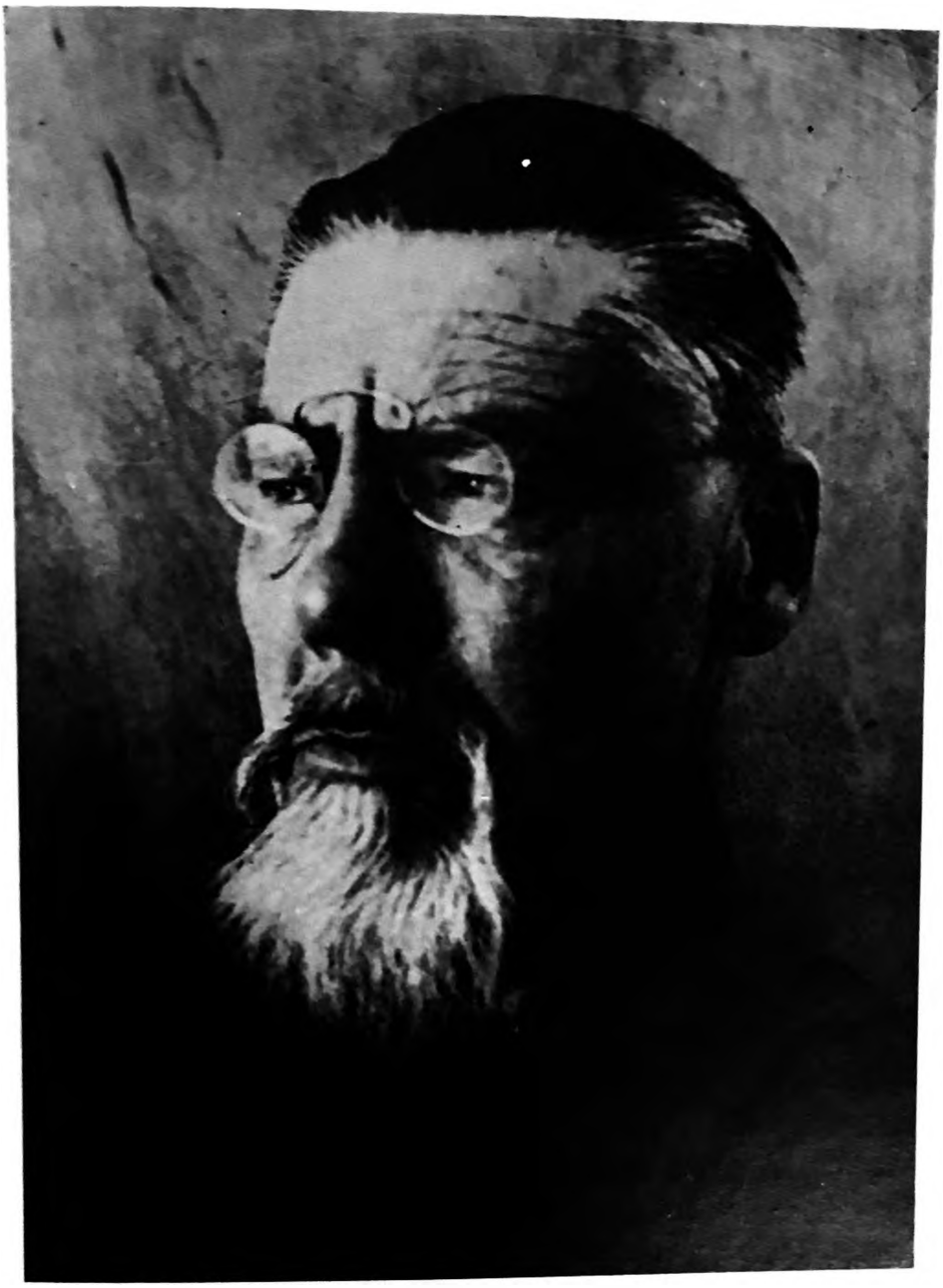
Palais Royal *Beograd*
18. IV. 34

Dragi g. Plečnik

Vaš krasni dar stigao je i očarao me je. Proveo sam sinoć celo veče pregledavajući slike Vaših prekrasnih radova. Zato hitim da Vam izrazim duboku zahvalnost, moje divljenje i da Vas molim da verujete u moje iskreno prijateljstvo.

Pavle

S pismom doktorja Milana Kašanina, direktorja Muzeja kneza Pavla z dne 19. maja 1936. leta, v katerem prosi Plečnika, da prispeva za snujoči se foto-arhiv fotografske reprodukcije svojih dosedanjih del, se tudi končča korespondenca med oficialnim Beogradom in Plečnikom. S tem pa se tudi začenja poglavlje, ki je posvečeno edini in edinstveni Plečnikovi kreaciji v samem Beogradu, ki je zorela sočasno z nelagodnimi in brezplodnimi preokupacijami na najvišji družbeni ravni.



Josip Plečnik (okr. l. 1930)

Штефка Цобељ

Уметнички лик Александра Томашевића



МАТИЦА СРПСКА

7 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 7
1971

Личност Александра Томашевића још је толико присутна међу нама, иако су од његове смрти протекле безмало четири године, да податке о њему не морамо нарочито да тражимо. У ствари, потребно је било проверити извесне чињенице и систематизовати њихово значење. Незаборавно су их, наиме, упамтили, забележили и сачували његови најближи[1] и безброј његових пријатеља. Белешке, којих има приличан број, поред оних објављиваних и сврстаних у библиографске јединице,[2] настајале су углавном уз његов рад. Много их је свесно начинио својом руком и још чешће их регистровао фотокамером, поготово кад је реч о његовим путовањима или конзерваторским и реставраторским радовима.[3] Приличан број су такође начинили други, особито приликом његових излагања.[4]

Посебних противречности у мишљењу о Томашевићу и оцени његовог рада нема. Највише фактографских података пружају чланци, написани поводом његове последње самосталне изложбе и поводом његове смрти 1968. године,[5] где се нарочито истичу мишљења:

---

[1] Највише података врло љубазно је дала на располагање супруга покојног сликара — Гордана Томашевић, која и даље живи на истом месту у УЛУС-овој згради на Косанчићевом венцу бр. 19, у Београду. Ту је био Томашевићев атеље и ту су још и сад на полицама у безброј редова поређане керамичке посуде (око 500 комада). Гордана Томашевић чува комплетну заоставштину сликара, његове радове, књиге, оружје, иконе и накит. Поред евиденције радова има и потпуну хемеротеку о сликару. Нешто података је такође добијено од Александровог брата, Милана Томашевића.

[2] Око 200 јединица.

[3] Сав материјал налази се код Гордане Томашевић.

[4] Штампа и критика.

[5] Умро је изненада, од излива крви у мозак, 19. јуна 1968. године у свом стану на Косанчићевом венцу 19, у Београду, сахрањен је 21. јуна на Новом гробљу у Београду, Алеја великана. Његова самостална изложба слика била је отворена у главном граду 24. јуна, у раније заказано време у Новој галерији УЛУС-а, у Вука Караџића улици бр. 10. Трајала је до 5. јула. Изложено је било 53 експоната и тим поводом је штампан каталог са пет репродукција. Предговор је написао Раде Константиновић.

Стојана Челића, Војислава Ђурића, Миодрага Коларића, Раде Константиновића, Павла Васића, Косте Васиљковића, Синише Вуковића и других.[6] Неколико озбиљних приказа изашло је такође поводом Томашевићеве посмртне ретроспективне изложбе, одржане у Манаковој кући у Београду, 1969. године.[7]

Касније је значај Томашевића као уметника истицан већ самим тим што је за последње две године на Катедри за историју уметности у Београду Миле Томовић одбранио свој дипломски рад на тему: „Александар Томашевић — личност и дело",[8] а написан је о њему и један семинарски рад.[9] Треба се такође осврнути на чињеницу да је Миодраг Б. Протић посветио у својој књизи: „Српско сликарство XX века" читав један есеј свом колеги Александру Томашевићу.[10] Напоминьемо још да су Томашевићева дела и даље антолошки присутна на свим значајнијим ликовним манифестацијама наше авангардне уметности које су редовно пропраћене каталозима, биографски, библиографски, а понекад и репродуктивно посвећеним сваком излагачу, па и њему.[11]

На крају, много имамо да захвалимо и самом уметнику као човеку, његовој непосредности и отворености, што је допринело да се

---

[6] У чланцима: Стојан Челић, Александар Томашевић (1921—1968), Књижевне новине, Београд 6. VII 1968; Војислав Ј. Ђурић, Александар Томашевић и старина, Политика, Београд 23. VI 1968; Миодраг Коларић, Посмртна изложба Александра Томашевића, Књижевне новине, Београд 6. VII 1968; Раде Константиновић, Умро је сликар Александар Томашевић, Политика, Београд 20. VI 1968; Павле Васић, Над постхумном изложбом Александра Томашевића, (Визија новог), Политика, Београд 7. VII 1968; Коста Васиљковић, Личност Александра Томашевића, Борба, Београд 9. VII 1968; Синиша Вуковић, Дело сликара Александра Томашевића, НИН, Београд 7. VII 1968.

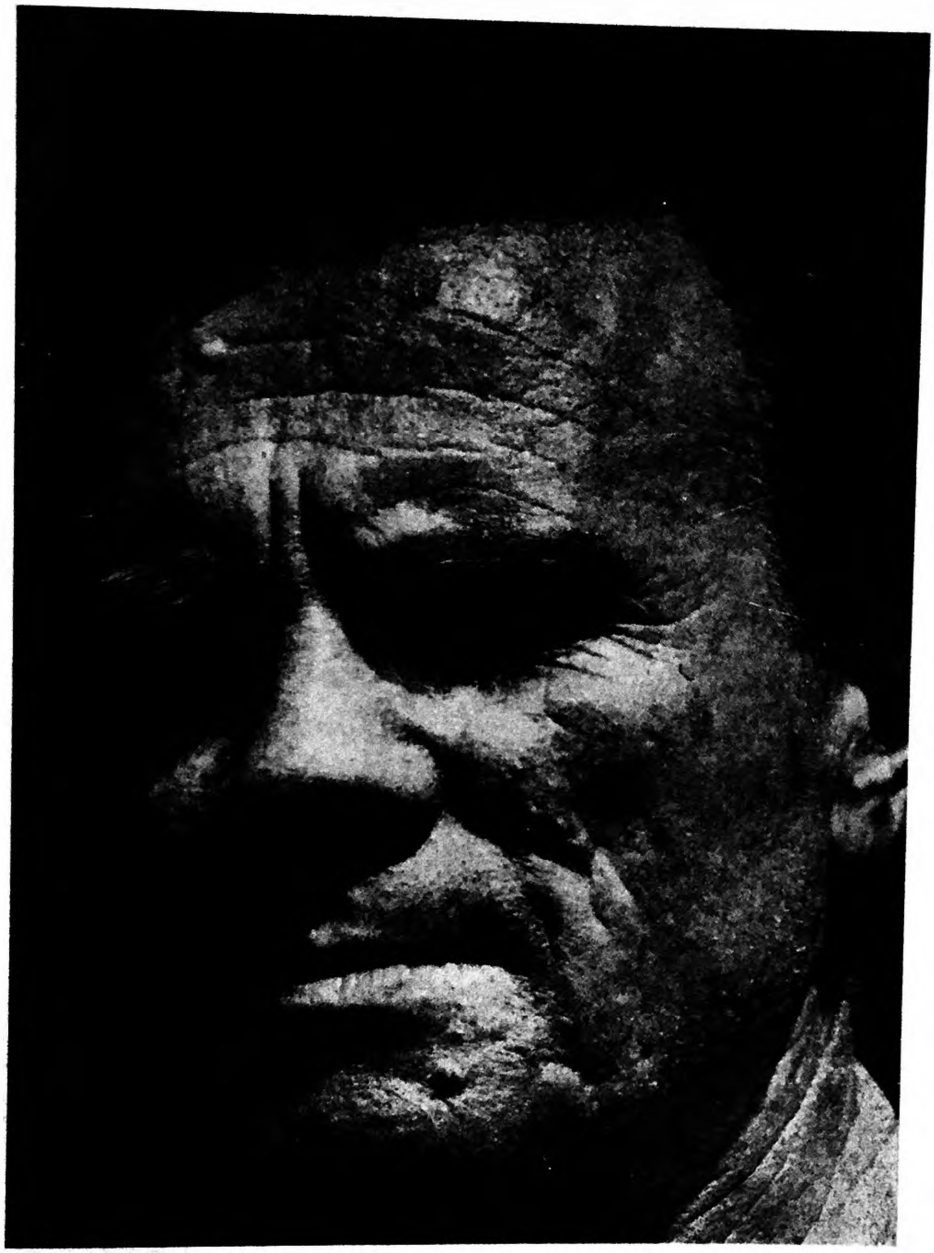
[7] Од 2. до 20. априла 1969. Изложено је било 50 експоната и приличан број најтипичнијих примерака керамике, нешто оружја и накита из збирке, као и 1 плоча покретног мозаика. Тим поводом је штампан каталог са чланцима: Лазар Трифуновић, Томашевић сликар и човек, и Иван Табаковић, Томашевић и народна керамика. Посебно је изашао још чланак Лазара Трифуновића, Глас судбине Александра Томашевића, НИН, Београд 4. V 1969.

[8] Миле Томовић, Александар Томашевић — личност и дело, Београд 1970, дипломски рад, у рукопису, 29 куцаних страна, од тога 14 страна текста, остало списак изложби, каталог радова (непотпун) и литературе, одбрањен на Филозофском факултету у Београду, Катедри за историју уметности код проф. Лазара Трифуновића, 30. VI 1970. године.

[9] Петар Србиновски, студент историје уметности, Александар Томашевић — живот и дело, Београд 1971, семинарски рад, у рукопису, обухвата 14 куцаних страна текста.

[10] Миодраг Б. Протић, Српско сликарство XX века, Београд 1970, стр. II/458—460.

[11] Каталог: IV Београдски тријенале југословенске уметности, Београд 1970, стр. 21, 154, 155; Каталог: Sodobna srpska umetnost, Ljubljana 1971 (каталог нема пагинацију, под бр. 93 и 94 каталогизирани су Томашевићеви радови и уз њих дата биографија аутора); Каталог: „65 дела савремене ликовне уметности у Србији", Крагујевац 1971; Каталог: Апстрактно сликарство у Србији (1951—1971), Београд 1971/72; Кат.: Současné jugoslávské malířství, Prag 1972; Кат.: Современа српска уметност, Скопје 1972.



Александар Томашевић јуна 1968. године

уметничка страна његове широкогруде и комплексне личности може лакше схватити. Приватног живота он није имао. Али је имао ту срећу што је нашао пуно разумевање и подршку код своје другарице, познатог археолога Гордане Томашевић, која још увек живи онако како су обоје живели раније, проводећи највећи део свог времена на терену. Сви Томашевићеви наступи били су нецеремонијални и једноставни као он сам. Са жалошћу констатујемо колико је кратко живео, али према ономе колико је створио, било би довољно за неколико живота. Теши нас једино чињеница да је благовремено открио праве одлике своје пркосне и сензибилне природе и дао нам приближан одговор на специфична питања своје емоционалности.

Родитељи Александра Томашевића најпре су живели у Средској, у малом месту на Шарпланини, где је Александров отац Радун Томашевић већ неколико година пре Александровог рођења обављао дужност учитеља, напредног и спремног да путем наставе што више користи житељима тог прилично забаченог краја. У лето 1921. године школски распуст искористили су код женине родбине, у Сокобањи, где се 5. августа родило њихово прво дете, син Александар.[12] Пред почетак школске године породица се вратила у Средску и живот се сада уз смех и врисак детета наставио у истом смислу за наредне две године. Тада је требало да дође на свет и њихово друго дете, и родитељи се због развоја и каснијег школовања своје деце решавају да напусте омиљени крај и помере се у долину где су комуникације гушће и цивилизација присутнија. Тако је 1923. године Томашевићева породица сишла на косовску висораван и наредне школске године учитељска каријера Радуна Томашевића наставила се у Косовској Митровици.[13]

У граду под старим Звечаном, уз Ситницу и Ибар текле су Александрове најмлађе године све до завршетка ниже гимназије, испуњене игром, учењем и живим интересовањем за све ствари које су га окружавале. Врло рано почео је да цртањем региструје своја запажања, умео је да машта,[14] размишља и комбинира и да се посвећује кући, школи и друштву. У таквој атмосфери формирања дилеме се брзо прочишћавају, постаје очито да смисао за лепо заузима у његовој свести значајно место, а оријентацију у општим схватањима препуштао је свом току. Чврсто је био на страни свог оца Радуна, родом из Старог Колашина код Пећи, у народу много поштованог, али од власти прогоњеног због напредних идеја, због чега није могао и није

[12] Крштеница, код Гордане Томашевић.

[13] Забележено на основу података љубазно добијених од Гордане Томашевић и Милана Томашевића.

[14] Сестра Милица Томашевић је често причала да је као дечак толико маштао да се никад није знало говори ли истину или не.

смео да живи непрекидно са породицом у Косовској Митровици, у граду који је изабрао за стални боравак. Ту је изродио још двоје деце, сина Милана, свега две године млађег од најстаријег сина Александра, и ћерку Милицу са пуних једанаест година разлике од старијег брата.

Одавно је почело лутање уча-Радуна, премештаног по казни по местима данашњег Косова и Македоније. Његова жена Олга, из познате трговачке породице Јанковића из Сокобање, остајала је са децом сама и понекад уз једину уметничку слику, портрет Александрове прабабе Неде, рад Ђуре Јакшића, евоцирала успомене на родну кућу, где је било више таквих слика, стечених уз чврсте пријатељске везе са њиховим аутором.[15] То је до тада био Александров једини додир са конкретним уметничким делом. Тек касније је у свом месту виђао понеку изложбу уметничких радова. Све то га је наводило на размишљање. Утицале су и све чешће примедбе родитеља да је већ време за озбиљнији рад у смислу усмеравања на одређени позив, и тако се жеља да се посвети сликарству, мада веома далека и недостижна, почела јасније уобличавати и све више га заокупљати. У себи је решио да ће се усмерити у том правцу, а све чешћим сликањем почео је своју жељу систематичније остваривати.

Следећа етапа која је пресудно утицала на Александрово интелектуално, па и уметничко формирање било је школовање у Скопљу. од 1936. до 1941. године. Родитељи, свесни несигурности опште ситуације и познавајући синовљев темперамент, желели су да га што пре изведу на пут. Ту је Александар проводио време у којем је веома значајну улогу одиграла омладина, време које је било пуно превирања и узбудљивих догађаја, из којих се сасвим одређено могао наслутити рат.

Уз ђачке дужности и несташлуке, и друге обавезе, Александар Томашевић је желео и трудио се да после првих поука о уметности, добијених од професора цртања Јефте Ванчетовића, што боље упозна уметност. При томе му је највише помогао његов каснији професор цртања Христифор Црниловић, који се поред сликарства бавио и прикупљањем народних умотворина и био по бројности и разноликости материјала један од значајних колекционара на подручју Србије и Македоније. Црниловић је брзо уочио Александров таленат за цртање и сликање и подстицао га на интензивнији рад. Паралелно га је укључивао у обраду прикупљеног етнографског материјала, који је умео да одабере, и махинално га уводио у упознавање народног богатства. Ово је за Томашевића било пресудно, што је често и сам истицао,

[15] Сви подаци су забележени на основу изјава Гордане Томашевић и проверавани у разним каталозима са његовом биографијом (каталози Октобарског салона, Тријенала и његових самосталних изложби).

одајући тиме признање и захвалност свом професору који му је чак купио прву палету.[16] И касније су елементи народне уметности остали верни пратиоци Томашевићевог сликарства, а он сам је са много љубави и страсти прикупљао народно благо. Створио је, као што је познато, једну од запажених збирки са ванредним примерцима народне керамике, старог оружја, сликарских приручника и књига, икона и накита.[17]

Кад се ратни вихор 1941. године као таман облак спустио над Средњом Европом, и код нас је мобилно стање рушило све. Јавне институције су распуштане, школе позатварале, породице растуране, народ се склањао, бежао и гинуо. Александар Томашевић је морао непосредно пред завршетак школовања напустити Скопље и нашао се у Београду. Његов брат Милан је био ухапшен и послат у логор, отац упућен на Бањицу и транспортован у Немачку, мајка је са сестром Милицом остала у Косовској Митровици.[18]

Требало се снаћи у новонасталој ситуацији. Повремено запослен, Александар је настојао да што пре матурира, што му је пошло за руком тек у 1942. години. Одмах после тога уписао се у Јосићеву школу, једино училиште за уметност које је тада у Београду континуирано радило. Ту се затекло више њих. Уз Томашевића учило је још петнаестак другова, каснијих његових колега.[19]

Рат се све више осећао и чинио је своје. Александар Томашевић је у Јосићевој школи провео непуну годину дана.[20] После је почео да бива хватан у рацијама и упућиван на принудни рад. Успео је да побегне из Бора, а да га Немци не би поново ухватили и послали у ло-

---

[16] Александар Томашевић је фебруара 1965. године приредио Христифору Црниловићу посмртну изложбу слика и пастела у Београду, у Галерији Графичког колектива. Том приликом је у предговору каталога Томашевић написао Црниловићу неку врсту посвете: „За прве савете и стечена знања из ликовне мистерије, за прву купљену палету, неколико његових бивших ученика сликара организовањем ове изложбе покушају да му се одуже". Каталог изложбе Христифора Црниловића, Београд 1965.

[17] Збирка керамике обухвата око 1.500 комада са типичним одабраним примерцима из XVIII века, највише је има из прошлог и овог века. Обрада метала датира у средњи век.

[18] Према изјави Гордане Томашевић.

[19] Александар Томашевић, Над урном сликара, In memoriam Лазару Возаревићу (надгробни говор 29. марта 1968), Књижевност бр. 5, Београд 1968, стр. 454—455; стр. 454, наводи имена колега који су заједно са њим похађали Уметничку школу Младена Јосића у Београду, 1942. године: Стојан Челић, Ксенија Дивјак, Оливера Галовић, Александар Јеремић-Цибе, Александар Луковић, Бошко Карановић, Мајда Курник, Саша Мишић, Љубинка и Бата Михаиловић, Живка Пајић, Мића и Вера Поповић, Миша Поповић, Миодраг Б. Протић, Младен Србиновић. Протић у својој књизи: Српско сликарство XX века, II/462, наводи још Радивоја Кнежевића. Професори су били: Јован Бјелић, Младен Јосић, Светолик Лукић, Зора Петровић, Фрањо Радочај и др Винко Витезица.

[20] Из тог времена сачуван је једино портрет његовог оца који се чува у родбинској кући у Косовској Митровици. Податак Милана Томашевића.

гор, он се априла 1943. године запослио као учитељ у селу Бадњу на Копаонику, где је био до одласка у Ибарски батаљон 1944. године, више илегалац него што је могао обављати своју учитељску дужност.[21] Пред сам крај рата налазио се међу ослободиоцима Косовске Митровице и Урошевца, где је био задржан на дужности референта за народно просвећивање, па је тек 1946. године успео да се врати у Београд.[22] Одмах се уписао у Школу примењених уметности,[23] али је следеће 1947. године наставио студије на Академији ликовних уметности и ту дипломирао 1952. године.[24]

Већ на почетку студија био је запажен и укључен у екипу стручњака који су припремали материјал за велику изложбу копија наших средњовековних фресака, организовану 1951. године у Паризу.[25] Уз помоћ француских стручњака из те области, започело је копирање фресака у Сопоћанима,[26] касније настављено у Студеници и по другим манастирима Србије, Црне Горе и Македоније.[27]

Рад по манастирима довео је Томашевића — у смислу заната — до нових сазнања, отворио му је могућност нове оријентације, чега тада млади сликар још није био ни свестан. Са радошћу се као стипендиста француске владе упутио на школовање у Париз, где је 1949. године провео један семестар на École Nationale Supérieure des Beaux

---

[21] Каталог ретроспективне изложбе Александра Томашевића, Београд 1969, Манакова кућа.

[22] Тада је за 1. мај 1946. године примио од Обласног одбора Синдиката у Приштини захвалницу за рад на култури. Оригиналан документ налази се код Гордане Томашевић.

[23] Професори су му били: Винко Грдан и Владимир Предајевић.

[24] Професори: Недељко Гвозденовић, Коста Хакман, Михаило Петров, Љубица Сокић и Иван Табаковић; из биографије коју је 30. XI 1966. године написао Александар Томашевић, као додатак документима за своју реизборност на Академији за примењене уметности у Београду. Дипломирао је јануара 1952. године са просечном оценом 8,64; Александар Томашевић, Биографија, стр. 1; диплома се налази код Гордане Томашевић.

[25] У организацији Комисије за културне везе са иностранством, на основу конвенције о културној сарадњи између СФРЈ и Француске одржана марта 1951. године у Palais Chaillot у Паризу.

[26] Припремни радови почели су 1947. године али су инострани стручњаци долазили 1948. и 1949. године и то Французи: Charles Buleau, Elisabeth Faure, Marthe Flandrin, Irène Mesdrikoff, Paul Vincent, Marcel Nicaud, Regnault, Léon Raffin, André Rihet. У 1949. години радиле су Elisabeth Faure и Marthe Flandrin у Нерезима, а Irène Mesdrikoff, Rihet и Vincent у Пећкој патријаршији. Од Југословена били су у екипи у Сопоћанима: Даница Антић, Брана Борђевић, Света Бурић, Жељко Хегедушић, Шиме Перић, Душко Ристић и Александар Томашевић; Каталог: L'Art Médiéval Yougoslave, Paris 1951; изложба је била одржана марта 1951.

[27] Александар Томашевић је 1948. копирао фреске у Сопоћанима, у Краљевој цркви у Студеници, 1949. године у цркви св. Николе у Студеници и 1950. у Старом Нагоричину. Уз реставрацију је копирао фреске у: Св. Софији у Охриду 1952. године, у Св. Клименту у Охриду, 1954. године, и исте године у Морачи; Каталог изложбе копија фресака Томашевића, Јелаче и Јовановића, Београд 1971, Галерија фресака; наравно да су екипе из Хрватске и Словеније припремале материјал на својим подручјима.

Arts и у Атељеу за фреске код проф. Ducas de la Haille-a.[28] Париз је на њега деловао веома импресивно, отворио му је многе нове погледе; Лувр и сусрет са радовима великих мајстора, изложбе савремених уметника, већ само то је од њега тражило много напора да се освести и у том смислу еманципује.

И после повратка из Француске, Томашевић је радио као кописта фресака и сваког је лета са екипама конзерватора и рестауратора проводио по неколико месеци, радећи по манастирима.[29] Тенденција спасавања старих споменика културе тада је била веома актуелна. Зато и није чудно што је све више улазио у упознавање сликарских и градитељских техника средњовековних неимара, али ипак није допустио да га то омета у студијама, штавише, трудио се да своје обавезе према Академији редовно обавља.

Сећање на светску метрополу уметности, на Париз, било је у њему веома живо, и одмах после повратка почео је израђивати две графичке мапе: „Мостови на Сени" и „Сећање на Париз", које је довршио 1952. године.[30] Одмах наредне 1953. године резао је мапу „Охрид".[31]

Његово име као излагача почело се јављати већ 1950. године са учествовањем на изложби младих уметника у Београду.[32] Од 1951. године излагао је са групом „Самостални" до њеног расформирања у 1953. години, не само у Београду већ и у Загребу и у Љубљани. После пријема у чланство УЛУС-а 1954. године редовно је учествовао на свим изложбама Удружења.[33]

Све што је настајало у оно прво време — слике, цртежи и графике — сасвим је нормално што је било рађено са много љубави и амбиција, уз присуство хетерогеног материјала, делимично укључе-

---

[28] На основу података љубазно добијених од Гордане Томашевић: у Париз је Александар Томашевић путовао заједно са Ш. Перићем, сликаром из Загреба, који је истовремено са Томашевићем добио стипендију од француске владе. Пошто је била велика несташица хране, добили су снабдевање за пут, лично потписано од Б. Кидрича, и могли да понесу две векне хлеба и неке конзерве. Како нису имали одеће, кренули су у војничким шињелима и цокулама и били од Француза врло лепо примљени.

[29] У Студеници, Старом Нагоричину и Охриду.

[30] Изложба графика Александра Томашевића, 20. октобар, Београд 21. I 1952; изложени су били фрагменти из графичких мапа „Мостови на Сени" и „Сећање на Париз"; мапе су сачуване и налазе се код Гордане Томашевић.

[31] Б. П. (Борђе Поповић), Изложба „Дрворез и дрворез у боји", Република, Београд 8. IX 1953 (интерпретација фресака из цркве св. Софије у Охриду); мапа је сачувана и налази се код Гордане Томашевић.

[32] Забележено према изјави Гордане Томашевић; М. Борота, Изложба младих уметника чланова Народне омладине Србије, Глас, Београд 24. XI 1950.

[33] Александар Томашевић, Биографија, стр. 2; Миодраг Б. Протић, Српско сликарство XX века, стр. II/394—395, група Самосталних: Марко Челебоновић, Милан Коњовић, Б. Андрејевић-Кун, Петар Лубарда, Мило Милуновић, Зора Петровић, Сретен Стојановић и „млади": Милош Бајић, Борђе Бошан, Стојан Челић, Раденко Мишевић, Миодраг Б. Протић, Зоран Петровић, Драгослав Стојановић-Сип. Ту се не помиње име Александра Томашевића.

ног још у школски програм, јер треба знати да је Томашевић већ излагао кад је прошао тек половину својих студија на Академији. Његови први радови (стварао је наравно у домену фигуративног) привлачили су пажњу својим необичним експресионизмом, били су уочљиви по свом отуђењу од устаљене реалистичке визије, по дискретном сукобљавању савременог са елементима средњовековног наслеђа.

И био је на добром путу ка проналажењу савремене ликовне концепције. Велики напор је у том смислу чинила читава његова генерација. Цела земља, па и Београд на почетку шесте деценије најзад су духовно толико ојачали да се опет могло изаћи у свет. Криза је у тим првим послератним годинама била још очита, али се свим снагама настојало да се барем ублажи, ако се из ње још не може изаћи. Побољшању прилика допринео је и званично прокламовани либералнији курс који је давао подстицај за слободу стварања у свим областима културе, па и у уметности.[34] Промена опште атмосфере брзо је деловала на уметност и била можда најпре уочљива у сликарству, где је требало још разграничити извесна схватања. пре свега отклонити догматизам социјалистичког реализма и учврстити нове тенденције. Требало је прилагодити се новим условима и борити против конзервативних снага, успорити, ако не спречити стварање континуитета са предратним ликовним концепцијама, приближити и подржати нове вредности.

Еволуција нових схватања већ је била присутна у изразу „Самосталних" и на сликама неколицине уметника који су тада самостално излагали у Београду. Међутим, тек су изложбе, у првом реду Петра Лубарде[35] а затим и Лазара Возаревића,[36] означавале одлучан прекид са традицијом. Непоштовање устаљених схема, супротстављање реализму као јединој поенти савременог сликарства, било је на њиховим радовима сувише очито. Такво њихово иступање дошло је неочекивано, мимо конвенције, мислило се чак да је преурањено, али је на овом терену објашњавало да се једино напуштањем утврђеног реда може доћи до слободнијих остварења, а наглашавањем колористичких вредности до свесног елиминисања детаљног приказивања објективног света. Слика се сада необјашњиво смело и са довољно оптимизма ослобађала свог строго реалног лика. Структура мотива све више се преображавала у асоцијацију стварнију од предмета, до тада толико и увек присутног, који је морао, транспоновањем из старе у нову фигуративност, одређеније еволуирати, или се пак у другој варијанти по-

[34] Алекса Челебоновић, Савремено сликарство у Југославији, Београд 1965, стр. XVII.

[35] 1951. године у Београду, Миодраг Б. Протић, Српско сликарство XX века, стр. II/419.

[36] 1952. године у Београду, Миодраг Б. Протић, Српско сликарство XX века, стр. II/452.

лако губио у неупоредиво сложенијем процесу фантастичног. А кад је сасвим напуштао слику — у питању је трећа варијанта — на свом дотадашњем месту остављао је боју у функцији светлости, боју везану за линију и саму себе. И тада је она постајала средство и симбол, суштина и стварност којом се одређује структура, звук и димензија слике.

Диплома Академије[37] је и Александру Томашевићу послужила за остварење многих планова, али не, као што се могло очекивати, за сређивање живота у грађанском смислу, већ за даљу конзерваторску и рестаураторску специјализацију, на коју је ступио одмах 1952. године.[38] Тада је, наиме, постао службеник тек основаног Савезног института за заштиту споменика културе у Београду, у чијем је плану рада било образовање и попуњавање властитог рестаураторског одељења, па је требало обезбедити у том правцу школован кадар.[39] Томашевић је сигурно био погодна личност, јер је као кописта фресака имао за собом обучавање и практичан рад и боравак у Паризу у смислу изучавања технике фреско сликарства. Потребна је била још допуна у упознавању других сликарских техника, пре свега рестаурације слика на дрвету, портрета и композиција, сликаних на платну. То је у прво време Томашевићу омогућено у београдском Народном музеју, који је тада једини имао већ организовану рестаураторску радионицу.[40] У летњим месецима је, наравно, радио на терену. Баш тада су се изводили обимни и компликовани, а можда и најзанимљивији конзерваторски и рестаураторски радови код нас, у цркви св. Софије у Охриду,[41] чиме је младим кадровима који су специјализовали рестаураторство била дата ванредна могућност за практичан рад.

1953. годину Александар Томашевић је поново проводио у Паризу. У смислу општег интересовања ишао је утабаним стазама, а намена његовог боравка била је специјализација конзервисања уметничких слика код рестауратора Лувра R. Müller-a.[42] Радило се на терену

---

[37] Јануара 1952. године.

[38] Као шеф рестаураторске радионице коју је тек требало уредити. Примљен на основу препоруке коју је дала Академија ликовних уметности у Београду, према циркулару упућеном од Министарства за културу, а на тражење Савезног института, пошто је био одличан студент и талентован сликар.

[39] Основан 1951. године, први директор Радивоје Љубинковић.

[40] Али не још уређене по савременом методу конзерваторског и рестаураторског рада.

[41] 1951, 1952, Зора Јоргашевић, Радови Савезног одн. Југословенског института за заштиту споменика културе у току двадесет година постојања, ЗСК XX/XXI, 1970/71, стр. 165—184, стр. 167; 1953, 1954, Александар Томашевић, Биографија, стр. 1.

[42] Опет као стипендиста француске владе, упућен од Савезног института за заштиту споменика културе у Београду, где је 1952. године постављен за шефа рестаураторске радионице. Забележено према изјави Гордане Томашевић.

по замковима у унутрашњости Француске и у атељеима у Паризу.[43] Томашевић се још више зближио са делима старих мајстора, а што је било најважније, стекао је као рестауратор поверење које му је било узвраћено већ после неколико месеци, могућношћу рада на оригиналима из фонда чувеног музеја; поносио се што је смео да рестаурира слике Пусена и Реноара.[44]

После Париза Александра Томашевића чекало је много обавеза. Као сликар журио је са спремањем самосталне изложбе цртежа у Галерији Графичког колектива у Београду, одржане 1954. године.[45] Паралелно је припремао слике за пријем у УЛУС, учествовао на изложбама, а као рестауратор радио је у Охриду[46] и организовао конзерваторске радове у манастиру Морачи,[47] правио елаборате за послове Института и спремао се за пут у Белгију, овога пута на специјализацију конзервисања слика рађених на дрвету.

Пет месеци је 1955. године провео у рестаураторском одељењу Краљевског института за заштиту културног наслеђа у Бриселу код проф. Алберта Phillipot-a.[48] У одлично опремљеним радионицама маштао је како ће можда и њему једнога дана бити омогућено да опреми рестаураторско одељење Института огромним пресама, рендгенским и инфрацрвеним апаратурама за откривање сликаних слојева, кадама за „купање" и импрегнацију дрвета, лабораторијом за технолошка испитивања материјала, како би се и код нас радило по најсавременијим методима конзервације и рестаурације као у свету.

После повратка је у томе донекле и успео. Рестаураторска радионица Савезног института је под Томашевићевим руководством била релативно добро опремљена. Мада никад није имала одговарајуће просторије, имала је модерне апаратуре, стручну библиотеку и ванредан кадар. У време њене кулминације око 1958. године ту су радила три за ту службу специјализована сликара[49] и два технолога,[50] не рачунајући пратеће службе и њихов специјализовани кадар. Савремени ме-

---

[43] Радио такође на рестаурацији таванице коју је у згради Лувра радио Матис, забележено према изјави Гордане Томашевић.

[44] Изјава Гордане Томашевић.

[45] Изложба „Записи из кафане Загреб" у Галерији Графичког колектива, Борба, Београд 4. XI 1954, чланак нема потписа. Изложено је било 40 цртежа.

[46] 1951, 1952, 1953 и 1954, Зора Јоргашевић, нав. дело, стр. 167.

[47] Извођење радова почело је 1954. године, завршило 1958, Зора Јоргашевић, нав. дело.

[48] Александар Томашевић, Биографија, стр. 1.

[49] Александар Томашевић; Милорад Медић, сада шеф рестаураторске радионице Народног музеја у Београду, Рајко Сикмић, Југословенски институт за заштиту споменика културе у Београду.

[50] Михаел Вуњак, сада у екипи УНЕСКО-а у Мексику, и Нада Стојановић, Југословенски институт за заштиту споменика културе, Београд.

тод рада, пропраћен научном документацијом, и редовно публиковање примера са компликованијим захватима, допринели су да је радионица веома брзо стекла европску афирмацију.

У међувремену је Томашевић наставио са већ устаљеном праксом рада, с једне стране као рестауратор, с друге као сликар, а додата му је још једна дужност — педагошки рад. Пред њим су стајале врло озбиљне дугорочне обавезе, као што је било извођење рестаураторских радова у манастиру Морачи, где се радило пуне четири године. И рестаурација, у то време започета у цркви св. Петра у Бијелом Пољу, трајала је скоро четири године, а рестаурација Пећке патријаршије изводила се неколико година.[51] Такође компликован и дугорочан задатак представљало је откривање и конзервисање фресака у цркви Ваведења у Липљану.[52]

Када је 1956. године почела акција спасавања старина у Хиландару, везана за први одлазак наших стручњака на Свету Гору, и Томашевић је први пут крочио ногом на Атос. Тамо је одлазио такође два пута у 1959. години, а последњи његов боравак у Хиландару био је 1966. године.[53]

Већ је дужност рестауратора тражила од њега пуно ангажовање. Уз то су долазили још припремни радови, елаборати, извештаји, чланци, предавања. Искуства југословенске рестаураторске службе добијала су општа признања, са њеним методом упознавале су се и примењивале га сличне службе других земаља.[54] Били су организовани семинари и симпозијуми у смислу упознавања технике наших средњовековних фресака, њихове конзервације и копирања.[55] У радионицама Савезног института за заштиту споменика културе вршени су разни опити и тражио се што потпунији и модернији метод рестаурације. Овде су се континуирано обучавали стажисти из целе земље и радили поред разног другог материјала такође на конзервацији и рестаурацији икона из Дечана, Ломнице и Пиве.[56]

---

[51] Радови у Морачи су трајали од 1954. до 1958, али је Томашевић радио овде 1955. и 1956. године, у Св. Петру у Бијелом Пољу радило се од 1955. до 1957. године, најдуже се радило у Пећкој патријаршији, од 1955. до 1966. године, Томашевић је био руководилац радова од 1955. до 1961. године, Зора Јорга-шевић, нав. дело, стр. 167, 168.

[52] А. Томашевић, Истраживачки и конзерваторски радови на цркви св. Ваведења у Липљану, Зборник ЗСК, X, Београд 1959, стр. 69—136.

[53] У питању је било спасавање икона, рукописа, дрворезних плоча, фресака, што је ушло у конвенцију о културној сарадњи са Грчком.

[54] А. Томашевић је у манастиру Морачи водио семинар за упознавање са техником копирања фресака за аустријске сликаре, Биографија, стр. 2.

[55] У лето 1961. године је А. Томашевић у Пећкој патријаршији водио „семинар за упознавање са техником наших средњовековних фресака, њеном конзервацијом, на коме је било преко 20 учесника — сликара и студената из свих наших република", Биографија, стр. 2.

[56] „У атељеу Института провели су на стажу код мене многи сликари-конзерватори из наше земље", А. Томашевић, Биографија, стр. 2.

Пуну одговорност за све те послове сносио је Александар Томашевић, који је свугде стизао: радио је конзервацију и сликао, водио екипе, откривао непознат материјал, чистио, учвршћивао и лечио га са највећим могућним стрпљењем, објашњавао, држао семинаре, организовао, саветовао и за свој труд 1961. године примио високо признање, Орден рада са сребрним венцем.[57] Али на крају, кад више није видео никакву перспективу у рестаураторском раду, морао се помирити са чињеницом да је узалудан толики напор. Потпуно разочаран је 1962. године напустио Институт и рестаурацију.[58] Било је то време кад су многим споменицима још увек биле веома потребне стручне интервенције, али средства више нису пристизала.

Једна деценија изузетно интензивног рестаураторског рада морала је да утиче на Томашевићеву сликарску делатност. За цело то време он се трудио да учествовањем у основним збивањима и активним присуствовањем на изложбама одржи континуитет са својим колегама. Извесно охрабрење му је 1954. године донело самостално излагање у Београду и улазак у чланство УЛУС-а.[59] Годину дана касније учествовао је на Медитеранском бијеналу у Александрији. Та 1955. година је уопште необично стимулативно деловала на Томашевића. После повратка са специјализације у Белгији постао је члан „Децембарске групе"[60] и добио атеље у УЛУС-овој згради на Косанчићевом венцу бр. 19.[61] Добијање атељеа имало је за Томашевића поред моралног и двоструко практично значење: решио је проблем стана и могао је најзад да слика. На терену је често цртао и сваки слободан тренутак искористио за копирање фресака, а у свом атељеу се сада сав окренуо слици. За графику у последњим годинама ионако није имао времена.[62]

Укључивањем у десетчлану „Децембарску групу" (произишлу из групе „Самосталних"), која је обухватала главне ликовне ствараоце младе генерације,[63] и Александар Томашевић се званично изјаснио за

---

[57] Указом председника Републике, решење и диплома се налазе код Гордане Томашевић.

[58] Оставку је поднео октобра 1961. године а Институт је напустио према отказном року 1. априла 1962. године, А. Томашевић, Биографија, стр. 2.

[59] А. Томашевић, Биографија, стр. 2.

[60] А. Томашевић, Биографија, стр. 2.

[61] У приземљу у левом крилу зграде. Простор је пре њега као атеље користио Миодраг Б. Протић (који је добио нови атеље у Лоле Рибара 35). Ту су се одржавали и састанци „Децембарске групе". Миодраг Б. Протић, Српско сликарство XX века, стр. II/458.

[62] Графику је излагао последњи пут 1960. Ревија графике из колекције Графичког колектива, Вечерње новости, Београд 1. IV 1960.

[63] Миодраг Б. Протић, Српско сликарство XX века, стр. II/401, чланови Децембарске групе били су: М. Бајић, Д. Цигарчић, С. Челић, А. Луковић, З. Петровић, М. Б. Протић, М. Србиновић, А. Томашевић, Л. Вујаклија, Л. Возаревић. За време свог постојања група је имала осам заједничких изложби.

виталнију борбу против устаљених схема које више нису биле у стању да издрже притисак, за критеријум нових естетских димензија. Настојања „Децембараца", чији се временски оквир ограничавао на пет година постојања (1955—1960), била су по интересној клими ангажовања сродна и хомогена, али се улажењем у актуелне сфере, у смислу обликовања уметничког дела, нису плански развијала. Осавремењивањем и преображавањем замисли у снажне, танано хроматизоване, геометријски организоване фигуралне контемплације, они су рационалније служили новим естетским циљевима, а припремањем ефикаснијег начина изражавања изјашњавали су се пре свега за „уметничко ослобођење"[64] од нарације.

Прва искуства опредељења за изграђивање новог односа ослањају се на сложенији биланс него што се могло очекивати. Посебан однос према стварном предмету и процес његовог поједностављења, проширивањем идејног и тематског искуства, на почетку су истакнути у асоцијативној метафори која је послужила као платформа новом уобличавању фигурације. Паралелно тече луцидно разрађивање фантастичне визије предмета, потенцираног унутарњим жаром и немиром који се, сведен на резигнантан степен оптерећења, може огледати у надреалистичкој настраности. Скоро истовремено почео се појављивати спонтани динамизам тонске артикулације који се, богато разгранат на разна сазвучја, могао дефинисати у различитим видовима апстракције.

По свом тумачењу уметничко дело сада, дакле, поред формалног комплекса поседује и ликовно значење, разрађено у неколико облика, произашлих из спонтаних индивидуалних побуда и циљева, али не у смислу изграђивања појмова, већ испољавањем изузетног животног ритма једне генерације која је пласирањем интуитивних ситуација и тоналних утисака озбиљно пореметила димензију и угрозила егзистенцију устаљеној реалистичкој формули.

Ако резимирамо, већина чланова „Децембарске групе" се, полазећи од „посткубистичких искустава",[65] у свом сликарству определила за „нове просторне концепције",[66] развијала се у смислу асоцијативног и „...убрзо је постала синоним новог, борбеног, смелог и недоступног у нашим ликовним тражењима. И она као целина и сваки појединац доживели су пуну афирмацију."[67] По структуралној суштини њихових радова, регистар геометријско конструисаних ситуација још

[64] А. Челебоновић, Децембарска група, НИН 28. XII 1957.
[65] М. Б. Протић, Српско сликарство XX века, стр. II/402.
[66] А. Челебоновић, Савремено сликарство у Југославији, стр. XIX.
[67] Наша посла или: овај децембар без „Децембарске групе", НИН, Београд, бр. 467/1959, чланак без потписа.

је био опчињен интимном поетском нотом. Тек после разилажења групе, „...свако је ишао својим путем, сваки од њих је имао свој свет, свој стил, своја тражења и своје резултате...“,[68] индивидуална опредељења њених чланова развијала су се у разним правцима и на крају процеса осамостаљења зауставила се углавном на позицијама нефигуративног.

И Александар Томашевић се прилично дуго задржавао у области сублимираног реалног света. Због његових обавеза на другој страни, еволутивне рефлексије биле су у односу на делатност његових колега у „Децембарској групи“, и у прво време после ње, нешто успореније, на први поглед мање напредне и недовољно рафиниране.

У том савлађивању духа времена изгледало је као да је Томашевић спутаван наученим на Академији и прикупљеним на специјализацијама, ометан виђеним по светским музејима и галеријама и стеченим практичним радом на средњовековном сликаном материјалу. Свакако се може приметити да је, уз комешање толиких чињеница, за целовитије субјективисано решавање замршених интегралних проблема у погледу стварног креативног стања било потребно дуже, активније време проведено на сопственој слици, функционалније у смислу идентификовања и транскрибовања придобијених чинилаца и принципијелније у смислу управљања, формулисања, разграничавања и активисања расположивих концепција.

У међувремену доста је излагао, био редовно присутан на свим ликовним манифестацијама београдског уметничког круга. Са „Децембарском групом“ је, поред Београда, излагао у Сарајеву и Зрењанину,[69] био запажен са њима у Варшави и присутан у Загребу. Са Удружењем обишао је поред Београда још Скопље, Титоград, Загреб и Сарајево, а државу је репрезентовао и у Софији, у Алжиру и Тунису, Њу-Делхију, Милану, Нешателу и Паризу.[70]

Све ово и цело то време довољно снажно је утицало на Томашевићев сликарски нерв да барем „успутно“ (мада није било успутно), без много експериментисања систематизује своја ликовна искуства, која се у односу на слику придржавају извесног логичног континуитета и стилске опредељености. Већ самим тим што су код њега професионална обавеза и одушевљење били управљени на састав сликаног дела, он се студиозније и истинитије усмеравао и пластичније односио према структури слике, њеном распореду, сада још увек тумаченом у смислу реално схваћене визије, и тежио аутентичном афирмисању хроматских чинилаца.

---

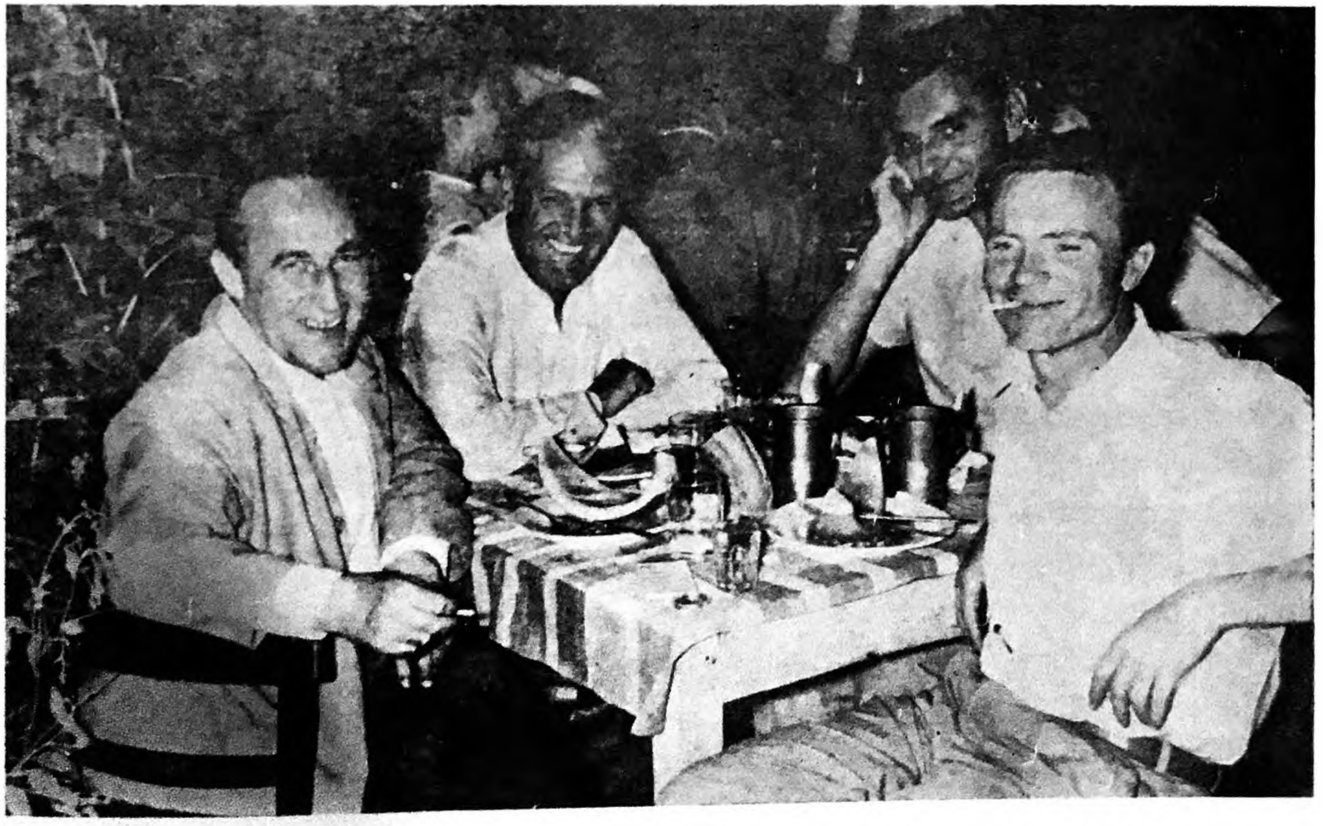
[68] Исто.

[69] Миле Томовић, Александар Томашевић — Личност и дело, стр. 15.

[70] А. Томашевић, Биографија, стр. 2.



„Децембарска група". Доле (с лева на десно): Лазар Возаревић, Лазар Вујаклија и Александар Томашевић; горе (с лева на десно): Миодраг Б. Протић, Стојан Челић, Младен Србиновић, Драгутин Цигарчић, Александар Луковић, Зоран Петровић и Милош Бајић



У Атини, ресторан Платанос, 1959. г. на путу за Свету Гору. С лева на десно: Миодраг Панић-Суреп, ing. arch. Иван Здравковић, конзерватор Михајло Вуњак и Александар Томашевић

Кад се студиозније приближимо његовом, за једну деценију не много еволуисаном уметничком изразу, видимо да се сада, за разлику од ранијих слика до 1955. године, скоро драматизовано тамног, згуснутог колорита, још увек усмеравао — уз понеки пејзаж или ентеријер са фигуром или без ње — углавном на тонски благе и тематски поједностављене мртве природе. Њихова доминантност и читљивост облика „... непоколебљиво стоји са својим сталним вредностима браковске композиције, чистоће цртежа и облика ...“,[71] упрошћеност колорита и израза указује на одређеније, помало геометризоване структуре које се по равнотежи и интимној хармонији подједнако интензивно приближавају његовом каснијем раду и традицији. Оне сада, отвореније него раније, указују на већ познате изворе, на Томашевићев контакт са средњовековном уметношћу и народном традицијом и љубав према њима. Уза све то, одједном нам се чини да његов став тада није одавао довољну сигурност и без труда уочавамо да он није био равнодушан и да је чак у извесном тренутку био обузет неоснованим страхом од угрожености у континуитету индивидуалног израза. Тиме се може протумачити његова уздржаност, подозривост и пуританизам, опрезност и извесно уопштавање, пасивно прихватање и одабирање тренутних преокупација.

И тада је, са још недовољно поуздања, већ ипак почео искрено трагати по свом сложеном емоционалном саставу за правом идејом, како би проналажењем и откривањем правог тренутка покренуо функционисање својих нових ликовних начела. И онда поново констатујемо да се као по правилу ниједан истинити стваралац не може одупрети кризама, резигнантним стањима, дилемама и недоумицама које га прате све док чудесно непоновљива прожетост и моћ тумачења једне одређене алтернативе не надјачају.

Навикао на многобројне и крупне послове, на садржајно профињена, па и монументална извођења, која су по плану реставрације сад била у опадању, Томашевић се поред сликарства озбиљно почео бавити и мозаиком. Већ 1961. године извео је први велики зидни мозаик у Дому културе у Зајечару.[72] За подручје које се може поносити близином Гамзиграда, са ванредним и добро очуваним античким мозаицима, то није био лак задатак. Овај мозаик који поседује све карактеристике мозаичне уметности и монументалност, као и слични из исте године али нешто каснији, припремљен за декорацију зграде Савезног извршног већа у Београду, до чијег извођења није дошло у цели-

[71] Б. Поповић, Децембарска група, Борба, Београд 9. I 1961.

[72] А. Томашевић, Биографија, стр. 3.

ни,[73] још су рађени сасвим у смислу схватања „Децембарске групе", са довољно аргумената и контраста који се у својој психолошкој констелацији мотива везују за природу и испољавају пуну поетску ширину аутора и његов ведар однос према животу.

Кад се 1962. године напуштањем конзерваторског рада и реставрације ослободио обавеза на терену и чиновнички институтски рад мењао са педагошким,[74] Александар Томашевић одједном се суочио са толико прижељкиваним слободно расположивим временом да је у тренутку, као некада Гирландајо, пожелео да све претвара у слику. А добро је било што је знао да је тада била једина погодна прилика да се у првом реду сав, са новом осећајношћу и полетом посвети свом сликарству, радикално га освежи новим сликама, а у погледу садржајности размишљао је о убедљивој допуни свог сликарског медијума, о пласирању нових замисли, толико дуго ношених у себи. И на крају се са фанатичном упорношћу, у коју је уложио сав интензитет своје воље, као у неком заносу, непоколебљиво и стрпљиво уносио у тражење оне праве спасоносне варијанте, која се у ствари судбински наметала од првих креативних дана, али је обједињавањем садржаја његовог сликарског третмана са традиционалистичким духом већ била присутна у прикривеном облику.

Животна промена коју је Томашевић, напуштањем реставрације, тако радикално извео 1962. године, брзо се уочавала у ритму његовог рада, али нове идеје и сензације још се нису могле испољити. У прво време се после дугогодишњег додира са различитим ликовним техникама није могао одрећи експериментисања. Управо тада, располажући са више времена за то, већ се озбиљно бавио мозаиком, а дошло је у обзир и експериментисање техникама на сопственим сликама у властитом атељеу, који је паралелно изграђивао у поткровљу зграде на Косанчићевом венцу бр. 19, изнад свог ранијег атељеа, где је сместио и распоредио своју већ чувену збирку керамике, која се још и сад налази на истом месту.[75]

---

[73] На конкурсу добио откупну награду, али до извођења није дошло.

[74] Од маја 1962. године доцент на Академији примењених уметности за предмет „аналитичко сликање и монументалне сликарске технике", А. Томашевић, Биографија, стр. 2.

[75] Први Томашевићев атеље у Улусовој згради на Косанчићевом венцу бр. 19, налазио се у приземљу левог крила зграде. 1961. године се смрћу Б. Шотре ослободио његов атеље, а Аралица, који се користио атељеом до његовог, добио је простор за сликање у новој згради у Париској улици 14, па су обе просторије додељене (сада на првом спрату десног крила зграде) А. Томашевићу. Пошто је у међувремену његова збирка керамике већ бројала преко 1.000 примерака и није имао где да је смести, почео је 1962. године градити атеље у поткровљу

Следећа велика поруџбина било је декорисање простора пред школом у Сомбору. Ту је Александар Томашевић 1964. године врло оригинално, поучно и духовито, широки плато окренут према улици украсио појединачним, у облику коцки распоређеним словима, четрдесет и два по броју, преузетим из старе Мразовићеве азбуке,[76] изведеним такође у мозаику.

Заузет тим, за њега врло занимљивим пословима, Александар Томашевић се није нарочито много појављивао на изложбама,[77] мада је сада имао довољно слика. Али како је већ почео да ради на стилској и техничкој преоријентацији свог сликарства, превише строг према себи и критичан према свом раду, остављао је радије својим сликама времена да сазру. Пошто му је нова преокупација постала мозаик, он се 1964. године на Октобарском салону у Београду појавио са сликама у техници мозаика, што је изазвало не мало изненађење. Д. Борђевић је тим поводом забележио: „... Аутохтони по инспирацији и класично-модерни у строгој линеарној стилизацији, чисти у боји и декоративни у изразу, мозаици Александра Томашевића спадају међу најбоље радове у овој техници, које смо за последњих неколико година видели ...“,[78] а П. Васић сматра да су: „... од интереса за будућу оријентацију ове технике ...“[79]

У погледу технике Томашевићеви мозаици не разликују се од класичних, нарочито бројно сачуваних из римског и византијског доба, најчешће смештаних у патрицијске домове и културне просторе, примењиваних за подове и сводове, присутних на парапетним плочама, на сокловима зидова и стубовима предикаоница, укључиваних у минијатурно и зидно сликарство. Разлика је једино у томе што су каменчићи класичног мозаика утонули у малтер, а у новије време они се лију у цемент.

На тај начин је и Александар Томашевић изводио своје монументалне зидне композиције, покретне мозаичне плоче које можемо прозвати и мозаик-сликама, и надгробне плоче. Најчешће се користио орнаментиком која има свој прапочетак у давном фолклору: прецизно утканом коцкицама из кристаластог венчачког камена или

зграде изнад дотадашњег атељеа, који је претворио у стамбени простор, ту сместио своју збирку и делимично је изложио (оружје, метал, око 500 примерака керамике).

[76] Мозаик обухвата преко 30 м², пијацету пред школом пројектовао арх. Богдан Богдановић; А. Томашевић, Биографија, стр. 3.

[77] Углавном због заузетости извођењем мозаика.

[78] Драгослав Борђевић, Графике и скулптуре на Октобарском салону, Борба, Београд 11. XI 1964, стр. 7; изложени су били „Византијска мртва природа“ и „Црни пехар“.

[79] П. Васић, Противуречности схватања, Овогодишњи „Октобарски салон“, Политика, Београд 31. 10. 1964.

окерастих каменчића довезених из Истре, корала из Косерића, црног камена из Дреновог гриња, љишког пешчара или македонског плетвара, са рафинираним линеарним елементом и специфичном тематском симболиком.

У зидне композиције обично су укључивани мотиви из народне традиције, тако је, на пример, врло често присутан мотив преслице.[80] А кад је реч о покретним мозаичким плочама, поново се сусрећемо са мотивима виђеним на његовим сликама, или преузетим мртвим природама са познатим мотивима рибе или пехара.[81] Надгробне плоче[82] изведене су као окамењене простирке, нежне као свадбени пешкир, присутне са јединственим циљем да нас са видљивог обележја упућују на нечујне лепоте успомене, препуштене старим симболима крста и круга, какви украшавају и гроб Александра Томашевића.[83]

Са неуништивим полетом и уз изузетну динамику послова, педагошких обавеза и брига, Александар Томашевић је 1963. године, кад се у њему искристалисала нова замисао, од сада спровођена кроз његове слике,[84] почео са припремањем самосталне изложбе, којој још није знао ни обим, ни назив, ни место, ни време. До тада, поготово кад се говори о сликама, такорећи самостално још није ни излагао. Све што се дешавало на том плану били су успутни записи цртача и графичара, направљени пред крај студија и у прво време после Академије. Слике начињене до тада — ипак их је било за десетак, петнаестак година приличан број — излагане су појединачно и тиме се није могао добити довољан увид у целокупан уметников рад, потребан у сми-

---

[80] 1964. године такође је учествовао на конкурсу за зидни мозаик у Дому омладине у Београду, до чијег извођења није дошло. Међутим, 1968. године је добио на конкурсу за зидну декорацију Народног позоришта у Титовом Ужицу, али како због касније насталих финансијских тешкоћа до извођења није дошло, један исечак са мотивом преслице извела је Гордана Томашевић у новој Робној кући у Призрену, 1970. године; А. Томашевић, Биографија, стр. 3, и изјава Гордане Томашевић.

[81] Налазе се на степеништу и у дворишту УЛУС-ове зграде на Косанчићевом венцу 19, као и код Гордане Томашевић, укупно 10 комада, један покретни мозаик је власништво Лепе Перовић, Београд, један се налази у „Политици", Београд, један у Ужицу; изјава Гордане Томашевић.

[82] 1966. године је А. Томашевић излио плочу од мозаика за гроб академика Николе Радојчића. Плоча је постављена на Новом гробљу у Београду. 1968. године, три дана пред смрт, завршио је дуплу надгробну плочу у мозаику за мајку и сестру свог познаника, Драгињу и Оливеру Живковић, које су 1967. године страдале у саобраћајној несрећи. Плоча је постављена на гробљу у Пироту. Забележено према изјави Гордане Томашевић.

[83] Плочу је извела 1969. године његова супруга Гордана Томашевић која је у ту сврху искористила средњи део из дупле надгробне плоче Драгиње и Оливере Живковић. Забележено према изјави Гордане Томашевић.

[84] Самим тим што се радикално ослободио фабулације (тако је решио 1963. године) почео је слике новог циклуса означавати бројевима, као што чини графичар са ознаком тиража графике. Према времену трајања идеје, свако дело је од сада означено бројем, у овом случају 63 + текући број + година настанка дела. Наредни циклус носио је основни број 65.

слу потврђивања његове сликарске вредности и афирмације. Већ због тога је морао иступити поново и комплетно.

Остваривање те жеље било је планирано одавно, али до сада није било довољно времена да се припреми озбиљан концепт, обезбеди и критички одабере одговарајући број радова, сазрелог и прочишћеног расположења, отпорног према реаговању и констатацијама јавности. Њега сада више није занимало да остане сапутник одређене стилске групације и био је превише самосталан, смирен и горд, индивидуално сазрео да није могао, нити је желео због тога губити у времену, темпу и темпераменту. „...он трага за обликом, знаком, симболом, који уједињује људе и светове кроз осећање тоталности времена и простора".[85]

Свестан да је према његовом узрасту време експериментисања прошло, он се на то није осврtao, него је тако чинио и даље, користећи се магичним формулама и потенцијалом алхемичара у амбијенту поткровља, са дрвеним троношцима и посудама, старим неколико векова, уз светлост која је једва допирала до сликарског платна или дрвене плоче на којој је радио.

У смислу покретања нове замисли, једна од алтернатива у изграђивању будућег Томашевићевог сликарског профила истицала се у успостављању нужног контакта са сликом, сугестивним разматрањем суштинског проблема пластичног израза и сликарске материје, њеног састава, уравнотежености и међусобног односа. Другим речима, требало је одгонетнути праву границу могућности реорганизовања слике која би обезбеђивала успех, требало је заронити у усталасане воде Рубикона, препливати га и дочепати се његових свежих и расцветалих обала.

Ауторово емотивно реаговање са разлогом се односило у првом реду на проналажење одговарајуће температуре и усмерило се сасвим одређено на асимилирање различитих, брижљиво прикупљаних искустава и одговарајућих података, дуго, практично провераваних у експерименталном процесу, са изразитим расположењем одличног познаваоца сликарских техника. Прво јавно приказивање са седамдесет и једном сликом, садржало је педесет и шест дела за чије је извођење било на располагању свега две године времена. Изложба је приређена јануара 1967. године у Београду, у Галерији Дома Југословенске народне армије.[86] Без претензија на ретроспективност, био је дат кратак увод у старије сликарство, са свега петнаестак слика, и тиме је

[85] Добрица Ћосић, Дух хармоније и трајности, Политика, Београд 22. I 1967.

[86] А. Томашевић, Каталог самосталне изложбе у Галерији Дома ЈНА, Београд 1967. Каталог приредио аутор.

разлика у односу на радове из последњег времена била очитија и иступање импозантније.

Већ током припрема Александар Томашевић је сталним опробавањем добро упознао материјалну суштину свог започетог циклуса. Ослободио је видно поље од свега узгредног, до танчина осећао и прецизно одредио строге границе и обојену херметичност геометријских поља и даље као чаробним штапићем покретао хоризонтално усмерену арабескну снагу, која иначе има задатак да спаја далеке светове. Са вертикалним вибрацијама стизао је до нечујних висина, до којих не допире звук. Допуштао је дијагоналама да поштујући симетрију допиру на све стране како би могле увеличати или уситнити преплет, уобличити шару, издвојити орнамент да би претварањем органског знака у неорганski симбол сачувале његову митску снагу трајања.

Творачка замисао постала је упечатљивија истицањем орнаменталног симбола и добила своју истински доминантну егзистенцију тек кад је била уграварана у дрвену плочу. У ствари, предмет је сав, као средњовековни стечак, утонуо у подлогу, нестао са свим својим особинама, карактеристикама и вредностима у гипсаном наносу, носталгично примењеном према рецептури средњовековних иконописаца, преписаној на истрошеним пергаментним листовима рукописних сликарских приручника и одгонетнутој на старим иконама, где су трајност и лепота колорита вечито живе. А и суптилна пластична структура се уз изворност мотива истинитије односила према најтананијим, прецизном линијом геометријски уоквиреним тонским градацијама. Наметале су их стара техника и орнамент, обележени магијском снагом свог давног постојања и свежином непознатих извора који никада не пресахну.

Могло се очекивати да ће нагло и радикално учињени преокрет и релативно брзо реорганизовање визуелног поља изазвати неадекватно реаговање. Али, равномерна замена сензација, везаних за природу, учињена је постављањем и истицањем орнаменталног симбола, који је у прикривеном облику пратио фабулу или био у њој већ од самих почетака. Насупрот томе, прихватање Томашевићевих слика било је упечатљиво једноставно, личило је више на откривање неког новог, непознатог света, свеобухватног, довољно блиског и савладљивог.

Неповерљив по природи и из искуства опрезан и уздржив, Александар Томашевић није смео да поверује и истински протумачи речи критичара. Њега су констатације збуњивале, чиниле га неспокојним, отварале му нове дилеме. Тачно је да му критичари признавањем његових квалитета на тек завршеној изложби нису баш превише ласкали, али су били у својим оценама јединствени, истичући да „... на темпером сликаним панелним плочама остаје само хармонија, изра-

жена језиком геометрије . . ."[87] и „. . . присутна је једна кохерентна мисао, као и јасно дефинисана и доследно спроведена ликовна оријентација . . ."[88] Тиме се ауторово сликарско одушевљење поново потврђује, саопштено сопственим сазнањем да: „. . .универзално треба да се тражи у нашем културном наслеђу, у свету древне уметности . . ."[89] јер „. . . за њега је геометрија симбол оне превасходне уметности која тражи хармонични поредак у свету и човеку, која се супротставља хаосу и аморфности у прошлости и садашњости и, у исти мах, је и визија и наговештај долазећег склада . . ."[90]

Паралелно је радио на мозаицима, а помало се враћао и реставрацији. У смислу извођења мозаика, Томашевић је 1966. године добио на конкурсу израду украсног мозаика у новој згради „Политике" у Београду[91] и 1968. године декорисање ентеријера Народног позоришта у Титовом Ужицу.[92] На оба места постојале су озбиљне могућности за извођење, али га је у томе предухитрила смрт. За последње две године извео је још две надгробне плоче у мозаику: 1966. године за академика Николу Радојчића из Београда[93] и неколико дана пред смрт 1968. године дуплу плочу за породицу Живковић у Пироту.[94]

Ипак није одолео реставрацији. 1966. године се за кратко време опет вратио неким специфичним и хитним пословима. Радио је у Грачаници[95] и те исте године опет и последњи пут са групом стручњака одлазио на Свету Гору и у Хиландару обавио неке хитне интервенције.[96] Али се убрзо сав, као прочишћен и богатији искуством, опет сасвим вратио свом сликарству да би последњи пут припадао само њему. Опет је много радио у тежњи да изгради аутентичнију визију, сигурнију и складнију, специфичнију по актуалности од раније.

Александар Томашевић је знао да је за врхунски домет потребан изузетан квалитет радова, што се за овај са последње изложбе 1967. године још није могло рећи. Тај циклус слика аутор је схватио као међуфазу, а њихово настајање само као део свог заноса, као успутну станицу на којој се може силазити, али не више улазити да би се кре-

---

[87] Д. Борђевић, Језик геометрије, Борба, Београд 2. II 1967.

[88] Синиша Вуковић, Сублимирање прастарих поука, НИН, Београд 5. II 1967.

[89] А. Томашевић, Каталог самосталне изложбе у Галерији Дома ЈНА, из предговора.

[90] Исто.

[91] Александар Томашевић, Биографија, стр. 3.

[92] Забележено према изјави Гордане Томашевић.

[93] Александар Томашевић, Биографија, стр. 3.

[94] Забележено према изјави Гордане Томашевић.

[95] Ангажован је био од Покрајинског завода за заштиту споменика културе Косова у Приштини; забележено према изјави Гордане Томашевић.

[96] Забележено према изјави проф. Војислава Ј. Ђурића.

тало даље. Он никада није искористио успутне станице, увек је кретао онамо куда је наумио. Ни сада није силазио, само се за тренутак зауставио, окренуо, погледао све слике на окупу, упоредио их са новом идејом, резултатом тихих медитација, чије остварење је већ започео. Журно је наставио пут, без паузе и одмора да се што пре дочепа новог циклуса слика који је у њему као идеја сазревао већ од 1965. године.[97]

Годину и више трајало је тражење нових аспеката, њихово проверавање и испробавање. Уобличавање једноставне истине увек је задавало бриге приповедачима. Тако је и са ликовним уметницима. Али тицало се нове серије радова, другачије од раније: у суштини њен наставак са новим, још рационалније проведеним ликовним обележјима, тематски снажнија и речитија, тонски сензибилнија и технички потпунија. Прва четири примерка већ су била довршена у време кад је претходни циклус тек био опремљен за самостално излагање.[98]

За провођење озбиљније стваралачке акције улаже се изузетан напор. Томашевић није жалио да учини такав напор, нити је жалио себе. Имао је довољно материјала и идеја, инспирација и снаге, могао је понирати у тајне непознатих подручја стваралаштва, у „мистерију уметности", како се често изражавао, али је пре свега желео да савлада привидну хетерогеност својих последњих радова и да коначно уобличи своје садашње расположење. Желео је са њим што пре поново изаћи пред публику, што комплетније иступити, што боље допунити ранију изложбу и што изразитије се приближити оном правом изразу који не познаје граница живота и смрти. И остварио је један истински наговештај, уобличен са развојем свог властитог концепта, спроведена је била једна усамљена визија, са којом је могао да превазиђе постојећу савремену димензију.

Изложба је била опсенарски припремана, брижљиво и веома критички изнета пред јавност, која ће окарактерисати сликареву последњу, најзрелију фазу. Отворена је била тачно у предвиђено време, на дан 24. јуна 1968. године,[99] тихо, без церемонија и израза одушевљења. Једино је писац предговора у каталогу препричавао речи написане у уверењу да ће остати објављене као документ о једној изложби, којој ће следити ко зна колико таквих, мањих или већих, не слутећи да ће то бити последња самостална изложба радова Александра Томашевића.[100]

---

[97] Тада је почео да обележава своје радове са основним бројем 65 за разлику од ранијих, излаганих у Галерији Дома ЈНА у Београду, који су били обележени бројем 63, према времену настанка идеје, 1963. године.

[98] Каталог самосталне изложбе Александра Томашевића, Београд 1968.

[99] У Београду, у Новој галерији УЛУС-а у Вука Караџића бр. 10. Изложба је била отворена до 5. јула.

[100] Раде Константиновић, Предговор у каталогу самосталне изложбе Александра Томашевића.

У суштини, то је био скуп пријатеља, његових бивших и тадашњих сарадника, ученика и следбеника, обожавалаца његове уметности и понеког пролазника, али без ауторовог присуства. Све се обавило мирно, уз пијететно обилажење изложених експоната, у атмосфери у каквој се његово одсуствовање могло предвидети и оправдати привременим одласком, јер такав је био његов живот. Било је лето и познато је било да је обично у то доба више времена проводио на терену него код своје куће. Али, у суштини се није могло још схватити да њега више нема; био је сахрањен свега три дана раније.[101]

Његова смрт је болно одјекнула утолико више што се то десило непуна три месеца после смрти Лазара Возаревића: преко ноћи су два сликара београдског круга заувек престала са својим активностима. Томашевићев случај био је утолико трагичнији што се то десило нагло, баш у време кад се то најмање могло очекивати. Било је уочи отварања његове самосталне изложбе.

Већ у предговору каталога је Александар Томашевић окарактерисан као „... поклоник чистоте, велики тражилац тишине ..." који „... верује у апсолутне складове ..." и „... готовим модулима изрезаним од дрвета, у сфери крајње геометријске сведености, иде безазлено правцем апсолутне симетрије ... налази чисту линију и чисти звук ... Путевима занатства ... он стиже до уметности ... до своје јединствености ..."[102]

Ретко кад су критичари иступили у тако знатном броју и били до те мере јединствени у својим оценама као што је то било овога пута. „... Томашевић је врло добро знао где су границе ликовног и где престаје оно што се зове креацијом ... Добро наоружан ... знањем ... у сликарству, графици ... скулптури ... све то уједињује у јединствену технику која садржи најбитније елементе и слике и графике и скулптуре. Тако су настала његова 'дела' ... изванредно уравнотежена и у идејном и у конструктивном смислу ... њихов свет није свет емоција или асоцијација. То је нека врста очишћене, разголићене предметности, у којој је објективност сведена на оне најуже, најосновније елементе једног уметничког дела ..."[103] И даље „са изузетним смислом за структуре, за пропорцијске игре и складове ... чистим

---

[101] У Алеји великана на Новом гробљу у Београду, 21. јуна 1968. После неколико месеци била му је постхумно додељена Октобарска награда града Београда за ову последњу изложбу, мада је за исту награду био предложен већ годину дана раније, после успешне претходне самосталне изложбе одржане у Београду. У то време је такође при Академији примењених уметности у Београду образован Фонд Александра Томашевића, из којег се годишње награђују највреднији и талентовани студенти Академије.

[102] Раде Константиновић, Предговор у Каталогу самосталне изложбе Александра Томашевића.

[103] Миодраг Коларић, Посмртна изложба Александра Томашевића, Књижевне новине, Београд 6. VII 1968.

бојама обојена дрвена канелирана ребраста плочила . . . за мирис, византијски достојанствене и хладне ритмове . . ."[104] То „. . . нешто ново у нашем сликарству" и „. . . оригиналне визије ортогоналности које би и у једној интернационалној утакмици задржале своју пуну аутентичност . . ."[105]

Све те оцене уводе нас у читав механизам комплексности, са безброј компоненти које су стваралачки дијапазон Александра Томашевића учиниле особеним. Започет и закључен педагошким радом, тај дијапазон нам изгледа као имагинарно зацртани оквир једне схеме, подељене на више рубрика, значајних тек по тежини података о делатности једног сликара који је био цртач и графичар, кописта фресака и фрескант, конзерватор и рестауратор, мозаичар, колекционар, педагог и писац.

Зар је онда чудно што му је уз испуњавање толиких задатака понестало даха баш у време кад је требало одржати максималну пулсацију, нарочито у односу на сажетост ликовне метафоре и програмски је поткрепити, утврдити и проверити њену позицију и величину, најубедљивије дату и прихваћену у посебној верзији. И од свега остала је збирка, остале су копије фресака, остали су записи и стручни чланци,[106] знање поклоњено другима, остао је опус, онакав какав је могао начинити он, опус њему особен по обиму, његов по схватању и спокојству.

И баш због свих тих особина остао је у првим редовима конзерватора и рестауратора средњовековног уметничког блага и у првим редовима стваралаца, који су са најсавременијом компонентом своје креативности допринели проблематици најактуелнијих ликовних схватања.

Преостаје нам још да поновимо мисао Војислава Ј. Ђурића, изречену приликом отварања Томашевићеве посмртне, ретроспективне изложбе у Манаковој кући у Београду, 2. априла 1969. године: „. . . Тешко је могао више учинити. Памте га Хиландар, Св. Софија охридска, Морача, Студеница, Грачаница, Пећ, сећају га се македонски грнчари, призренски златари, сељаци из Метохије, незабораван је код оних које је научио да раде и живе, остао је у пријатељима и са борцима као део њих самих . . ."[107]

Кад анализирамо личност Александра Томашевића, морамо се пре свега осврнути на комплексност његовог рада, на динамизам јед-

[104] Синиша Вуковић, Дело Александра Томашевића, НИН, Београд 7. VII 1968.
[105] Павле Васић, Визија новог, Политика, Београд 7. VII 1968.
[106] Објављивани у Зборнику заштите споменика културе, Савезног института за заштиту споменика културе, Београд 1956, 1959, 1960, 1962, 1964,
[107] У рукопису.

не ретке личности, доследно, скоро пуритански одане традицији антике и средњовековне уметности.

Уз познавање свих ликовних дисциплина и техника, Томашевић са одушевљењем ради на спасавању старих фресака, икона и мозаика, да би тиме оплеменио сопствено ликовно схватање и допринео изграђивању властите сликарске визије.

Избијање рата спречило га је да матурира, што је учинио тек 1942. године у Београду и после тога се уписао у Уметничку школу Младена Јосића. После годину дана је због тешких ратних прилика, рација, хапшења и принудног рада, преузео дужност учитеља у Бадњи на Копаонику. 1944. године прикључио се Ибарском батаљону.

Одмах после рата био је са службом у Урошевцу и тек се 1946. године поново вратио у Београд, где је годину дана похађао Школу примењених уметности. Од 1947. до 1952. године студирао је и дипломирао на Академији ликовних уметности у Београду. Као одличан студент и талентован сликар, са препоруком Академије упућен је на рад у Савезни институт за заштиту споменика културе у Београду.

Још као студент је од 1948. године радио на копирању фресака и био 1949. године на специјализацији за фреску у Паризу. После дипломирања 1952. године и реставраторског стажа у Народном музеју у Београду и рада на реставрацији у Св. Софији у Охриду (1951—1954), поново је специјализовао конзервацију и реставрацију слика 1953. године у Паризу, а сликање на дрвету 1955. године у Бриселу.

Паралелно је сликао и излагао са групом „Самостални" (од 1951. до 1953. године), био члан УЛУС-а (од 1954) и учествовао на свим изложбама Удружења, био члан „Децембарске групе" (1955—1960), излагао са њима, у Октобарском салону (од 1960), на II и IV Тријеналу (1964. и 1970) и на разним групним изложбама у земљи и иностранству. Радио је такође мозаик. У Дому културе у Зајечару извео је велику зидну композицију (35 м², 1961) и учествовао на конкурсу за декорацију зграде СИВ-а у Новом Београду (1961). Мозаична азбучна слова извео је у Сомбору (1964). Учествовао је на конкурсима за извођење у мозаику у Дому омладине у Београду (1964), за нову зграду „Политике" (1966) и за Народно позориште у Титовом Ужицу (1968). Извео је још 12 покретних мозаик-слика и 2 надгробне плоче: за академика Николу Радојчића (1966) у Београду и породицу Живковић (1968) у Пироту.

Учествовао је у извођењу конзерваторских и реставраторских радова: у манастиру Морачи (1954—1956), Пећкој патријаршији (1955—1961), у Св. Петру у Бијелом Пољу (1955—1957), у цркви св. Ваведења у Липљану (1955—1958), у Грачаници (1966). У међувремену је

по истом послу одлазио четири пута на Свету Гору, у Хиландар (1956, 1959, 1959/60, 1966).

После напуштања Савезног института за заштиту споменика културе у Београду, од 1962. године радио је као професор на Академији примењених уметности у Београду. Напрасно је умро 19. јуна 1968. године у Београду, неколико дана пред отварање своје самосталне изложбе, која је била од 24. јуна до 5. јула у Београду (Нова галерија УЛУС-а), трећа и последња по реду. Одржана је била само годину и по дана после претходне, јануара 1967. године у Београду (Галерија Дома ЈНА), са којом се осврнуо и на радове своје раније фазе, док се на првој, одржаној такође у Београду 1954. године представио само са цртежима (Галерија Графичког колектива). Постхумно му је 1968. године додељена Октобарска награда града Београда, а посмртна ретроспективна изложба била је одржана 1969. године у Београду (Манакова кућа).

Већ као ђак учитељске школе почео се интересовати за народну уметност и сакупио је једну од запажених збирки народне керамике, старог оружја, књига и накита. Отуда пресудност извора допуњује време интимистички одређено, а тонски нарочито сажето кроз пејзаже и мртве природе. Касније, кад су искуства била већа и богатија, сећање на средњи век се постепеним рационализовањем и сазревањем идеја актуализује и изразитије потврђује, у ствари транспонује у симболе геометријске апстракције.

Својим квалитетом, необичним и актуелним осећањем правог уметника, Александар Томашевић се по својој аутентичности и специфичном карактеру презентовања својих радова антолошки уврстио у прве редове модерних стваралаца, са великим доприносом најсавременијој ликовној проблематици.

LE VISAGE ARTISTIQUE D'ALEXANDRE TOMAŠEVIĆ

ŠTEFKA COBELJ

Si nous analysons la personnalité d'Alexandre Tomašević, nous devons avant tout tenir compte de la complexité de son travail, du dynamisme d'une personnalité rare, dédiée presque puritainement à la tradition de l'antiquité et à l'art médiéval.

Outre la connaissance de toutes les disciplines techniques et artistiques, Tomachévitch, comme conservateur et restaurateur, travaille avec enthousiasme et avec un grand amour à la conservation des fresques anciennes, des icônes et des mosaïques, en exploitant sa possibilité de peintre d'ennoblir sa propre

conception de l'art et en apportant quelque chose à la formation de sa propre vision artistique.

Alexandre Tomašević est né le 5 août 1921 à Sokobanja et était le fils aîné de l'instituteur Radun Tomašević et de Olga née Janković. A cette époque, son père était en poste à Sredska dans le massif de Šara, d'où on l'avait ensuite transféré à Kosovska Mitrovica. C'est là qu'Alexandre, son frère cadet Milan et sa soeur cadette Milica, ont passé leurs plus jeunes années.

Alexandre a suivi l'école primaire à Kosovska Mitrovica où il a également terminé son lycée, et de là il est parti en 1936 étudier à Skopje où il a suivi jusqu'au début de la guerre en 1941 les cours de l'Ecole Normale d'Instituteurs. La guerre l'a empêché de passer son baccalauréat qu'il n'a pu passer qu'en 1942 à Belgrade. Ensuite il s'est inscrit à l'Ecole d'Art Mladen Josić. Un an plus tard, par suite des difficiles conditions de guerre, des refles, des arrestations et du travail obligatoire il a pris le poste d'instituteur dans le village de Badnja dans le massif de Kopaonik. En 1944 il s'est joint au Bataillon de l'Ibar.

Aussitôt après la guerre, Tomašević a été en poste à Uroševac, et ce n'est qu'en 1946 qu'il est revenu à Belgrade. Là, il a pendant un an suivi les cours de l'école des arts appliqués, et, de 1947 à 1952 il a étudié et passé son diplôme à l'Académie des Beaux-Arts à Belgrade. Comme il était un excellent étudiant et un peintre de talent il a été admis avec la recommandation de l'Académie à l'Institut Fédéral pour la Conservation des Monuments de la Culture à Belgrade, qui venait d'être fondé et pour lequel il a travaillé dix ans.

Déjà comme étudiant il travaillait à la copie de fresques et en 1949 il avait été se spécialiser dans la peinture murale à Paris. Après son diplôme passé en 1952 et un stage de restauration au Musée National à Belgrade et un travail de restauration à Ste-Sophie à Ohrid (1951—1954), il avait été envoyé à Paris pour se spécialiser dans la conservation et la restauration de peintures, et il avait fait une spécialisation dans la peinture sur bois en 1955 à Bruxelles.

Conjointement Alexandre Tomašević a peint et exposé avec le groupe des »Indépendants« de Belgrade (influent de 1951 à 1954), a été membre de l'ULUS (Association des Artistes Peintres de Serbie) (à partir de l'année 1954) et a participé à toutes les expositions de l'Association, a été membre du »Groupe de décembre« de Belgrade (influent de 1955 à 1960) et a exposé regulièrement avec ce groupe, a participé aux expositions du Salon d'octobre à Belgrade (à partir de 1960) et à la IIe et IIIe triennale à Belgrade (en 1964 et 1970), ainsi qu'à diverses expositions en Yougoslavie et à l'étranger.

A côté de la restauration et de la peinture il s'intéressait aussi à la mosaïque. Dans la Maison de la culture de Zaječar, en 1961 il a composé une grande peinture murale de 32 m² et participé au concours de décoration du bâtiment du SIV (Secrétariat du Conseil Suprême) à Belgrade en 1961. Il a composé des lettres en mosaïque à Sombor en 1964 pour la place qui se trouve en face de l'école Avram Mrazović (environ 30 m²). Il a participé aux concours d'exécution de mosaïque dans la Maison de la Jeunesse à Belgrade en 1964, pour le nouveau bâtiment du quotidien Politika en 1966, et pour le Théâtre Populaire de Titovo Užice en 1968. Il a exécuté encore douze peintures-mosaïques mobiles et deux pierres tombales: pour l'académicien

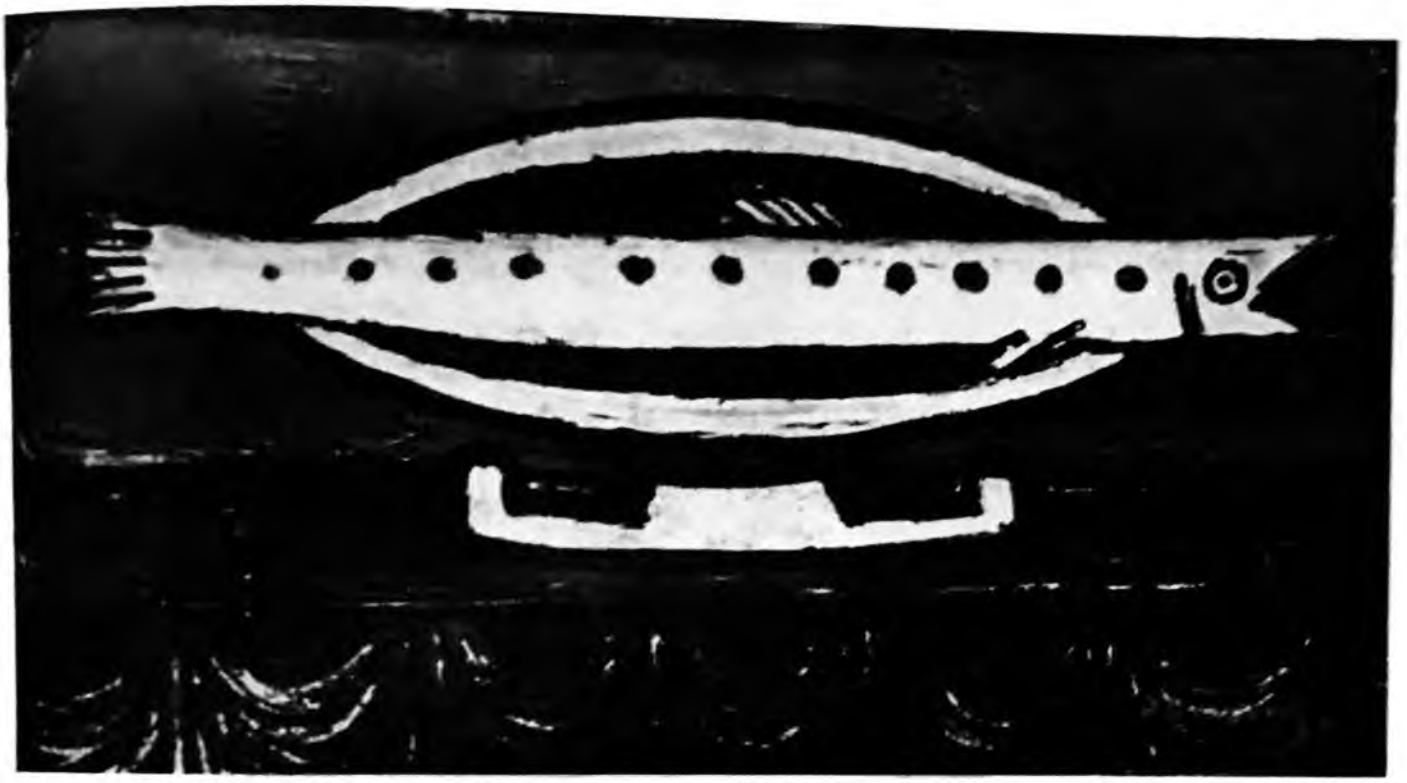
Nicolas Radojčić en 1966 à Belgrade et pour la famille Živković en 1968 à Pirot.

Comme chef de la section de restauration de l'Institut Fédéral pour la Conservation des monuments il a mené, ou il a participé à l'exécution de travaux de restauration et de conservation: dans le monastère de Morača (1954—1956), à la Patriarchie de Peć, à St-Pierre à Bijelo Polje, dans l'église de Vavedenje à Lipljane (1955—1958), à Gračanica (1966). Entretemps il est parti quatre fois, pour les mêmes raisons, au Mont Athos, au monastère de Hilandar (1956, 1959, 1959/60, 1966).

Depuis 1962, après qu'il eut quitté l'Institut Fédéral pour la Conservation des Monuments de la Culture à Belgrade, il a travaillé comme professeur à l'Académie des Arts Appliqués à Belgrade. Il est mort subitement le 19 juin 1968 à Belgrade, quelques jours avant l'ouverture de son exposition personnelle, qui s'est tenue du 24 juin au 5 juillet à Belgrade (Nouvelle Galerie de l'ULUS), et qui était sa troisième et dernière exposition. Elle avait eu lieu seulement un an et demi après la précédente, tenue en janvier 1967 à Belgrade dans le foyer de l'armée, par laquelle il était revenu aux travaux de sa phase antérieure, alors que lors de la première, qui avait eu lieu en 1954. à Belgrade également, il avait exposé seulement des dessins (Galerie de la Collectivité Graphique). A titre posthume, on lui a remis en 1968 le prix d'octobre de la Ville de Belgrade, et son exposition posthume rétrospective a eu lieu en 1969 dans la maison de Manak.

Déjà comme élève de l'Ecole Normale d'Instituteurs il avait commencé à s'intéresser à l'art populaire et il avait constitué une collection de céramiques, de vieilles armes, de livres et de bijoux qui avait été remarquée. De là provient l'importance des motifs originaux lors de la première époque, intimement déterminée, et les paysages et les natures mortes particulièrement concentrées. Plus tard, lorsque les expériences furent plus grandes et plus riches, le souvenir du Moyen Age, avec une rationalisation progressive et une maturité des idées actualise et affirme plus expressivement, ou plus exactement transpose en symboles les abstractions géométriques.

Par sa qualité, par son sentiment peu commun et actuel de véritable artiste, Alexandre Tomašević, par son authenticité et son caractère particulier de présentation de ses travaux, s'est classé anthologiquement dans les premiers rangs des créateurs modernes, avec un grand apport à la problématique des arts plastiques la plus actuelle.



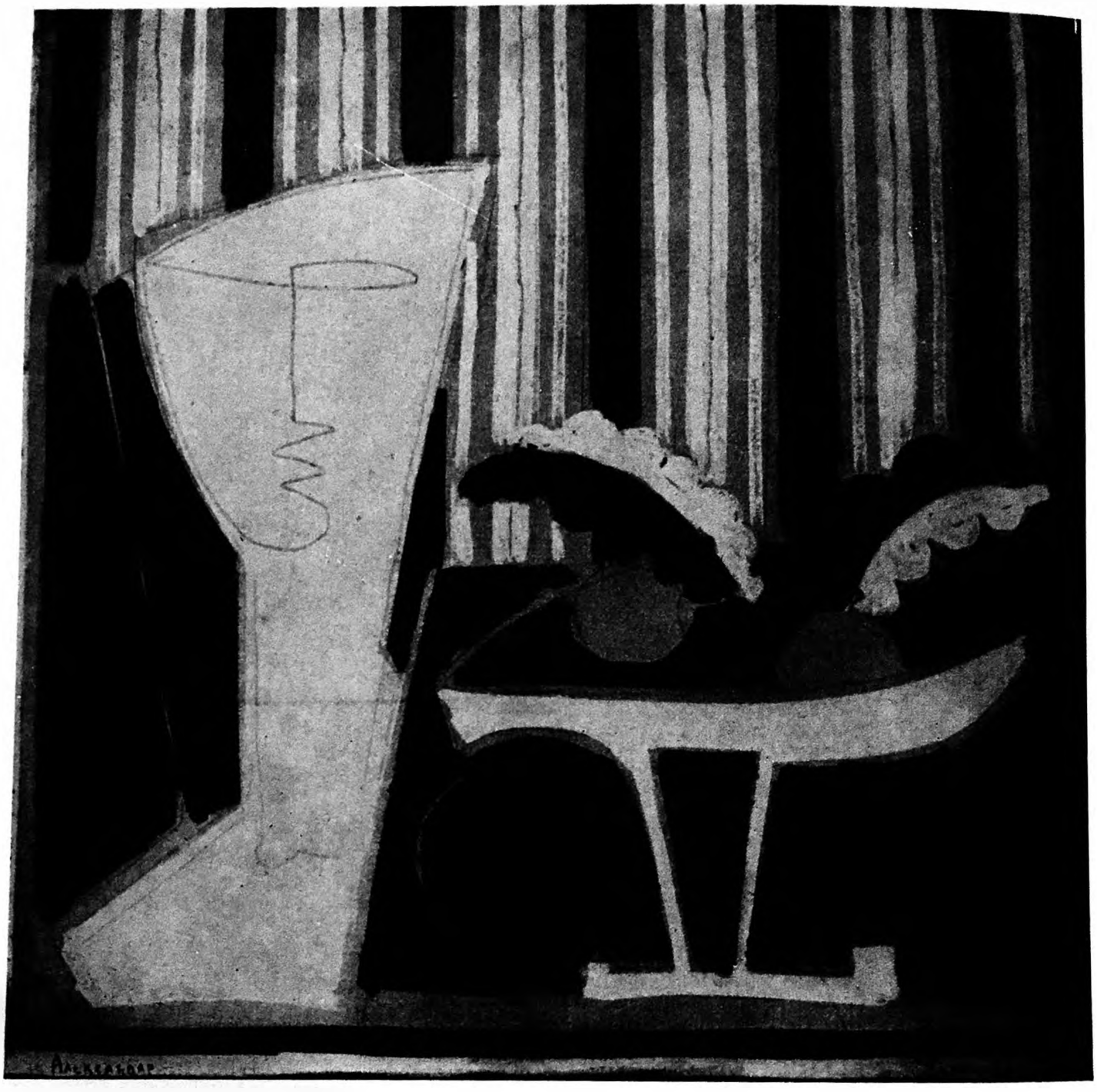
Сл. 1. Охридска пастрмка, 1954, уље и темпера на платну, 50 × 90 cm, власништво породице



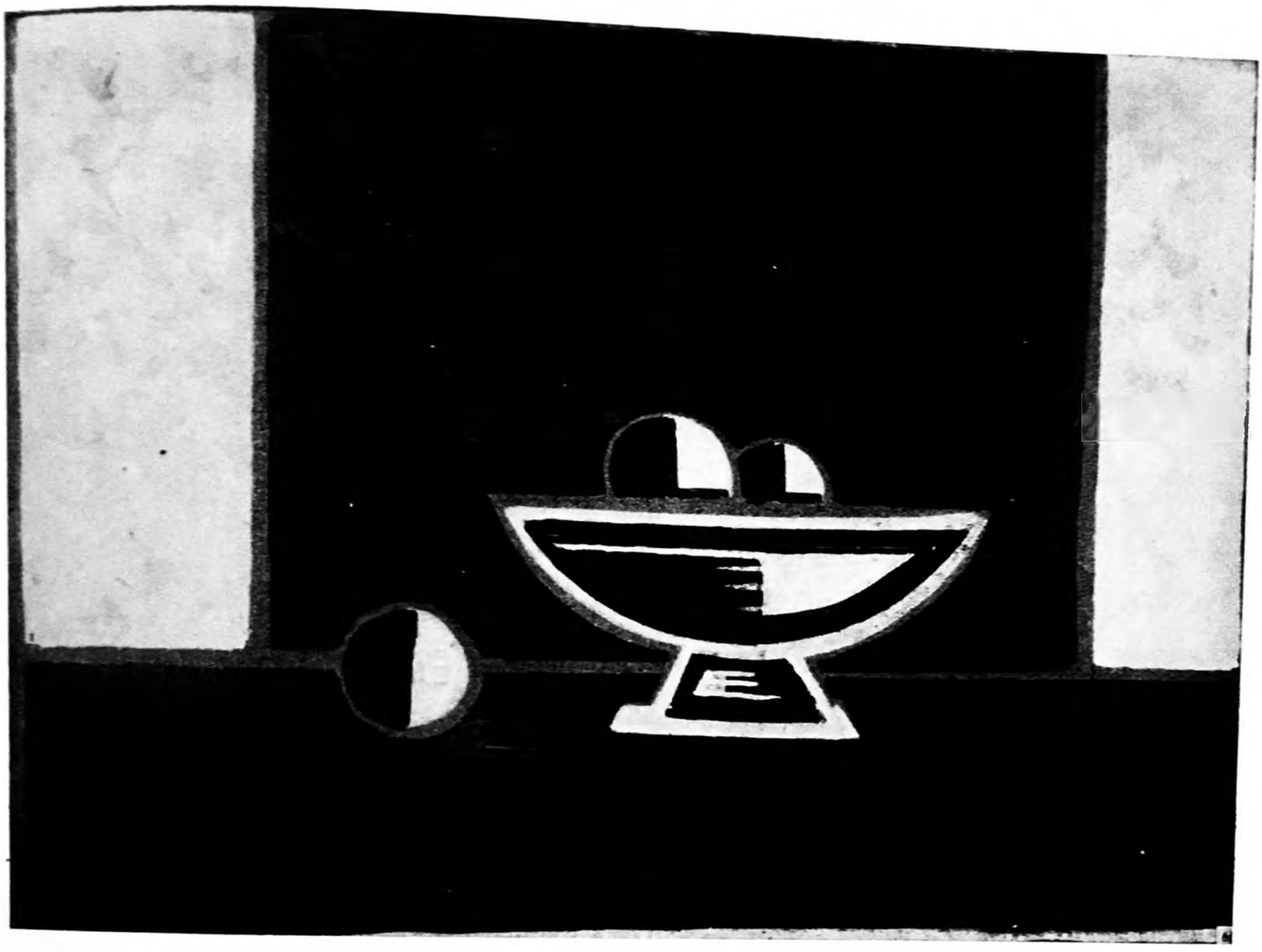
Сл. 2. Ентеријер са зеленом столицом, 1955, уље на платну, 65 × 54 cm, власништво Музеја савремене уметности, Београд



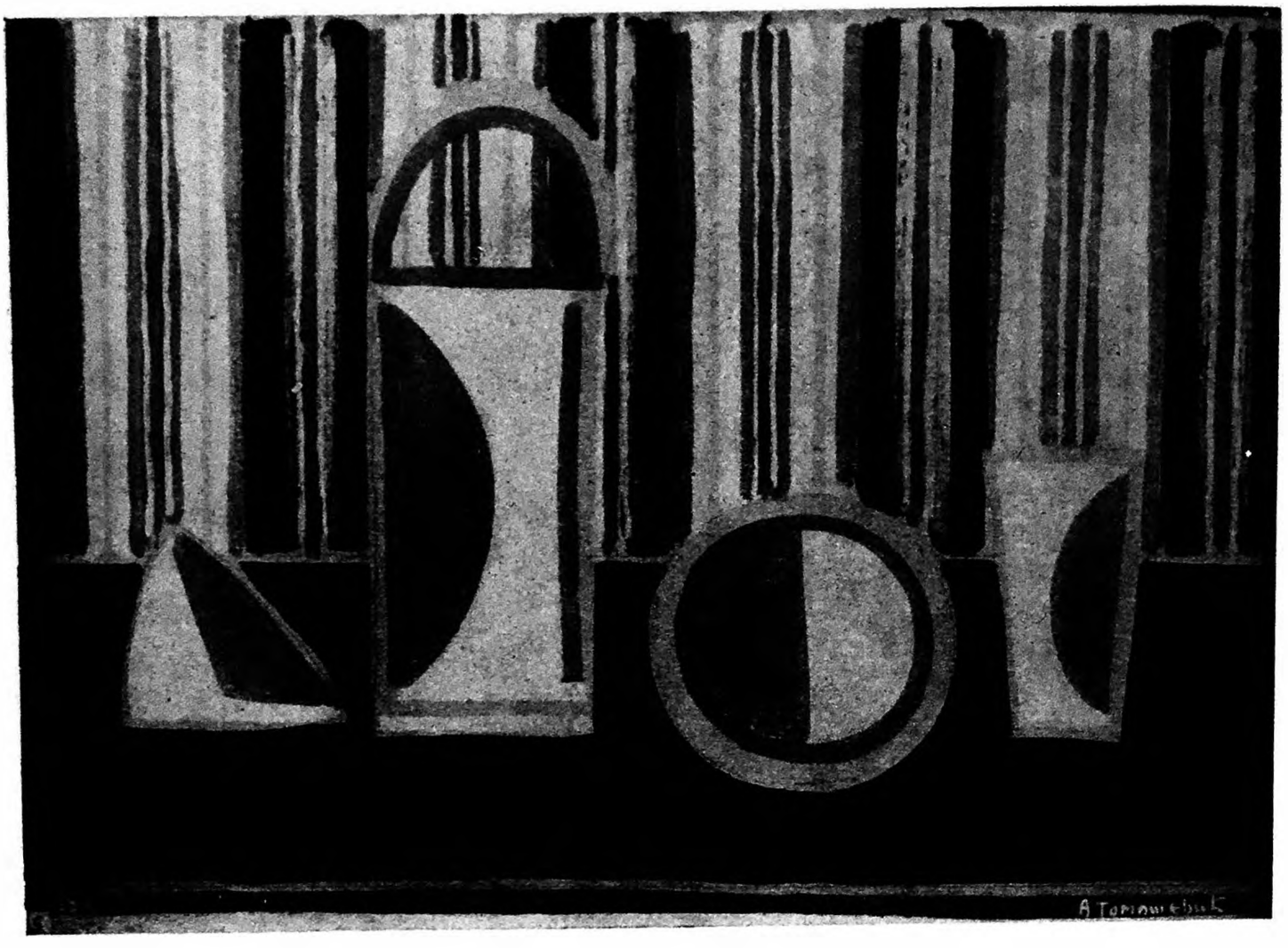
Сл. 3. Дубровник, 1956, уље на платну, 88 × 72, cm, власништво Гордане Томашевић, Београд



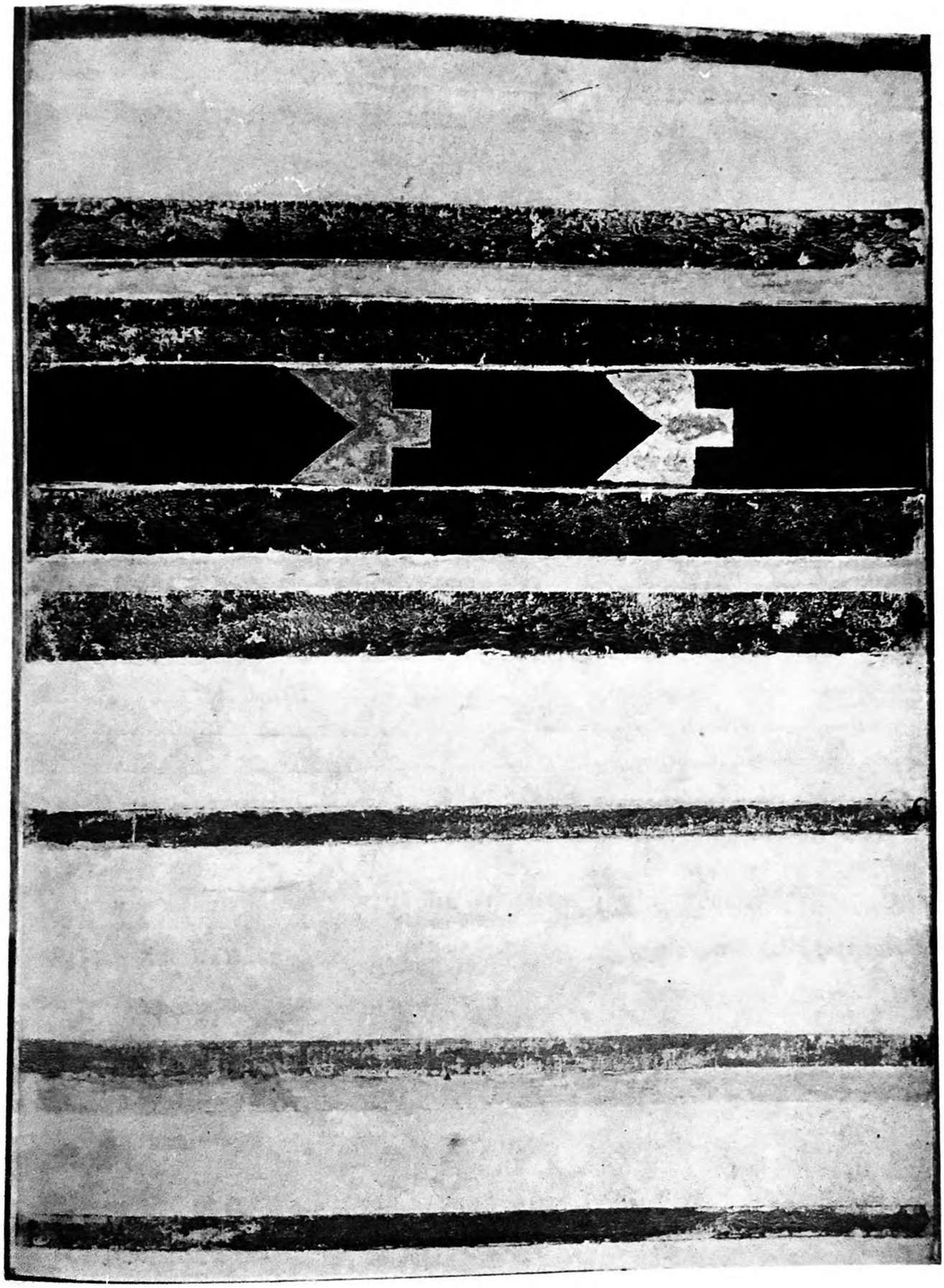
Сл. 4. Мртва природа са главом, 1956, уље на платну, 50 × 70 cm, власништво Музеја савремене уметности, Београд



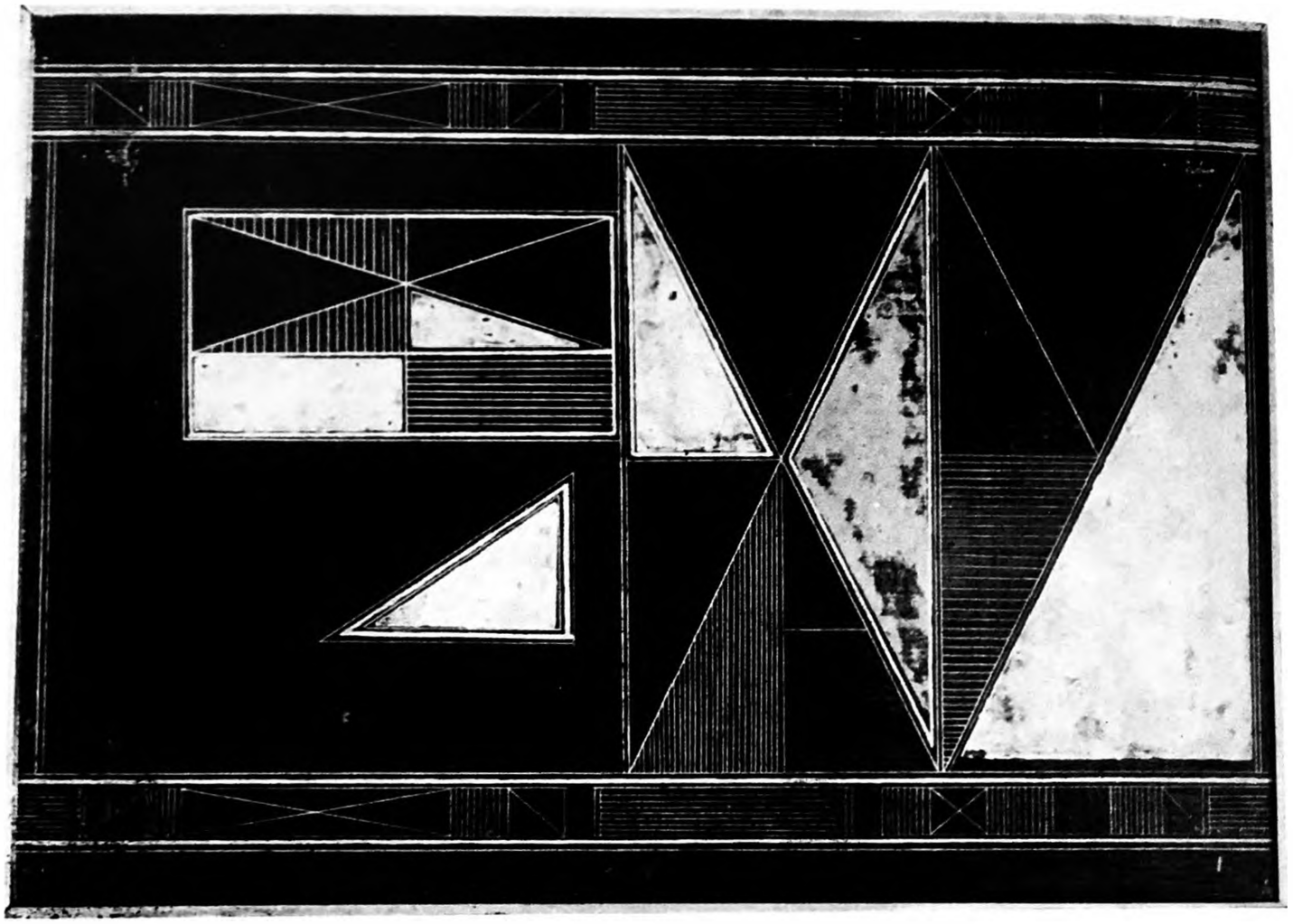
Сл. 5. Мртва природа, 1958, уље и темпера на платну, 60 × 80 cm, власништво Гордане Томашевић, Београд



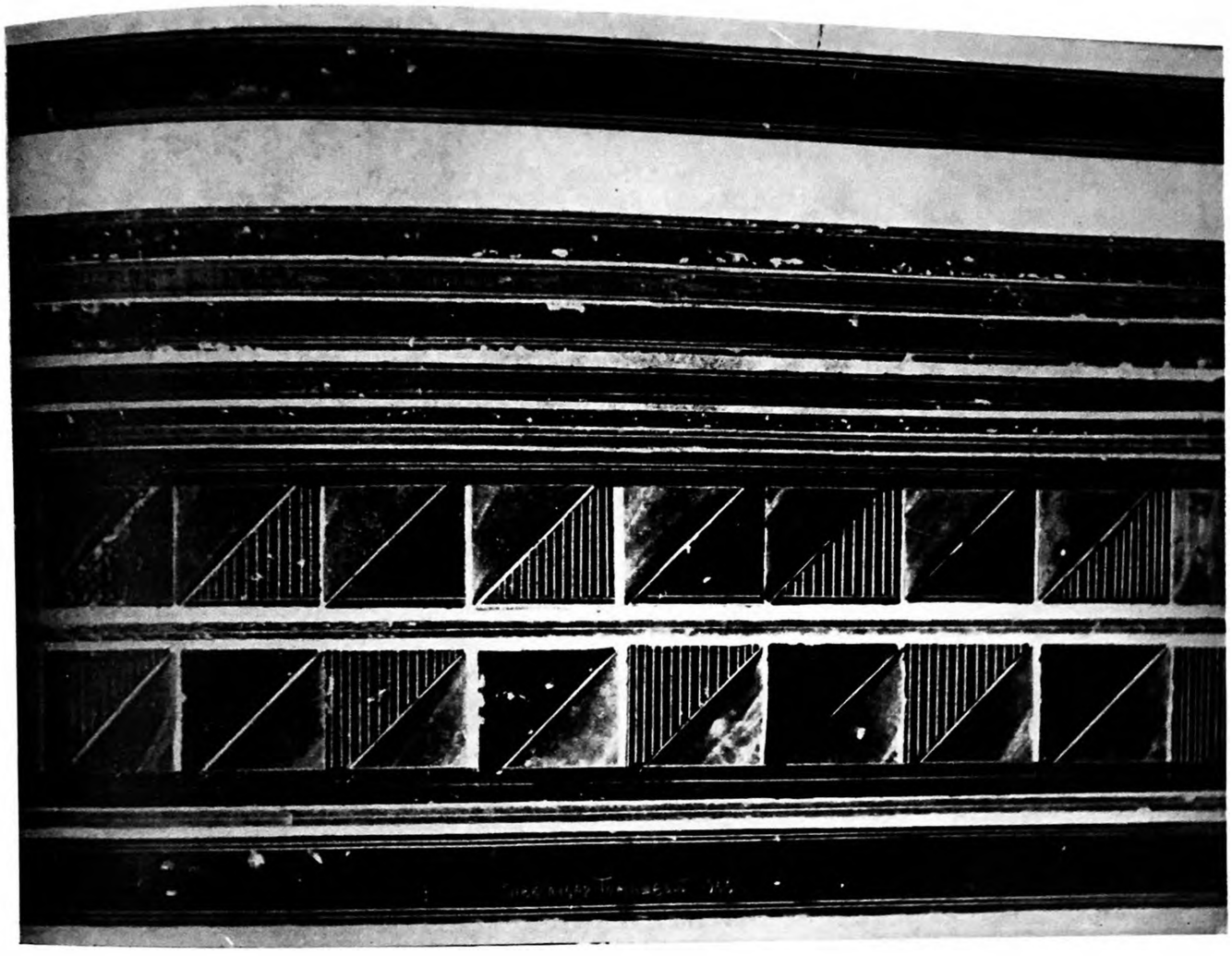
Сл. 6. Мртва природа са рукатком, 1962, уље и темпера на платну, 50 × 70 cm, власништво Гордане Томашевић, Београд



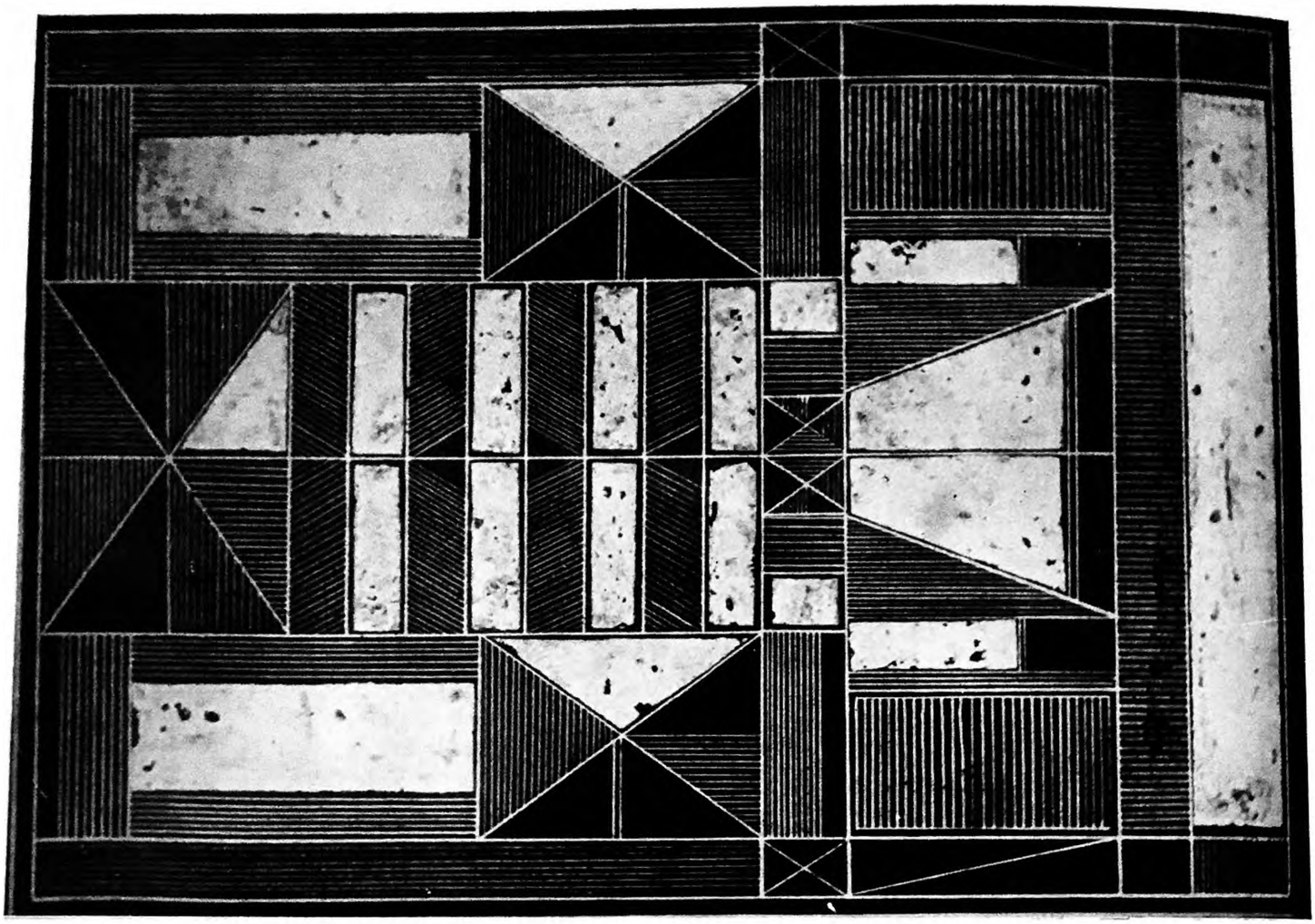
Сл. 7. Дело 63/1, 1964, темпера на дасци, 70 × 50 cm, власништво Оливере и Војислава Бурића, Београд



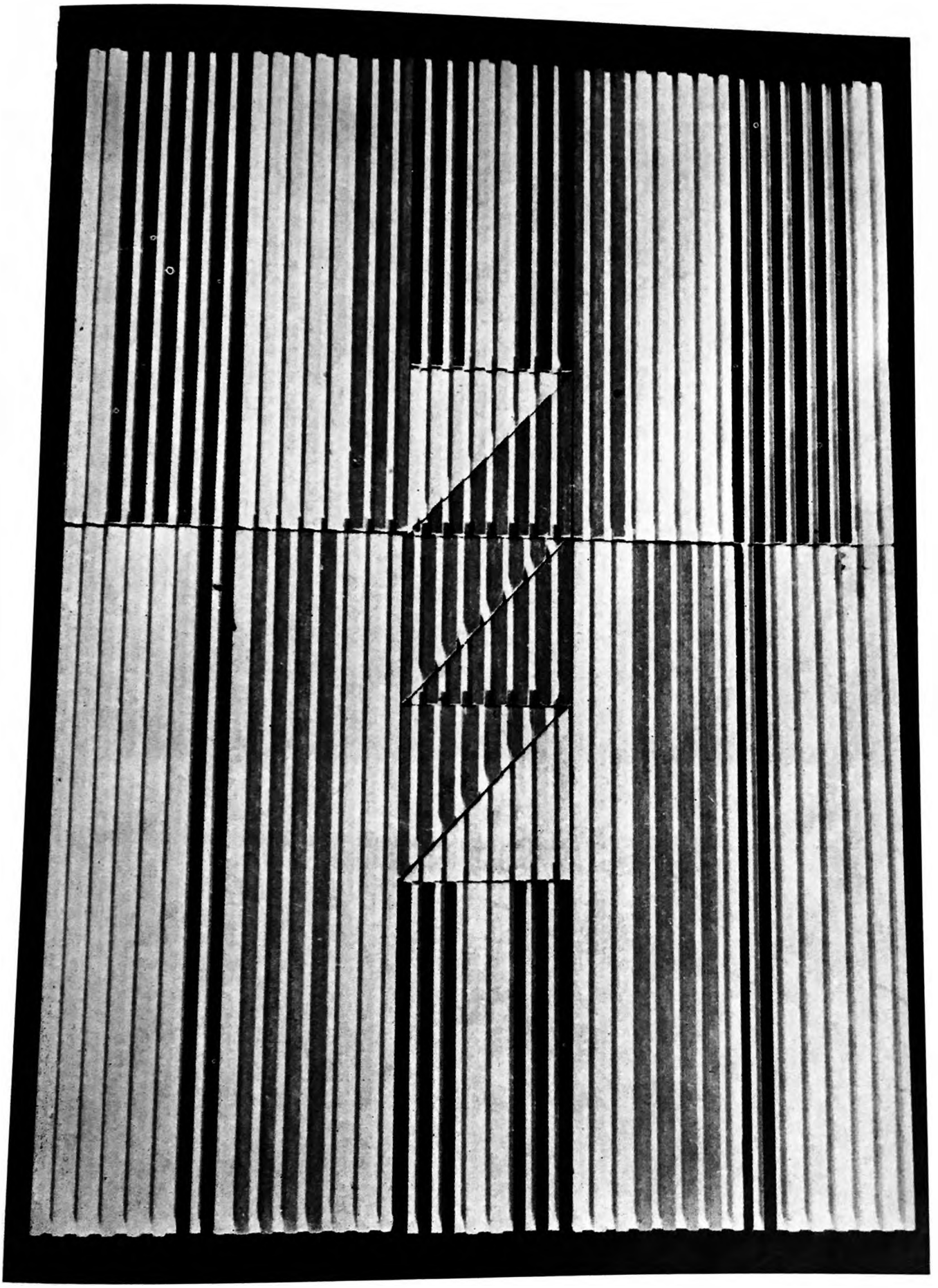
Сл. 8. Дело 63/44, 1965, темпера на панелу, 50 × 70 cm, власништво Гордане Томашевић, Београд



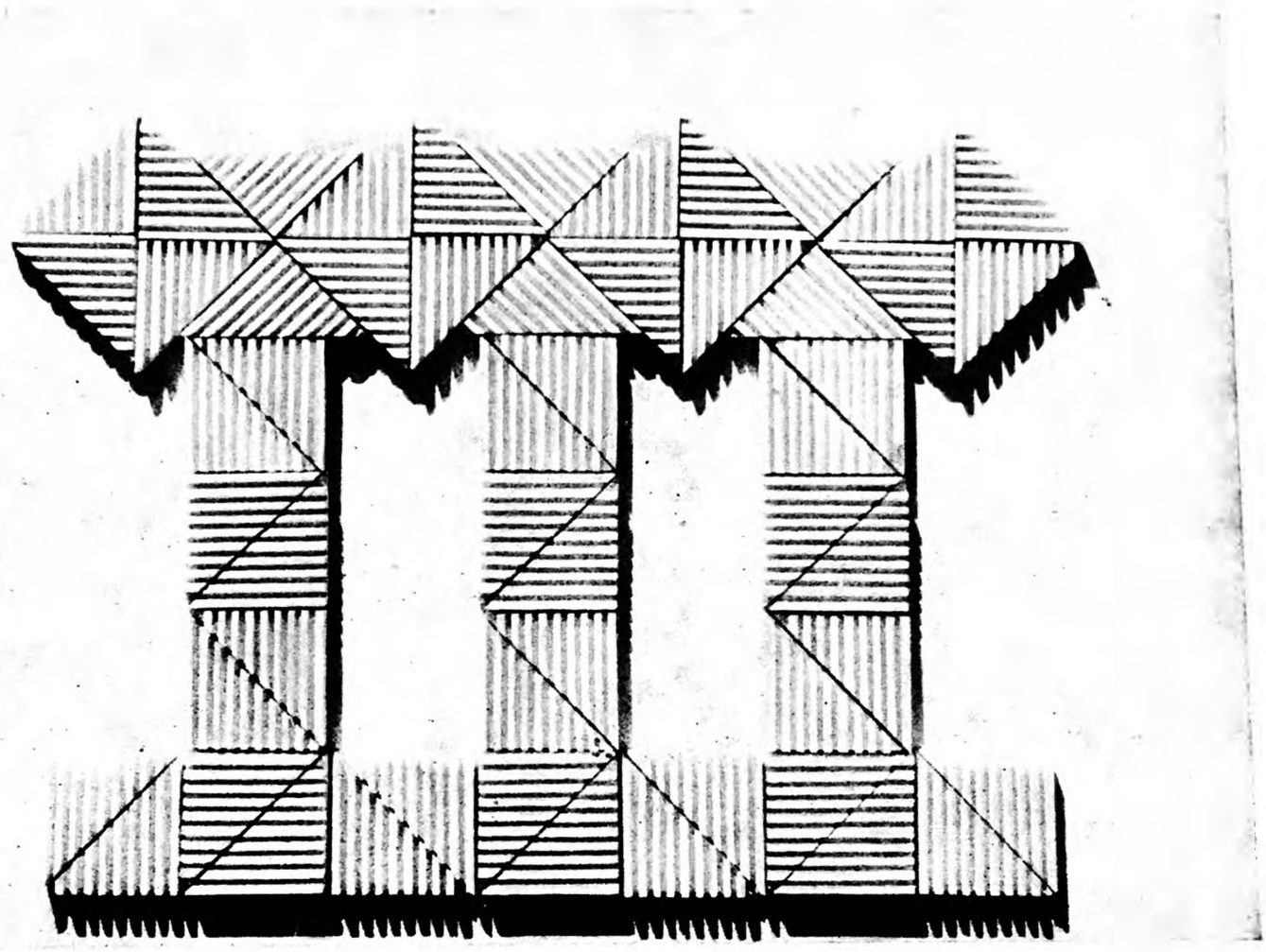
Сл. 9. Дело 63/18, 1966, темпера на панелки, 50 × 70 cm, власништво Гордане Томашевић, Београд



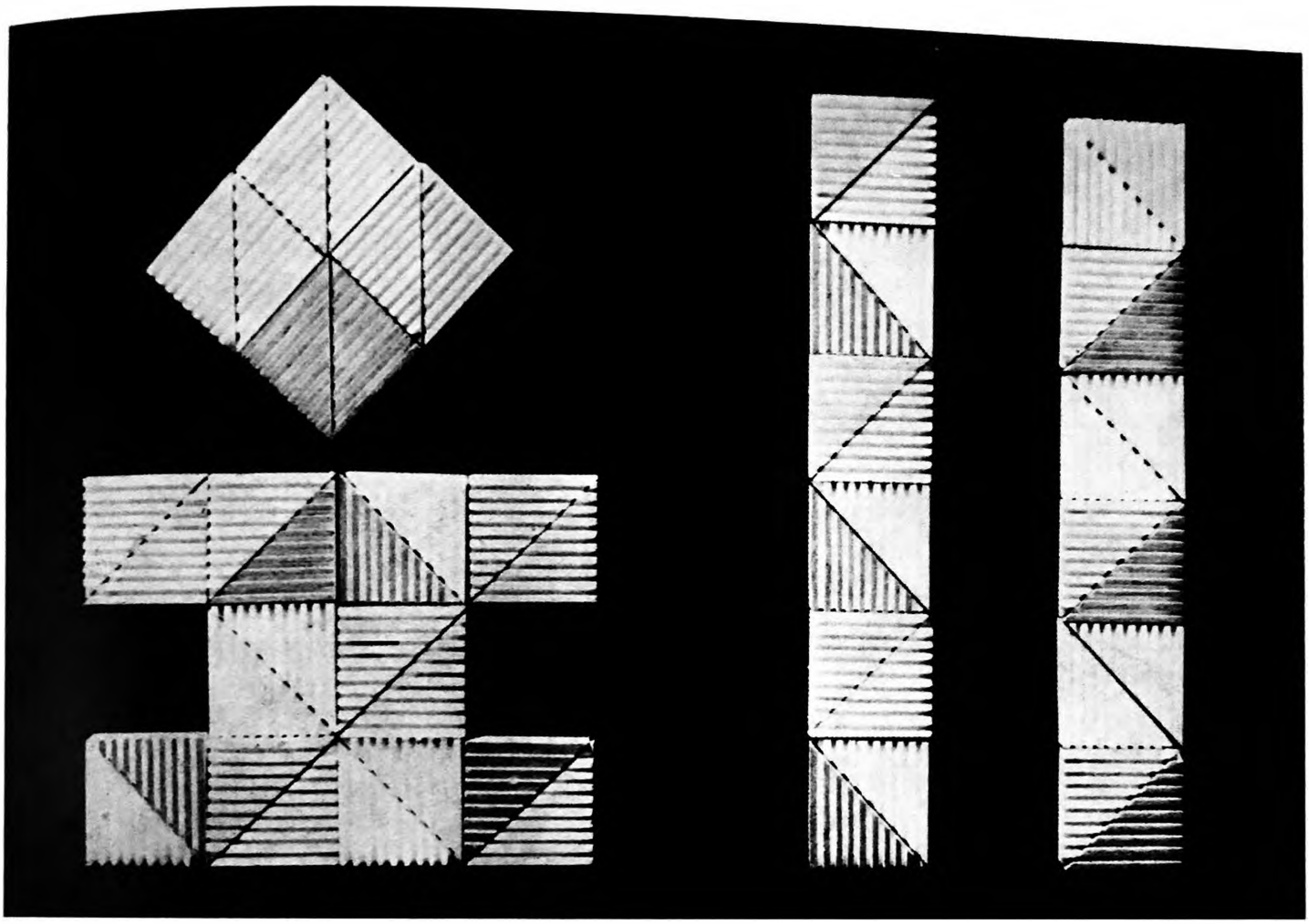
Сл. 10. Дело 63/25, 1966, темпера на дасци, 50 × 70 cm, власништво Гордане Томашевић, Београд



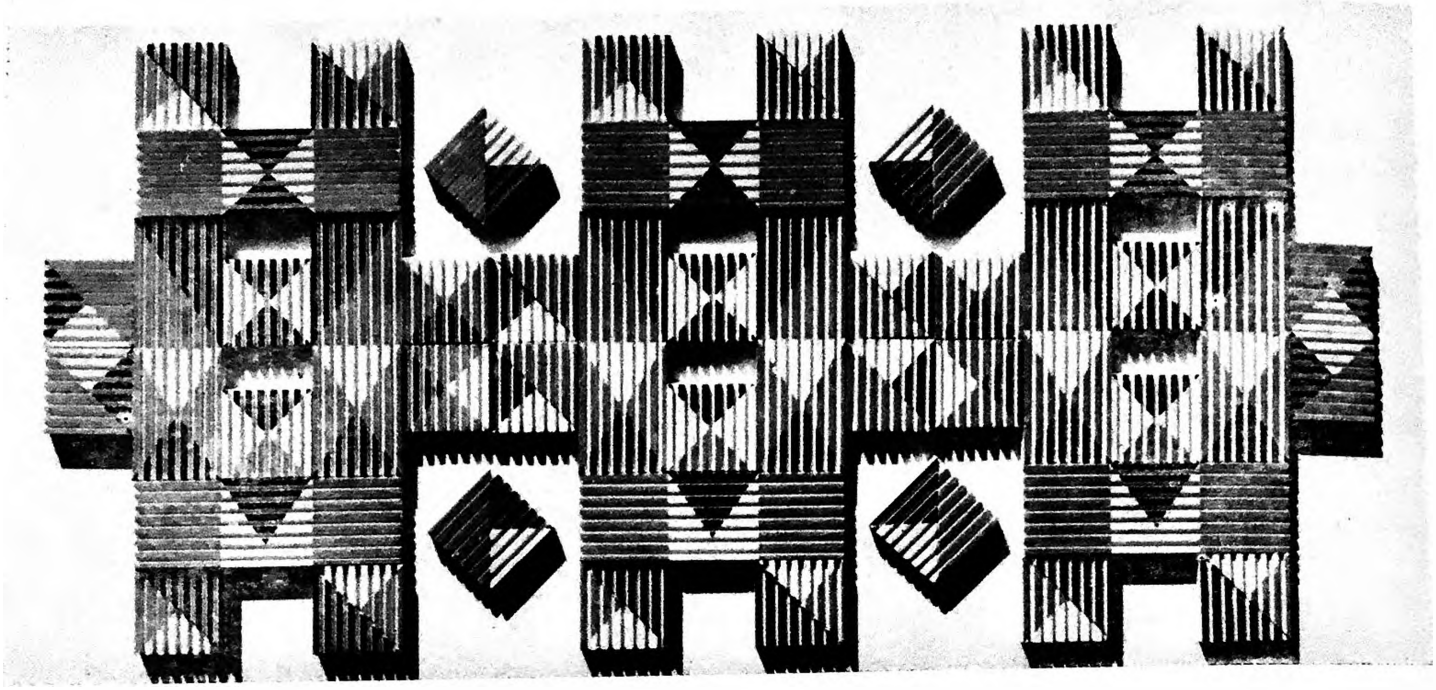
Сл. 11. Дело 65/28, 1967, темпера на панелу, 50 × 70 cm, власништво Гордане Томашевић, Београд



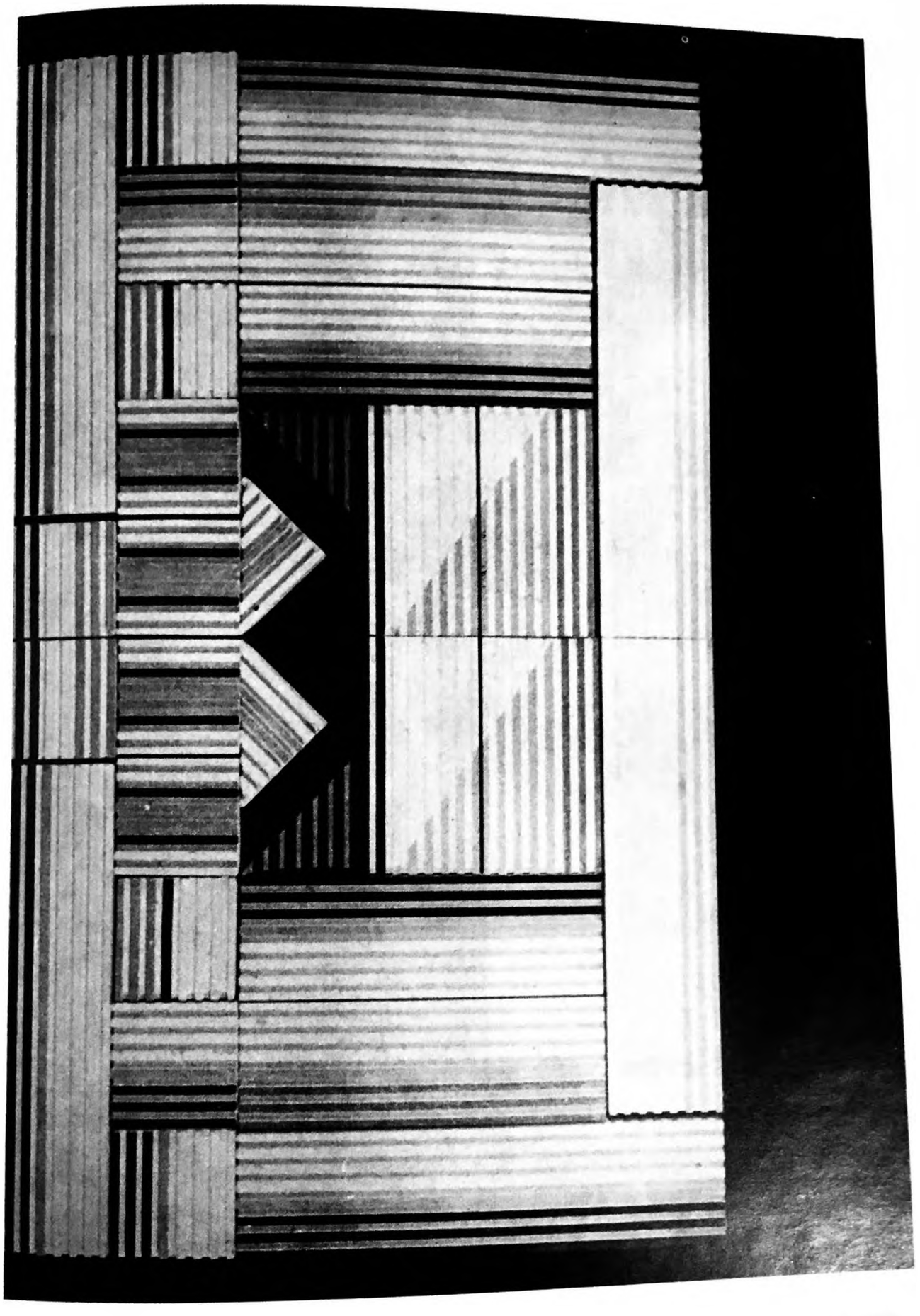
Сл. 12. Дело 65/41, 1968, темпера на платну, 70 × 100 cm, власништво Гордане Томашевић, Београд



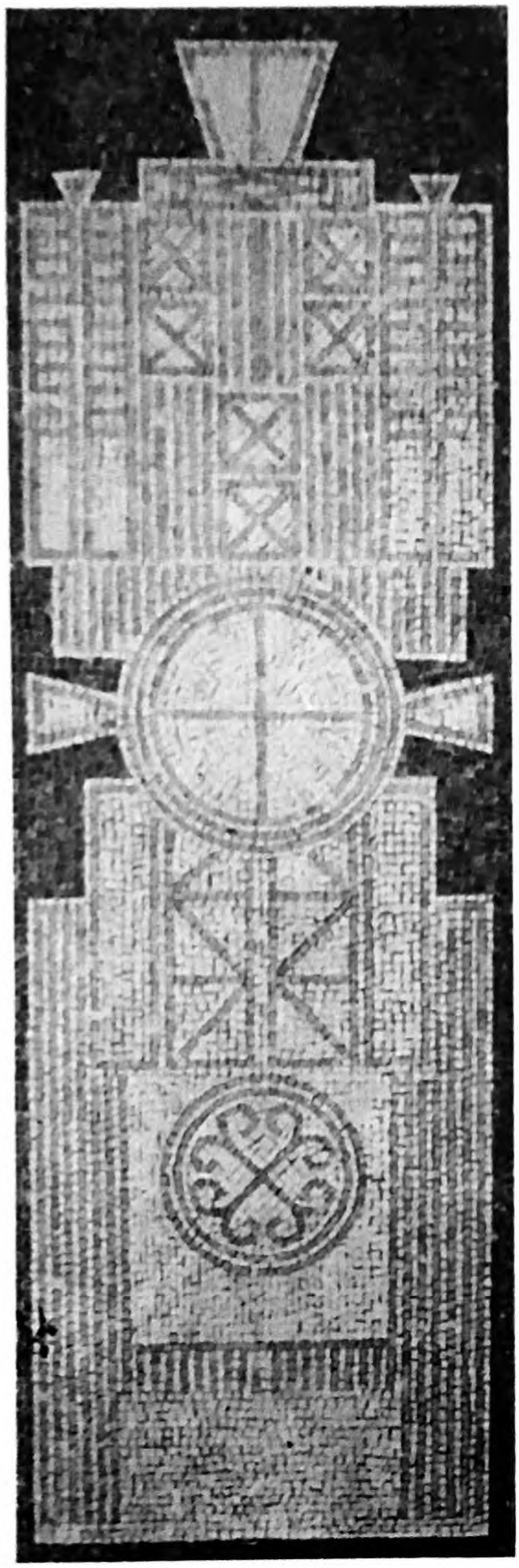
Сл. 13. Дело 65/44, 1968, темпера на панелу, 70 × 100 cm, власништво Гордане Томашевић, Београд

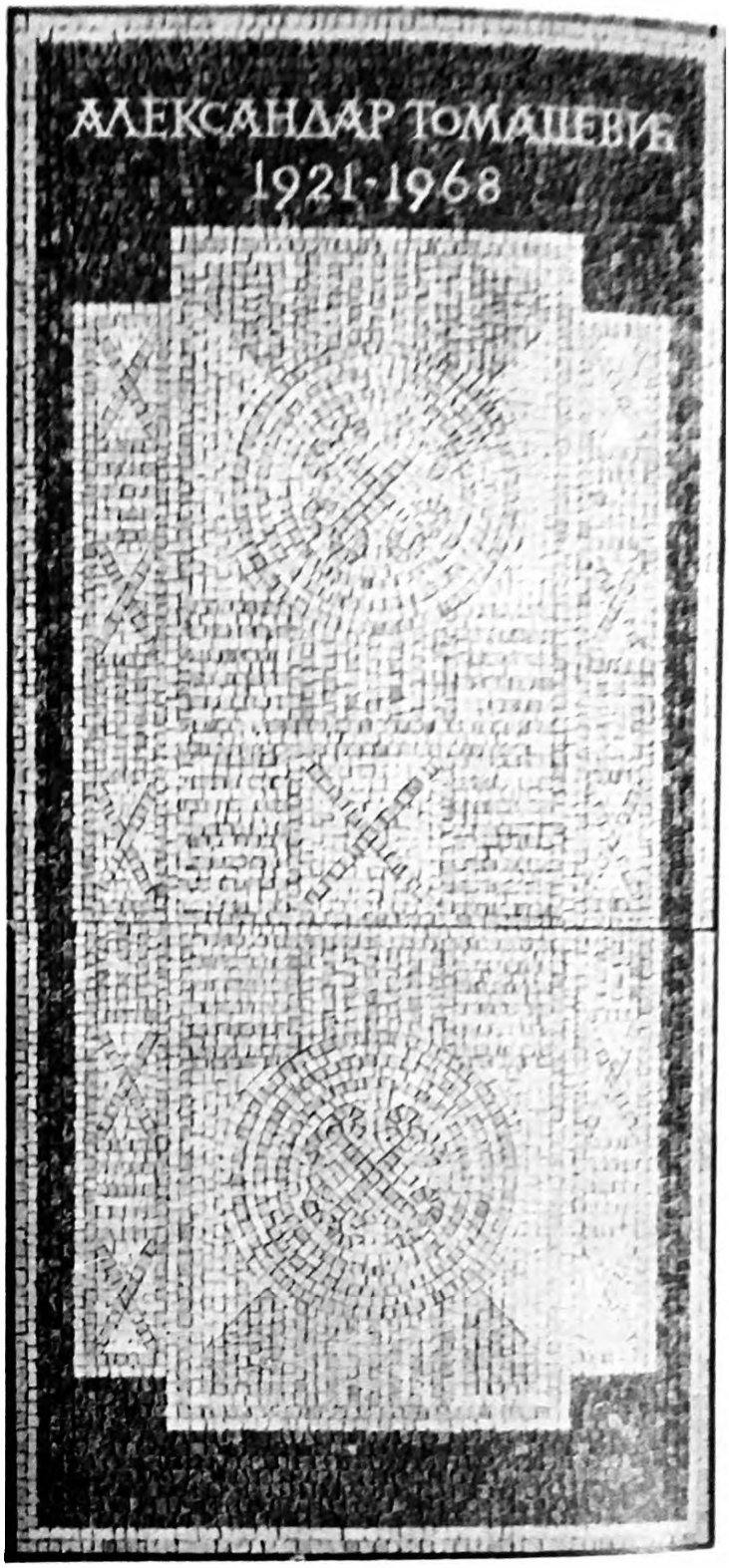


Сл. 14. Дело 65/23, 1967, темпера на панелу, 70 × 50 cm, власништво Гордане Томашевић, Београд



Сл. 15. Дело 65/40, 1968, комбинована техника, 100 × 70 cm, Мұзеј савремене уметности, Београд





Сл. 16. Стела, 1964, мозаик, 275 × 95 cm, власништво Гордане Томашевић, Београд

Сл. 17. Надгробна плоча, 1968, мозаик, 200 × 110 cm, на гробу Александра Томашевића, Ново Гробље, Алеја великана

Мирјана Татић-Бурић

Марија-Ева, прилог иконографији једног ретког типа Оранте



МАТИЦА СРПСКА

7 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 7
1971

Тип Богородице Оранте са длановима окренутим према гледаоцу сусрећемо доста ретко код нас и у кругу византијске уметности, углавном без посебних сигнатура. Кондаков даје тумачење да је овде у питању један радосно нежни тип Богородице која с таквим осећањима учествује због дара који чини Богу.[1]

Међутим, ако би се покушао тумачити овај иконографски тип у контексту у којем се јавља, као Заступница у рају, у сцени Вазнесења и Неопалимој купини, замењујући Оранте раширених руку из доиконокластичног периода, онда нас ток закључака води сасвим другим правцем, у затворени круг централне теме читаве византијске мариологије, базиран на паралелизму Марије-Еве, на антитези искупљења и греха.

Пре свега треба се осврнути на један значајни ликовни податак: у Мурану се сачувала мозаичка зидна икона из 1140. год. тога типа са натписом:

Quos Eva contrivit, pia Virgo Maria redemit[2]
hunc cuncti laudent qui Christi munere gaudent.

---

[1] Н. П. Кондаковъ, Иконография Богоматери, I, С. Петербургъ 1914, 170, II, 1915, 357. Idem, Иконография Богоматери, связи греческой и русской иконописи съ итальянской раннего Возрожденія, С. Петербургъ 1911.

[2] Ibidem, т. II, 1915, 359, Fig. 206. Georges P. Galavaris, Seals of the byzantine empire, Archaeology, vol. 12, № 4, 1959, fig. 269.

Иринеј је први црквени писац који наговештава идентитет Марије-Еклезије-Нове Еве. (Mater Christi, IV, Roma MCMLIII, 185, ed. Carlo Cecchelli). Видети и A. M. Dubarle, Les fondaments bibliques du titre marial de Nouvelle Eve, Melanges Lebreton, стр. 61—64 и књигу H. Koch, Virgo Eva-Virgo Maria, Berlin—Leipzig 1937.

Румунски писац P. Resus сматра да је централна тачка византијске мариологију у паралелизму између Марије и Еве (Sinteza Mariologica, Candela, 48, 1937, 289). Овакву идеју још раније је заступао P. Jugie, Homelies mariales byzantines, Patrologia Orientalis, t. XVI, Paris 1936, 482.

Ове нас речи недвосмислено наводе на тему Заступнице у рају, на мисао о Богородици искупитељки Еве, која је тако дуго и дубоко заокупљала црквене оце и песнике. Тертулијан помиње да је грех услед Евине лаковерности поништен вером Марије,[3] док на исту тему св. Аугустин у V веку говори: „Једна нас је жена отерала у смрт, док је друга донела спас свету."[4] Јефрем сирски поетски тумачи да је мач због Евине грешке затворио приступ у рај,[5] а Дамаскин у својим Хомилијама на Благовести слави Марију која нас је спасла проклетства.[6]

На празник Рођења Богородице, византијска литургија[7] препуна је алузија на њену улогу у економији спасења: „Адам и Ева су нам затворили врата раја с воћком која је дата, Марија, божанско дете, је та која свима отвара рај". Сличну варијацију на исту тему носе и стихови: „Данас се рађа она која је мост живота, преко ње су смртни нашли спас после пада у пакао . . . јер она је Мајка Бога, Заступница свих и њихов спас."[8]

У коптским мотивима, Теотокијама,[9] вели се: „Да је помоћу Марије Адаму обезбеђен улазак једног дана у рај, јер су због Еве рајска врата била затворена, док су због Марије отворени прилази небу."

Прокло, цариградски патријарх, у хомилији на Христово рођење (P. G. 77, 710) говори о Богородици која је отворила рај Адаму, и даље у истој хомилији (P. G. 77, 844): „Данас је искупљен грех Евин, чистотом Марије Богородице и њега који је од ње рођен као Бог и човек у исто време. Ову маријанску оријентацију Прокло дугује пре свега малоазијским и палестинским писцима. Упор. D. del Fabro, Le Omilie Mariane dei padri greci del V secolo, Marianum VIII, 1946, 205—219. Међу таквим писцима треба поменути Псеудо Григорија чудотворца који пева у хомилији на Благовести: „Богородицом и само Њом је искупљен грех Евин" (P. G. 10, 1148); Псеудо-Епифаније у својој V беседи P. G. 43, 492, 501, говори: „Она је заступница између неба и земље, анђели осуђују Еву, а напротив глорификују Марију . . . дижући Еву која је пала и уводећи у небо Адама који је изгнан из раја".

Ови писци су у ствари само следили сведочанства о паралелизму Марије Еве код Палестинаца св. Јустина (P. G. 6, 710) и св. Иринеја (P. G. 7, 960, 1175) који су се формирали у школи Поликарпа. Види: Ortiz de Urbina, Lo sviluppo della Mariologia nella Patrologia Orientalis, Orientalia Christiana Periodica 6, 1940, 44—49.

[3] De carne Christi, XVII, Migne, P. L. II, 782.

[4] Augustinus, sermo 208 (dub. authent. Col. 39, 2130): Autrix peceati Eva autrix meriti Maria. Упор. и Ph. Friedrich, Die Mariologie des hl. Augustinus, Köln 1907, 782.

[5] Lamy, I. Th., S. Ephraemi Syri Hymni et Sermones, Mechliniae, II, 1895, 550. Видети остала места код Godefriedus Geenen, Appellativa Christologico-Mariologica, Cultus Matris Iesu in seculis II—VI, Acta Congressus Mariologici-Mariani in Lusitania anno 1967 celebrati, vol. II, 149 ff.

[6] P. G. 87, 324, види и C. Chevalier, La Mariologie de saint Jean Damascène, Orientalia Christiana Analecta no. 109, 222 f.

[7] F. Mercenier, F. Paris, La prière des églises de rite byzantin, II, Amay sur Meuse 1939, 7 f., 250; A. Kniazeff, Mariologie biblique et liturgie byzantine, Irenikon, no. 28; C. Cumbinger, The Cult of Mother of God in Byzantine Liturgy, Franciscan Studies, 20, 1941, 49—61.

[8] E. Mercenier, F. Paris, op. cit. 303.

[9] R. P. Gabriel Giamberardini, La liturgia del mese mariano nella Chiesa Copta, origine rito e motivi teologici, Programa VI, Congressus Mariologici Internationalis, Roma 1971, 8.

Теодор из Анкире говори о Девици пуној милости која је искупила зло што је Ева нанела, као непосредни учесник Ефеског концила,[10] а три столећа за њим патријарх Герман налази нову варијанту на вечно исту тему: „Богородица ослободитељка Евиног проклетства, бесмртна је у својој заштити а њено заступништво значи живот."[11] Свакако је овако схваћена Богородица, вечна девица и заступница, („Διὰ χειρὸς παρθένου ἁγνῆς" из Сибилинских пророчанстава), преко чијих светих руку ће доћи време искупљења људи, а опевана у црквеној поезији, могла наћи свој најадекватнији израз баш у теми Заступнице у рају, на мозаичким и фреско ансамблима Страшног суда од XI века надаље.[12] Такву иконографску схему понављали су мајстори византијских минијатура, као на пример аутор московског рукописа из Унив. библ. 2280, који је припадао Михаилу VII Дуки (1072. год.), сликар који је илустровао ватикански рукопис Лествице Јована Климакса[13] (сл. 7) (vat. gr. 394) и мајстор Париског четворојеванђеља gr. 74.

Ван контекста теме Страшног суда, идентичну иконографску схему понавља минијатура рађена под византијским утицајем, сада у Британском музеју[14] и мајстор једне новгородске иконе XVI века.[15]

---

[10] Theodorus Ancyranus, Homila VI in Deipara M, P. G. 77, 1427—8.

[11] Упор. и слична места у хомилијама на Благовести и Успење P. G. 98, 321, 346.

[12] У Сибилинским пророчанствима у хришћанској обради, која се обично датирају у другу половину III века, помиње се да ће помоћу девичанских руку доћи време искупљења људи. Or. Sib. II, ed. Geffcken, Leipzig 1902, 43, 165. и VIII, 357. где се алудира на Богородицу. О култу Богородичиних руку на Истоку видети: Д. Шестаков, Античные и международные мотиви в греческих сказаніях о святых, Жур. Мин. Нар. Просвещенія, XXXVI, Ноябръ 1911, 517, што доказују и неки сирски рукописи (Jules Leroy, Les Manuscrits à Peintures conservés dans les bibliothèques d'Europe et d'Orient, Paris 1964, 34, 51, 69 и велики број синајских икона.

О Страшном суду видети: A. Springer, Das Jüngste Gericht, eine ikonographische Studie, Repertorium für Kunstwissenschaft, VII, Berlin und Stuttgart 1884; O. Demus, Studies among the Torcello Mosaic, Burlington Magazine, 491, 497, 1944; D. Milošević, Das Jüngste Gericht, Iconografia Ecclesiae Orientalis, Recklinghausen, 1963; B. Brenk, Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst der ersten Jahrhunderte, Studien zur Geschichte d. Weltgerichtsbildes, Wien 1966.

[13] M. V. Alpatov, Un nuovo monumento di miniatura della scuola Constantinopolitana, Studi bizantini, Roma 1927, 104, fig. 6, fol. 311; А. Амфилохій, О Миніятюрах и украшеніях в греческих рукописях, Москва 1870, 22; John Rupert Martin, The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus, Princeton 1954, pl. 73, 15. Овај рукопис стилски се везује за Theol. gr. Windob. 336 и Vat. gr. 282. H. Omont, Evangiles avec peintures byzantines du XI siècle, Paris n. d. pl. 81.

[14] O. M. Dalton, Byzantine Art and Archeology, Oxford 1911, fig. 295.

[15] Н. П. Кондаковъ, Иконография Богоматери, II, С. Петербургъ 1915, 309, сл. 215.

Ранији, мада доста усамљени примери ове иконографске схеме на тлу Египта,[16] Сирије[17] (сл. 5), јужне Италије[18] и Кападокије[19] трасирају дуги пут сеобе мотива са Истока на Запад, мотива истурених девичанских руку које заступају начело победоносног живота над принципом смрти.[20]

Богатији репертоар мотива је у постиконокластично време, пре свега на малим камејама (сл. 3), као што је она од зеленог порфира у Викторија и Алберт музеју у Лондону, са инвокацијом Никифора Ботанијата (сл. 1),[21] и њему сродних као што су две из Британског музеја,[22] једна из Думбартон Окса,[23] камеје из Ростова, Пскова,[24] Касела и Хиландара.[25]

Није случајно што је овај есхатолошки симбол Богородице доживео релативно већу распрострањеност у време после победе орто-

---

[16] В. Г. де Бок, Материалы по Археологии Христианскаго Египта, С. Петербургъ 1901, 29, т. XIII, XV. Pierre du Burgé, L'art Copte, Paris 45, 46, тепих са сценом Оранта и A. Grabar, Le premier art Chrétien, Paris 1966, 196. На читавом низу касноантичких саркофага хеленистичког духа оранте се сликају са рукама јако подигнутим уз труп и длановима окренутим према гледаоцу. Види примере из римског музеја Торлонија, из Латерана, из Санта Мариа Антиква, из палате Сансеверино и из Велетрија. Ibidem, fig. 26, 126, 131, 97, 149.

[17] Jean Charles et Marianne Sournia, L'Orient des premiers chrétiens, Paris 1966, 98. Упор. сирске рукописе Laur. Plut. I, 56 из Фиренце fol. 14 verso: има ретку сцену Силаска св. Духа са Богородицом Орантом, затим библ. из Хомса из 1054, Paris Syr. 30 и 355 из Националне библиотеке у Паризу. Упор. Jules Leroy, op. cit. 69, no. 2, 34, 51.

[18] Hans Belting, Basilica dei S. S. Martiri in Cimitile und ihr frühmittelalterlicher Freskenzyklus, Wiesbaden 1962, fig. 1. p. 2. и Manolis Chatzidakis et André Grabar, Early Medieval Painting, London 1965, 85. У питању је један ротулус Ексултет из 1100. који се чува у архиви катедрале у Барију.

[19] Nicole et Michel Thierry, Nouvelles églises ruppestres de Cappadoce, Région du Hasan Dagi, Paris 1963, pl. 87, 88.

[20] Ὡρολόγιον τὸ Μέγα, ed. Romae 1876, у суботу специјални Теотокион после тропара умрлима помиње: „Здраво, о слављена која си зачела Бога, у плоти и помоћу које је људски род нашао спасење. Преко вас Богородице ми налазимо рај, дево чиста и Благословена". (sic! у сцени раја увек се представља као девица), и нешто раније на стр. 56 истог дела: „Адам је ослобођен проклетства и Ева искупљена, смрт је осуђена и ми се враћамо животу".

[21] F. De Mély, La Camée byzantine de Nicéphore Botaniate, Monuments Piot, V. 1. 1898, pl. XVIII; David Talbot Rice, Art Byzantin, Paris, Bruxelles 1959, pl. 150; Charles du Fresne Dominus du Cange, Familiae Augustae Byzantinae, Familiae Dalmaticae Slavoniccae Turcicae (Hist. Byz. I, Parisiis 1680, p. 163, Mitth. d. Centr. Comm. 1873, 132 и Röm. Quart. VII, 1893, 8.

[22] O. M. Dalton, Catalogue of Early Christian Antiquities and Objects from Christian East, London 1901, pl. III, 110, 111.

[23] Marvin C. Ross, Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities on the Dumbarton Oaks Collection, Washington 1962, p. 100, no. 121.

[21] В. Пуцко, Византийская камея с изображеніемъ Ораты, Палестинский Сборник, 23, 1970; Idem, Византийские камеи из древне русских городов, Зборник радова, Византолошки институт, књ. 12, Београд 1970.

[25] H. Wentzel, Die Byzantinischen Kameen in Kassel, Zur Problematik der Datierung byzantinischer Kameen, Museion, Studien aus Kunst u. Geschichte f. D. H. Förster, Köln 1960, 88—96, Taf. 2, p. 8, fig. 94. Светозар Радојчић, Уметнички споменици манастира Хиландара, Зборник радова, Византолошки институт, књ. 3, Београд 1955, 183, fig. 43.

доксије баш на печатима духовних лица,[26] чија листа почиње са повељом из Барија 1031.[27] Цариградски археолошки институт имао је више примерака које је објавио Панченко,[28] док се у Думбартон Оксу чува такав печат Syncellus-a, митрополита Хераклеје.[29]

Највећу количину првенствено зидних и мозаичких икона сабрао је већ раније Кондаков и то оне из св. Марка, Мурана (сл. 8), Палерма и Фирентинског баптистерија.[30]

У посебну групу споменика са оваквом тематиком треба ставити крст из Беновске катедрале,[31] сребрни портативни олтар XII века из Музеја примењених уметности у Берлину[32] и реликвијар св. Анселма који је објавио В. Моле.[33]

Овај став руку није типичан само за Богородицу. Имају га неке светитељке, као на пример св. Ана у Марторани у Палерму,[34] Еуфросина Александријска у менологију Метафраста који се чува у Британском музеју у Лондону[35] и неки пустињаци у Кападокијском фреско сликарству,[36] где се сродном иконографијом инсистирало на готово девичанској чистоти онога који заступа, имајући у виду не свечану Теотокос, већ Virgo Immaculata, Стан Логоса, који божанска светлост

---

[26] V. Laurent, Le corpus des sceaux de l'empire byzantin, t. V: L'Eglise, Paris 1963, no. 129, 306, 547, 842 и том V, 2, 1965, 1025, 1139, 1180, 1292.

[27] Gustav Schlumberger, Sigilographie de l'empire byzantin, Paris MDCCCLXXXIV, no. 232, 5; комади no. 45 и 689 не припадају духовним лицима.

[28] Б. А. Панченко, Каталогъ Моливдовуловъ, Изв. русс. Арх. Инст. в. К-лѣ, VIII, София 1903, таб. XXX, 3, 220, 221; таб. XXXI, 7, стр. 230; таб. XXXIII, 8, стр. 242; таб. XXIX, 2, стр. 211 и даље.

[29] George P. Galavaris, Seals of the Byzantine Empire, Archaeology, vol. 12, no. 4, 1958, 266, 268, 269, fig. 8.

[30] Н. П. Кондаковъ, Иконография Богоматери, II, С. Петербургъ 1915, 359, сл. 203, 204; 359, сл. 206, 212, стр. 366, сл. 207, стр. 362, сл. 213 и стр. 366.

[31] Gustav Schlumberger, La croix byzantine dite de Zaccaria, Trésor de la cathédrale de Gênes, monuments Piot, II, 1895, 131, t. XIV.

[32] Helmut Schlunk, Kunst der Spätantike im Mittelmeerraum, Berlin 1939, p. 42, T. 34.

[33] Wojislav Molè, Sztuka Slowian Potudniowych, Krakow 1932, fig. 22. Занимљива је ова тема на чаши од оникса у ризници Св. Марка (John Beckwith, The Art of Constantinople, London—New York 1968, fig. 113) и оков књиге у ризници Св. Марка, где Богородицу тога типа окружују анђели и арханђели. André Grabar, Byzance, Paris 1963, fig. 157. Видети и медаљон златни са емајлом код Кондакова, Русскые кады, С. Петербургъ 1896, XVIII, 3.

[34] O. Demus, Byzantine Mosaics of Norman Sicily, London 1943, 54b.

[35] O. M. Dalton, East Christian Art, A Survey of the Monuments, Oxford 1953, pl. XVIII, 316.

[36] Nicole et Michel Thierry, op. cit. pl. 87, 88. Видети низ менолошких икона са Синаја. Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Εἰκόνες τῆς μονῆς Σινᾶ, Ἀθῆναι 1958, 126, 127, 128 и 34, 35, где светитељи Павле тебаидски и Антоније, пустињаци, имају исту позу Оранте као Дева Марија. Није случајно што се и Теодосије у Неа Мони на Хиосу слика у том ставу (A. Grabar, Byzance, Paris 1963, 41), јер их удаљеност од света држи у апсолутној чистоти духа и тела.

није сагорела. Такав је тип Богородице из Вазнесења (сл. 6),[37] или тип који илуструје симболику Неопалиме купине[38] са свим патосом који даје стихира у суботу на велико вечерње: „Преиде сѣнъ законнаѧ благодати пришедши ꙗкоже бо кꙋпина сгараше сопалѧема тако дѣва родила еси и дѣва пребыла еси вмѣстѡ столпа ѻгненнаго праведное возсіѧ солнце: вмѣстѡ Мѡѵсеа Хрістосъ. Спасеніе дꙋшь нашихъ". Евоцирајући централну мисао о безгрешном зачећу и спасењу које из тога следи песника је инспирисао исти девичански лик Богородице, иста трансцендентална визија каква је Заступница у рају. Таквом ју је сликао у Протатону на Атосу,[39] у Св. Клименту у Охриду[40] и у Грачаници.[41] Мајстор у цариградској Хори био је далеко буквалнији. Он је насликао у истој сцени Богородицу са дететом, мада је у овом случају такође била реч баш о чистом симболу.[42]

---

[37] Проучавајући симболе у вези са Страшним судом G. Millet је јасно подвукао исти есхатолошки проблем обе сцене који почиње са Вазнесењем (La Dalmatique du Vatican, Les élus images et croyances, Paris 1945, 56). Интересантно је овде нагласити да нису сви стари оријентални типови Вазнесења имали оранту о каквој је овде реч. У Бавиту, Богородица међу апостолима је обична оранта. Исти случај имамо и на ампулама из Монзе (Упор.: A. Grabar, L'âge d'or de Justinien, Paris 1966, fig. 189, 205, 314). Исти је случај у Рабули, Laur. 586 (Jean Lassus, Frühchristliche und byzantinische Welt, Gütersloh 1968, 82, fig. 103). Став Богородице Оранте у природној пози готово изгубљеног профила или у профилу срећемо на Хлудовском псалтиру, у Хомилијама Јакова Кокинобафоса и у рукопису Bodleian Library у Оксфорду Misc. 136, fol. 231. Међутим, оранта у Вазнесењу неких сирских рукописа Vat. Syr. 579, fol. 174, или рукопис из цркве Quraqos Giwargis и British Museum-a 7170, показују оријентални тип оранте. Слично је са патмоским рукописом, литургијским свитком где је представљена црква као оранта са испруженим длановима (Manolis Hadzidakis, André Grabar, Medieval Painting, London 1965, 85). Оваквом типу припадају и синајске иконе, види Σωτηρίου op. cit. no. 40, 78, 91, 93, 94.

Идентификација овог девичанског лика Богородице са црквом одавно је учињена. Видети још код C. Plumpe, Mater Ecclesia, An inquiry in the Concept of the Church as Mother in early Christianity, Studies in the Chr. Antiq., Washington 1943; Müller A., Ecclesia Maria, Die Einheit Mariae und der Kirche, Paradosis, Freiburg 1955, 2.

[38] Exod. 3, 1, 2. Сем класичних примера композиције Неопалиме купине какве имамо код нас и у Византији. A. Ξυγγόπουλος, Οἱ τοιχογραφίαι τοῦ ἁγίου Νικολάου Ορφάνου, Θεσσαλονίκη 1964, πιν. 118. Синајске иконе показују необичан случај сигниране Богородице, са дететом пред собом, обично у друштву Мојсија или др. светитеља, па чак и као тип „Знаменија". Видети Soiriu, op. cit. 155, 163, 188, 197.

[39] Gabriel Millet, Monuments byzantins de l'Athos, Paris 1927, pl. 32, 1.

[40] Richard Hamman Mac Lean und Horst Hallensleen, Giessen 196s, plan 20, c.

[41] Влад. Р. Петковић, La peinture serbe du moyen âge, Београд 1934, T. II, pl. LXXX, fig. 31. и у Леснову, op. cit. pl. 54.

[42] Paul A. Underwood, The Kahiye Djami, Bollinger series LXX, New York 1966, 229, 230 p. 226, 227.

Осетљива мисао о заједничком дејству Христа и Богородице у економији спасења имала је читав свој затворени круг варијација у поезији и сликарству.[43]

Из тога тако природно проистиче и могућност да је Дева Марија, искупитељка Еве, коју су тако потресно опевали рани грчки и палестински оци, добила свој мали симбол у иконографији заступништва само у архаизму положаја руку. Њена девичанска чистота искупила је грех Евин, како пише палестински песник Псеудо Григорије чудотворац,[44] а по Проклу судећи она је донела и лек тузи Евиној.[45]

Имајући много тога у виду, морао је средњовековни уметник да издвоји овако схваћени искупитељски лик нове Еве-Девице, без детета, у рајском пејзажу у друштву апостола при Вазнесењу, или симболици Неопалиме купине, а и на низу безимених вотивних иконица идентичне суштине, разних по формату, материји (сл. 2), техници израде (сл. 4) и намени. Исто тако не треба се чудити што се баш у постиконокластично време јако инсистирало на паралелизму Марије-Еве посредством посебног типа Богородице Оранте, јер то је баш време кад је Запад много примао са Истока, пре свега од избеглица иконокластичног прогона, а затим и кроз утврђени програм иконографије који је пропагирала Македонска династија.

---

[43] Mauricio Godrillo, La mediazione di Maria Vergine nella Theologia bizantina, Melanges Martin Jugie, Paris 1953. Metzinger O., Mariologisches aus der vorephesinischen Liturgie, Regensburg 1932. Τρφιδιον ed. Romae 1879, 314 говори о мосту између неба и земље који је смртне из смрти вратио у живот и поздравља Марију, помоћу које Еден отвара врата и Адаму враћа нови живот. Све богатство литературе ликовна уметност наравно није могла да изрази, али се држала симбола, особито у Византији у постиконокластично време.

[44] Homilia, in. Anun. P. G. 10, 1149.

[45] P. G. 77, 720. Видети и песму на Христово рођење где песник каже: „О Богородице која си отворила врата Адаму." Ibidem, col. 710; Aristarches S., Τοῦ ἐν ἁγιοις πατρὸς ἡμῶν Φωτίου ... λόγοι καὶ ὁμιλίαι ὀγδοήκοντα τρεῖς, Ἐν Κωνσταντινουπόλει 1900, II, 231.

MARIE-ÈVE, CONTRIBUTION À L'ICONOGRAPHIE D'UN TYPE RARE D'ORANTE

MIRJANA TATIĆ-DJURIĆ

Le type de la Vierge Orante ayant les paumes de ses mains tournées vers le spectateur, se rencontre assez rarement chez nous et dans le cadre de l'art byzantin, en général sans signature particulière. Kondakov l'interprète en disant qu'ici il est question d'un type de Vierge tendre et gaie, qui s'abandonne à de tels sentiments à cause du don que Dieu lui fait.

Cependant, si l'on pouvait interpréter ce type iconographique dans le contexte dans lequel il apparaît, comme Médiatrice au Paradis, dans la scène de l'Ascension et du Buisson Ardent, en remplaçant l'Orante aux bras étendus de la période pré-iconoclaste, on est alors conduit à une telle conclusion par une tout autre direction, dans le cercle fermé de l'antithèse du thème central, de toute la mariologie byzantine, basée sur le parallélisme de Marie-Ève et de la Rédemption des pécheurs.

Avant tout, il faut prendre en considération une imporante donnée artistique, à Murano, est conservée une icône murale en mosaïque, de ce type, datée de 1140 et comportant l'inscription:

»Quos Eva contrivit, pia Virgo Maria redemit
hunc cunctis laudent qui Christi munere gaudent.«

Ces mots nous conduisent sans hésitation à penser au thème de la Médiatrice au paradis, à la pensée de la Vierge Rédemptrice d'Ève, qui a préoccupé pendant si longtemps les Pères de l'Eglise et les poètes. Tertulien mentionne que le péché, qui fut la conséquence de la crédulité d'Ève, fut aboli par la foi de Marie, tandis que sur le même thème, au Ve siècle, Saint Augustin dit: »une femme nous a conduit à la mort, tandis que l'autre a apporté le salut au monde«. Ephrem de Syrie explique poétiquement que l'épée a fermé l'accès du Paradis à cause de la faute d'Ève, et Damascène, dans ses Homélies de l'Annonciation, loue Marie, qui nous a sauvé de la damnation.

Lors de la fête de la Nativité de la Vierge, la liturgie byzantine est remplie d'allusions au rôle de celle-ci dans l'oikonomia de la Rédemption: »Adam et Ève nous ont fermé les portes du Paradis, avec le fruit qu'a reçu Marie, le Divin Fils, elle nous a ouvert à tous les portes du Paradis.« Les vers présentent de semblables variations sur le même thème: »Aujourd'hui est née Celle qui est le pont de vie, à travers Elle les morts ont trouvé le salut après la chute en enfer... car Elle est la Mère de Dieu, la Médiatrice de tous et leur salut«.

Dans les prières coptes, adressées à la Théotokos, on dit que: »c'est grâce à l'aide de Marie qu'Adam entrera au Paradis un jour, car à cause d'Ève, les portes du Paradis furent fermées jusqu'à ce que l'accès au ciel soit ouvert à cause de Marie«.

Théodore d'Ancyre parle de la Vierge pleine de Miséricorde, qui a racheté le mal qu'Ève avait causé, en tant que participant direct au Concile d'Ephèse, et trois siècles après lui, le patriarche Germain trouve une nouvelle variante sur le même thème éternel: »la Vierge, libératrice de la damnation qui pesait sur Ève, est immortelle dans sa protection, et sa médiation signifie la vie«.

Certainement, la Mère de Dieu est ainsi comprise, Vierge éternelle et médiatrice des prophéties sybillines, où ses saintes mains donnent le rachat aux hommes, Vierge chantée dans la poésie liturgique, qui a pu trouver son expression la plus adéquate précisément dans le thème de la Médiatrice au Paradis, sur les mosaïques murales et les fresques des ensembles du XIe siècle, et ensuite dans la scène du Jugement Dernier. Les miniaturistes byzantins reprirent un tel schéma iconographique, comme par exemple l'auteur du manuscrit de Moscou (Bibl. Universitaire 2280), manuscrit qui appartenait à Michel VII Doukas, en 1072, le peintre qui illustra le manuscrit du Vatican de Jean Klimakos (Vat. gr. 394) et l'artiste qui illustra les quatre évangiles du Paris. gr. 74.

En dehors du contexte du thème du Jugement Dernier, la miniature qui se trouve actuellement au British Musem, exécutée sous l'influence byzantine, répète un schéma iconographique identique, de même que l'artiste qui exécuta l'icône de Novgorod au XVIe siècle.

Des exemples antérieurs, quoique isolés, de ce schéma iconographique en territoire égyptien, en Italie du Sud, et en Cappadoce, montrent le long chemin de la migration du motif d'Orient en Occident des motifs avec la Vierge aux bras étendus qui défend le principe de la vie victorieuse du principe de la mort.

Le répertoire des motifs est plus riche à l'époque post-iconoclaste, avant tout sur les camées, tel que celui de porphyre vert du British Museum à Londres, avec l'invocation de Nicéphore Botaniate, et ses semblables, dont deux au British Museum, un à Dumbarton Oaks, le camée de Rostov, de Pskov, de Kasel et de Chilandar.

Ce n'est pas par hasard que ce symbole eschatologique de la Vierge a connu une plus large diffusion pendant l'époque qui suivit le triomphe de l'orthodoxie, précisément sur les sceaux des personnages ecclésiastiques, dont la liste commence par la charte de Bari (1031). L'institut archéologique de Constantinople en avait plusieurs exemplaires que Pančenko a publié, tandisqu'à Dumbarton Oaks est conservé le sceau du syncelle du métropolite d'Héraclée.

Tout d'abord, la plus grande quantité d'icônes murales et d'icônes en mosaïque fut rassemblée par Kondakov principalement celles de Saint Marc, Murano, Palerme et du baptistère de Florence.

A un groupe spécial de monuments ayant une telle thématique appartiennent la Croix de la cathédrale de Gênes, un autel portatif en argent du XIIe siècle au Musée Schloss de Berlin, et le reliquaire de Saint Anselme que W. Molè a publié.

Cette position des mains n'est pas caractéristique de la seule Vierge, certains saints l'ont aussi, ainsi par exemple, Sainte Anne à Martorana de Palerme, Sainte Euphrosine d'Alexandrie dans le ménologe de Métaphraste qui est conservé au British Museum de Londres, et certaines fresques d'ermites de Cappadoce, où, par une iconographie semblable, on insiste sur la pureté et presque la virginité du personnage représenté, ayant en vue, non pas la solennelle Théotokos, mais la Virgo Immaculata, trône du Logos, que la lumière divine n'a pas brûlée. C'est le type de Vierge de l'Ascension, type qui illustre la symbolique du Buisson Ardent, avec tout le pathos que donnent les vers du grand office du samedi soir:

Преиде сѣнъ законнаѧ благодати пришедши ꙗкоже во кꙋпина старѧше ѡпалѧема тако дѣва родила еси и дѣва пребыла еси вмѣстѡ столпа ѻгненнаго праведное возсиѧ солнце : вмѣстѡ мѡѵсеа хрістосъ Спасеніе дꙋшь нашихъ.

Evoquant la pensée centrale au sujet de l'Immaculée Conception, et de la Rédemption, qui d'après cette succession de poètes a inspiré la même figure virginale de la Mère de Dieu, la même vision transcendantale de la Médiatrice dans le Paradis, cette même figure est peinte ainsi au Protaton de l'Athos, à Saint Clément d'Ochrida et à Gračanica. Le maître du monastère de Chora à Constantinople était de loin plus littéral, il a peint dans une scène la Vierge à l'Enfant mais dans ce cas il s'agissait également de symbole pur.

La pensée manifeste de l'action commune du Christ et de la Vierge dans l'oikonomia du salut comportait tout un cercle fermé de variations dans la poésie et la peinture.

A partir de cela, naturellement, est ainsi souligné la possibilité que la Vierge Marie, Rédemptrice d'Ève, ainsi que l'ont chanté les premiers pères grecs et palestiniens, a reçu son petit symbole dans l'iconographie de la Médiation, grâce à la seule position archaïque des mains. Sa pureté virginale a racheté le péché d'Ève, ainsi que l'écrit le Pseudo-Grégoire Thaumaturge, poète palestinien, et à en juger d'après Proclus, elle à apporté le remède à l'Ève misérable.

Ayant tout cela en vue, l'artiste médiéval devait distinguer la figure de la Vierge — nouvelle Ève, Rédemptrice, ainsi comprise, sans Enfant, dans le paysage du Paradis, avec les Apôtres, avant l'Ascension, dans la symbolique du Buisson Ardent, et pour un ensemble de maîtres inconnus d'icônes votives, au contenu identique, la différenciation réside dans le format, la matière, la facture et la destination.

De même, il ne faut pas s'étonner du fait que, précisément, au cours de la période post-iconoclaste, on ait insisté beaucoup sur le parallélisme de Marie-Ève par l'entremise du type particulier de la Vierge Orante, car c'est précisément l'époque au cours de laquelle l'Occident reçut beaucoup de l'Orient, et plus particulièrement de ceux qui fuyaient les poursuites des iconoclastes, et ensuite, à travers le programme iconographique renforcé, que détermina la dynastie macédonienne.



Сл. 1. Лондон, Музеј Викторије и Алберта, камеја Никифора Ботанијата (1078—1081)

Сл. 2. Стари Рјазан, златни медаљон, XII в.



Сл. 3. Лондон, Британски музеј, камеја, XII в.

Сл. 4. Теба, Народни музеј, део камене пластике, XI—XII в.



Сл. 5. Лондон, Британски музеј, Сирски рукопис Add. Ms. 7170, fol. 188r, XII—XIII в.



Сл. 6. Венеција, Пала Д'Оро (детаљ) XII в.



Сл. 7. Ватиканска библиотека, Ms. gr. 394, XI—XII в.



Сл. 8. Мурано, црква св. Марије и Доната, мозаик, XII в.

Петар Миљковић-Пепек

Зограф „Меркури“ — један од аутора фресака цркве св. Николе у Псачи



МАТИЦА СРПСКА

7 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 7

1971

У не тако давној историји проучавања појединих личности средњовековне уметности византијског сликарства дошло се до констатације да су, понекад, од изузетне важности наша сазнања о имену мајстора неких ликовних дела. Ово утолико пре што се имена аутора на средњовековним сликарским делима византијске културне сфере ретко налазе, те су, због недостатка других историјских података, појединачна проучавања стваралачког развитка неких сликара веома отежана. Међутим, упркос овој чињеници, развитак научне мисли је, ипак, помним досадашњим студијама огромног сликарског материјала којим располажемо, превазишао раније скромне резултате у овом домену проучавања: откривене су не само хомогене стилске целине анонимних мајстора[1] већ и известан ток у развитку неких именом познатих сликара.[2] У контексту опште историје византијског сликарства, средњовековна територија Македоније је дала, поред релативно

---

[1] М. Рајковић, Трагом једног византиског сликара, Зборник радова САН XLIV, Византолошки институт, 3, Београд 1955; П. Миљковић-Пепек, Фреските во Курбиново и Нерези, Разгледи, 18, VI, 1953; исти, Канео, Културно наследство, III, Скопје 1967, стр. 91—93; исти, Делото на зографите Михаило Астрапа и Еутихиј, Скопје 1967; В. Ђурић, Енциклопедија ликовних уметности, 3, Загреб 1964, стр. 265; исти, Једна сликарска радионица у Србији XIII века, Старинар, XII, Београд 1961, стр. 63—75; С. Радојчић, Мајстори старог српског сликарства, Београд 1955; исти, Старо српско сликарство, Београд 1966.

[2] С. Радојчић, Мајстори..., op. cit., стр. 5—101; В. Н. Лазарев, Феофан Грек и его школа, Москва 1961, стр. 7—114; исти, Андреи Рублев и его школа, Москва 1966, стр. 9—148; П. Миљковић-Пепек, Делото..., op. cit., стр. 11—238; исти, L'évolution des maîtres Michel Astrapas et Eutychios comme peintres d'icones, Jahrbuch der Österreichischen byzantinischen Gesellschaft, XVI, Graz—Köln 1967, стр. 297—303; исти, О митрополиту Јовану и јеромонаху Макарију, Багдала, Крушевац 1969; исти реферат читан на Симпозијуму „Моравске школе" у Београду 1968. године (сада у штампи); исти, L'icone de Saint Georges de Struga, oeuvre du peintre Jean, in Cahiers Archéologiques, XX (у штампи); В. Ђурић, Сликар Радослав и фреске Каленића, Зограф Б, Београд 1967, стр. 22—29; исти, Радионица митрополита Јована зографа, Зограф Г, Београд 1969, стр. 18—33.

великог броја имена мајстора, и имена аутора двеју најстаријих сликарских целина у византијском сликарству. То су стваралачки ликовни опуси сликара Јована (кога пратимо од 1267. године до краја XIII века)[3] и већ добро познатих мајстора Михаила Астрапе и Еутихија (које познајемо од 1295. године до око 1321).[4] Њихова дела илуструју прилично континуиран, али и динамичан, историјски развитак сликарства у средњовековној Македонији током читавог пола столећа. У ствари, обе сликарске целине представљају за сада један превасходан пример што га данас познаје историја византијског сликарства.

Почев од друге половине XIII века, у Македонији наилазимо и на друга имена зографа, записана на њиховим уметничким делима. То су, такође, углавном еминентне личности ликовног живота које делују на територији Македоније. Сетимо се Руфина на једном делу фресака Св. Николе у селу Манастиру из 1271. године,[5] сликара фресака у Леснову из 1341/9, Михаила, Севаста и Марка,[6] сликара Григорија на фрескама у Кучевишту из око 1340. године,[7] сликара Јована Теуријаноса на фрескама горњег спрата нартекса Св. Софије у Охриду из око 1350. године,[8] сликара Димитрија на фрескама у селу Зрзе из 1369. године,[9] затим сликара митрополита Јована на фрескама у Андрејашу из 1389. године и његовог брата јеромонаха Макарија на икони Богородице Пелагонитисе[10] и др.

У ову листу личности сликара које познајемо са територије Македоније данас се, изгледа, може уврстити и име једног од сликара фресака цркве св. Николе у селу Псачи. Чињеница што данас знамо овог сликара, и околности ликовног живота у Македонији под којима је радио, може нам у пунијој мери осветлити један важан проблем сликарства друге половине XIV века Македоније. Наиме, цела друга половина XIV века обилује разноврсним индивидуалним тенденција-

---

[3] П. Миљковић-Пепек, Канео, op. cit., стр. 91—93; исти, L'icone de Saint Georges, op. cit. (у штампи).

[4] П. Миљковић-Пепек, Делото..., op. cit. (са осталом старијом литературом); исти, Денешните можности, Гласник на Институтот за национална историја, Скопје 1966, стр. 203—218.

[5] Д. Коцо и П. Миљковић-Пепек, Манастир, Скопје 1958, стр. 50, сл. 47.

[6] Cf. П. Миљковић-Пепек, Делото..., op. cit., стр. 18. На новооткривена имена у Леснову указао ми је К. Балабанов, на чему му и овом приликом захваљујем.

[7] Исти, Пишуваните податоци за зографите Михаило Астрапа и Еутихиј и за некои нивни соработници, Гласник на Институтот за национална историја, Скопје 1960, стр. 164—165, сл. 6.

[8] В. Ђурић, Црква Свете Софије у Охриду, Београд 1963, стр. X.

[9] Исти, Радионица..., op. cit., стр. 22, нота 21; П. Миљковић-Пепек, О митрополиту Јовану, op. cit. (у штампи).

[10] С. Радојчић, Старо..., op. cit., стр. 164—168; П. Миљковић-Пепек, О митрополиту Јовану и Јеромонаху Макарију, Багдала, Крушевац 1969; В. Ђурић, Радионица..., op. cit., стр. 18—33.

ма сликарског израза, иако се у неким општим принципима модела ликова и иконографије одражава општи савремени дух времена.

Науци су већ добро познате неке чињенице о хронологији цркве св. Николе у Псачи. Из повеље цара Стефана Уроша од марта 1358. године се зна да је ову цркву св. Николе сазидао на својој „баштинћ Псачи" властелин севастократор Влатко и да ју је у то време поклонио цркви хиландарској;[11] то значи да је црква била подигнута и нешто пре 1358. године. Сасвим је сигурно и то да је живопис рађен много касније, односно после 1366. године, јер се међу портретима налази и портрет Вукашина са краљевском титулом.[12] С обзиром на овај податак, фреске Св. Николе у Псачи треба заиста поставити између 1366. и 1371. године.[13] Ово није једини случај да се после изградње цркве чека на живопис више година. Међу ранијим примерима, споменимо цркву св. Борђа из села Нагоричана, изграђену (обновљену) 1313, а живописану 1317/18. године;[14] то је био случај и са црквом св. Никите крај Скопја, која је била подигнута 1307, предата манастирском пиргу Хиландара око 1308, а живописана око 1320. године.[15]

У контексту ове срећне околности веома прецизних и доста уских хронолошких граница, данас можемо наћи и време активности једног од сликара Св. Николе у Псачи по имену Меркурије, који је, до сада, у науци био анонимна личност. Потпис овог сликара није био запажен, с обзиром на његово доста дискретно место, уткан у украс мача који држи истоимена личност — ратник св. Меркурије (сл. 1). Дискретност потписа, уобичајена и за многе друге потписе сликара,[16] оправдана је веома упадљивим и истакнутим местом у декорацији ове цркве, где је насликан ратник св. Меркурије; он је постављен у доњој зони, на западној страни северозападног средњег ступца, привлачећи поглед сваког посетиоца на самом уласку у цркву. Потпис зографа Меркурија на фрескама Св. Николе у Псачи налази се, као што смо већ напоменули, на мачу ратника св. Меркурија, који га држи

---

[11] В. Петковић, Старо Нагоричино, Псача, Каленић, Београд 1933, стр. 51; С. Радојчић, Портрети српских владара у средњем веку, Скопље 1934, стр. 60.

[12] В. Петковић, op. cit., loc. cit.

[13] С. Радојчић, op. cit., стр. 61; исти, Старо . . . , op. cit., стр. 151.

[14] П. Миљковић-Пепек, Делото . . . , op. cit., стр. 56—57.

[15] У последње време хронолошки проблем цркве св. Никите постао је јаснији. Cf. П. Миљковић-Пепек, Делото . . . , op. cit., стр. 6; исти, Денешните можности за одредувањето на авторите на фреските во главната манастирска црква на Хиландар, Гласник на Институтот за национална историја, Скопје 1966, стр. 203—218.

[16] О сакривеним потписима Cf. П. Миљковић-Пепек, Делото . . . , op. cit., стр. 17—24, сл. 1—3.

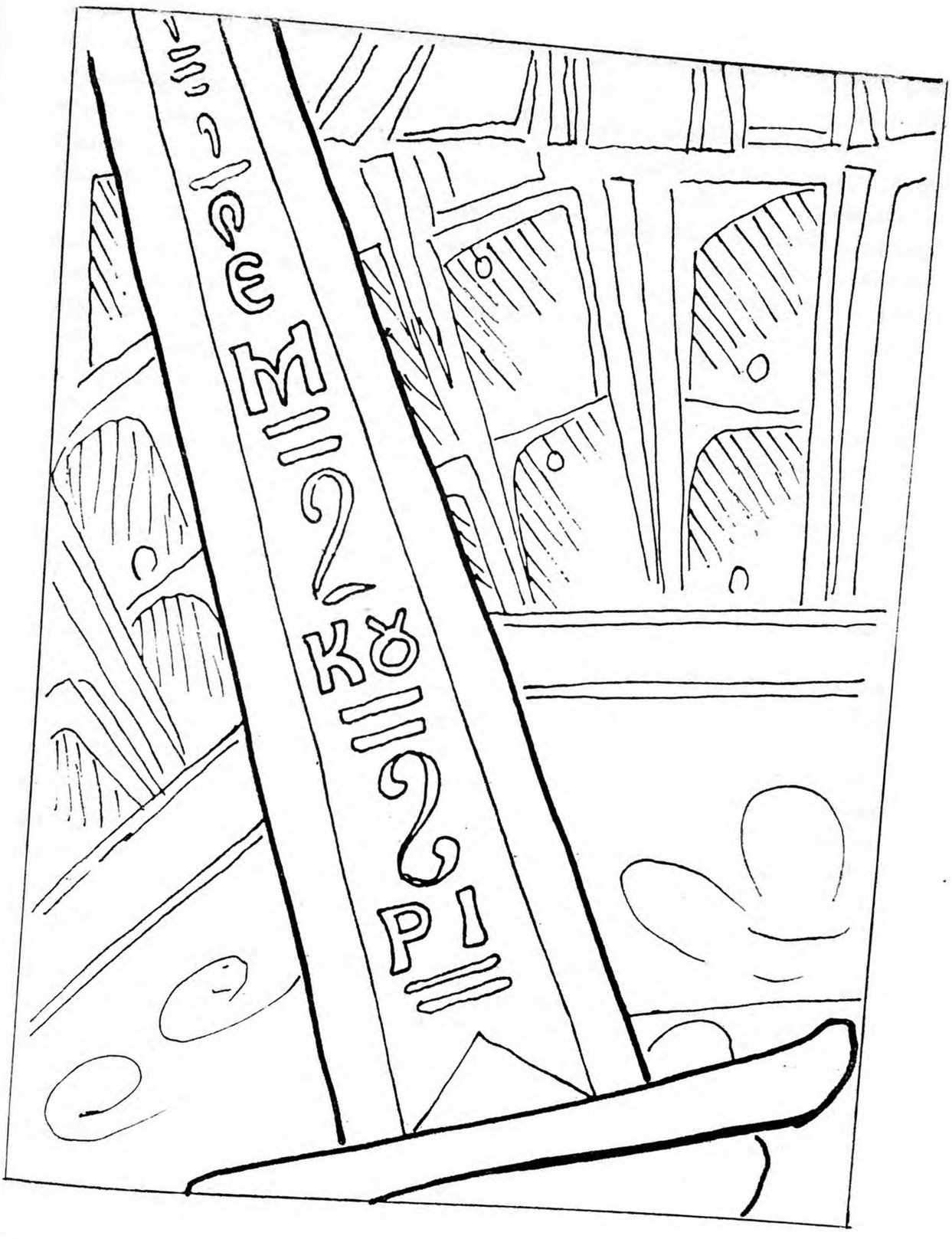
усправно у десној руци (сл. 1).[16a] Важно је одмах додати да овде није реч о понављању имена самог ратника, већ много вероватније о потпису истоимене личности сликара, из следећих основних разлога: 1. име Меркурија исписано на мачу (МЕРК8РІ) разликује се од оног у сигнатури светитеља (СТЫ МЕРК8РІЄ); 2. уколико би се понављало име светитеља Меркурија, безразложно би било да се оно на мачу исписује обрнутим редоследом прва три слова — одоздо нагоре — РЕМ К8РІ (сл. 1), и 3. што је сам потпис Меркурија на мачу безразложно прилично дискретан, ако би он понављао име ратника, а не сликара.[17] Анализа потписа на мачу говори да је овде реч о имену сликара „Меркури", који је, изгледа, био и главни мајстор живописа Св. Николе у Псачи.

Наше данашње сазнање о имену сликара цркве св. Николе у Псачи било би свакако безначајан прилог научној спознаји, ако нам оно не би пружало могућности за неке веће и шире закључке. Такво разматрање овог историјског податка биће, без сумње, свеобухватније, пре свега са стране будућих истраживача средњовековног сликарства Балкана, јер ће будућа сазнања о ликовном животу средњег века бити свакако далеко већа него данас. Међутим, оно што се у оквиру данашњих познавања ствари може рећи јесте да се баш овај зограф, као једна од водећих личности ликовног живота на територији Македоније, у време када је стварао, понајвише руководио једном важном поруком сликарства друге половине XIV века: обнављање ликовних достигнућа и квалитета сликарства с почетка XIV века, доприносећи тиме општој тенденцији интернационализације уметничког духа сликарства Македоније. Ову поруку потврђују и дела мајстора фресака цркве св. Богородице Заумске из 1361. године, цркве Полошког манастира из око 1360/70. године, једног дела декорације цркве Марковог манастира из око 1370/75. године, дела декорације цркве св. Димитрија у селу Вароши из 1360/80. године,[18] цркве св. Петра на Преспи из

[16a] Проф. В. Бурић, ког смо консултовали у вези са овим проблемом, усмено а касније и писмено, упозорио нас је на извесне податке за које изражавамо и овом приликом своју топлу захвалност. Он је мишљења да је овде доста рискантно ићи на закључак да је реч о имену сликара. Међутим, нама се ипак овом опрезу супротстављају три основна разлога, која горе у тексту наводимо, анализујући овај потпис на мачу у контексту извесних околности под којима је он исписан.

[17] Постоје примери да се понекад зограф потписује поред истоименог светитеља, као што је случај са Руфином, једним од сликара у Манастиру из 1271. године (cf. Д. Коцо и П. Миљковић-Пепек, Манастир, op. cit., стр. 50, сл. 47) или сликаром Михаилом из Леснова, потписаног на мачу арханђела Михаила (cf. С. Радојчић, Мајстори..., op. cit., стр. 35, Т. XX).

[18] Конзерваторским радовима на овој цркви, којим руководи аутор, откривене су, поред осталих, и фреске из XIV века у куполи, сводовима и на бочним зидовима централног брода; оне нису публиковане с обзиром на то што су конзерваторски радови и проучавања још у току. Широки распон хронологије ових



Сл. 1. Део мача ратника св. Меркурија са потписом сликара „Меркури", фреска Св. Николе у селу Псачи из 1336—1371. год. (цртеж није рађен по калку)

око 1380. године, цркве Старог св. Климента у Охриду из 1378. године и др.

Ови савременици зографа Меркурија у Македонији припадају групи уметника једнаких ликовних схватања, али се у извесној мери и разликују од сликара Псаче; они носе у себи хомогенију сликарску целину, уносећи покаткад специфичан изглед ликова, који највише карактеризује једну другу групу сликара, слабијег квалитета и карикатуралног израза лица њихових ликова.[19] Међутим, иако се код обе групе сликара понекад налазе извесне сличности ликова у самом изразу, оне ипак припадају двема различним ликовним тенденцијама: једна тежи класичним облицима одмерених пропорција, квалитетнијој обради и подражавању старијих узора ликовне прошлости Византије, уносећи интернационални дух уметности, док друга група — већином домаћи мајстори-монаси — тежи деформацији ликова, схематизму и стилизацији, као и опором звуку колорита, држећи се више теолошке него естетске садржине слика.

Зограф Меркурије, иако припада првој групи уметника, стоји ипак доста изолован својом чистотом и снагом ликовног изражавања. Време када је Меркурије стварао носи без сумње извесне новине уметничког обликовања, али овај мајстор, са изразитим респектом према претходном раздобљу сликарства, подражава веома доследно континуитет традиција својих претходника. Зато њега можемо, чак и нешто уже, везати за неке споменике из прошлости на овој територији одакле је црпао занатска сазнања и био непосредно инспирисан. Пре свега, његов старији узор су фреске у цркви св. Никите крај Скопја (око 1320)[20] — у иконографском и општем ликовном погледу; знатно ближе, временски и стилском обрадом, су фреске из припрате манастирске цркве у Трескавцу. Верујући данашњим чињеницама да су поменуте фреске у Трескавцу рађене око 1343—45. године,[21] и упоређујући их са фрескама Св. Николе у Псачи, морамо констатовати да је зограф Меркурије заиста изузетна личност ликовног живота у Македо-

---

фресака је резултат извесне обазривости, мада оне заиста показују доста јасну везу са сликарством које претходи цркви св. Андреје на реци Трески из 1389. године. У ликовном погледу, чини нам се да су веома блиске и фрескама горњег дела олтарског простора у Марковом манастиру из око 1370/75. год.

[19] Ову другу групу сликара пратимо на следећим споменицима: параклис св. Григорија Богослова и његов спољни део у Охриду из 1364. године, композиција Ваведења на полеђини иконе Богородице Перивлептос из Охрида, западни део цркве Преображења у селу Зрзе из 1368/9. године, део фресака у Марковом манастиру из око 1370/5. године, источни део цркве св. Николе у кањону реке Треске, са краја XIV века.

[20] За хронологију види фусноту 15.

[21] За хронологију ових фресака види Б. Бабић, Кој бил и кога ктитор на живописот на егзонартексот во црквата Св. Успение Богородичино во манастирот Трескавец, Стремеж 4, Прилеп 1961, стр. 48—51,

ний, која се трудила да одржи у највећој мери исти дух стилског израза у сликарству друге половине XIV века.

Сличне тенденције, па чак и сличан значај своје појаве у ликовном животу Македоније друге половине XIV века имају и сликари једног дела фресака Св. Димитрија у селу Варош крај Прилепа[22] и фресака Св. Андреје на реци Трески. Међутим, морамо одмах додати да се зограф Меркурије у знатној мери разликује од њих; ови сликари, за разлику од Меркурија, прихваћају и новине ликовне обраде свог времена, а за извор инспирација њихових дела служе нешто старија сликарска остварења, тј. она с краја XIII века, где је сачуван монументални карактер. Битно је да су ове изузетне личности сликарства Македоније друге половине XIV века стајале на истим позицијама уметничких схватања; у време опадања уметничког квалитета и у замаху провинцијализације сликарског стварања, ове личности уносе поново дух академског и интернационалног стваралаштва у сликарству.

Један други проблем у вези са потписом зографа Меркурија на фрескама у Псачи пружа, такође, известан материјал за разматрање. То је питање етничке припадности овог сликара. На основу неких потписа уметника и осталих потписа и сигнатура по разним црквама, неки истраживачи су већ одавно указали на опште прихватљиво правило да се етничка припадност сликара може оценити према језику потписа. Тако се, са овог становишта, усталило мишљење да су потписи сликара зависни од његове етничке припадности, па се због тога у грчком потпису увек гледа Грк, у словенском Словен итд. Међутим, нема сумње да је овај проблем у неким случајевима знатно сложеније природе и да се не долази увек до истине само на основу опште логичне издвојености језика. Изгледа да је потпис сликара Меркурија у Псачи пример такве сложености овог проблема.

Пре свега, овде, у Псачи, сигнатуре већине ликова у наосу су на словенском језику (то је свакако учињено по жељи ктитора из саме паствe ове цркве, као пракса која је узимала све више маха на територији Македоније након доласка српске државне власти), док већина ликова у олтарском простору, они у западној куполи и неколико светаца у наосу, сигнирани су на грчком језику. Присутност словенских и грчких сигнатура није необична појава у Македонији за овај период и на њу не треба гледати увек као на резултат присуства грчких сликара. Одговор на питање које је етничке припадности био сликар фресака Св. Николе у Псачи свакако можемо више тражити у самом потпису сликара, мада он није увек одлучујући аргуменат. Анализа грчких сигнатура је заиста тешње повезана са анализом потписа сли-

[22] За овој живопис види фусноту 18.

кара Меркурија, него са оним начином исписивања словенских сигнатура. Међутим, ма колико било његово познавање грчког језика и жеља да се на грчком потпише на мачу св. Меркурија, вероватније да је он, сликар „Меркури", био словенског порекла.[23]

MAÎTRE »MERKURI« L'UN DES PEINTRES DES FRESQUES DE L'ÉGLISE ST NIKOLA À PSAČA

PETAR MILJKOVIC-PEPEK

On rencontre, à partir de la seconde moitié du XIIIe siècle en Macédoine relativement souvent des oeuvres d'art signées du nom de leurs auteurs. Dans la liste ainsi établie des peintres ayant travaillée sur le territoire de la Macédoine médiévale, nous croyons pouvoir insérer un nouveau nom, celui de l'un des peintres des fresques de l'église St Nikola dans le village de Psača. Les fresques de cette église datent assez précisément de 1366 à 1371.

La signature »Merkuri« du peintre, qui jusqu'à présent n'avait pas été remarquée se trouve sur l'épée du saint guerrier Merkurius. L'analyse de cette signature montre qu'il ne s'agit pas d'une répétition du nom du saint, mais bien plus probablement de la signature d'un peintre du même nom, principalement pour les raisons suivantes: 1. Le nom de Merkuri inscrit sur l'épée МЕРК8РІ se distingue de celui du Saint (СТЫ МЕРК8РІѠ), 2. Si l'on avait désiré répéter le nom du saint il eut été erronné de l'inscrire sur l'épée en invertissant les trois premières lettres РЕМК8РІ et 3. la discrétion de l'inscription sur l'épée eût été sans fondement si l'on avait voulu répéter le nom du Saint, et indiquer celui de l'auteur (Fig. 1).

En analysant les qualités de la peinture de Merkuri, dans le contexte de ses contemporains de la seconde moitié du XIVe siècle en Macédoine, on en vient à conclure que ce peintre appartenait au petit nombre d'artistes qui restauraient en peinture l'esprit de l'académisme et de la vocation universelle de la création artistique de Byzance.

A en juger d'après la forme du nom de cet artiste, on pourrait supposer qu'il appartenait au milieu slave autochtone. Sa connaissance de la langue grecque devrait être attribuée à son apprentissage fait dans certains ateliers de peinture grecs.

---

[23] Академик Б. Конески, кога смо консултовали непосредно после открића овог потписа на фрескама у Псачи, мишљења је да је вероватно реч о особи локалног порекла која није добро познавала књижевни грчки језик. Потпис овог сликара на мачу св. Меркурија у Псачи био би ближи словенској него грчкој средини. На основу ових исказивања Б. Конеског — на чему се топло захваљујемо — ако би се овај сликар идентификовао са аутором грчких сигнатура на фрескама ове цркве, што је доста вероватно, онда би, по нашем мишљењу, његово познавање грчког језика требало више тумачити као резултат његове инструираности у радионицама неких грчких сликарских атељеа, одакле је са собом понео и сва остала уметничка сазнања.

Војислав Ј. Бурић

Име Меркурије из Псаче



МАТИЦА СРПСКА

7 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 7
1971

На мачу св. ратника Меркурија у манастиру Псачи нађено је сано име Меркури. Петар Миљковић-Пепек, који га је пронашао, склон је да у њему види потпис сликара, и то баш главног мајстора фресака у Псачи. Његови разлози за такав закључак — различито наведено име светитеља у натпису око главе (С҃ТЫ МЕРК҃ЎРІЄ) и на мачу (МЕРК҃ЎРІ), „обрнут" ред слова на мачу и „дискретност" забелешке, која тобоже указује на скромност сликарева потписа — не почивају на чвршћим основицама. Најзад, најмање је уверљива тврдња да у грчки исписаном имену на мачу ваља видети потпис сликара Словена.[1]

Одвећ је смело претпостављати да свако име забележено на фрескама, на неуобичајеним местима, представља потпис сликара. Ако поред имена не пише и „зограф", или „руком зографа", или само „руком . . .", тешко је, без других важнијих доказа, закључити да је реч о имену уметника. Примера ради наводимо случај из Марковог манастира, где се нашло, на архитектури и фресци, име Маниша, за које се мислило да је припадало градитељу или сликару, а после се утврдило да је то био преписивач књига у манастиру, и да је вероватно помагао сликарима у исписивању словенских натписа на фрескама.[2] Још је опасније мислити да сама имена, изведена на одећи, оклопима и мачевима светитеља, морају бити потписи сликара; поготову ако су та имена на одећи и ратничкој опреми истоимених светитеља, као што је случај с именом Меркури на мачу св. Меркурија у Псачи. Лесновске фреске, из средине XIV века, географски, хронолошки, а делимично и иконографски сличне псачким, пружају обилне податке за супротно схватање од онога које заступа П. Миљковић. Наиме, поузда-

[1] П. Миљковић-Пепек, Зограф „Меркури" један од аутора фресака цркве св. Николе у Псачи, Зборник за ликовне уметности 7 (Нови Сад 1971).

[2] Cf. В. Ј. Ђурић, Марков манастир — Охрид, ibid. 8 (1972) (у штампи — са старијом литературом).

но је утврђено да су се у Леснову потписала четворица сликара; на посебним медаљонима добро су очувана имена тројице: Севаста, Михаила и Марка.[3] Међутим, на одећи и оружју неких светитеља исписана су имена која говоре о власнику оружја и одеће, а нису потписи. Тако је на оклопу св. Димитрија, насликаном на источној страни северозападног ступца, убележено, црном бојом, испод врата, почетно слово његовог имена, Д; на његовом штиту, црвеним словима, записан је његов чин МЕГАС Δ8̄ξ; на штиту св. Георгија, који је приказан на северном зиду, одмах до ктиторске композиције, пише КАПАΔОξ, што је епитет св. Георгија из Кападокије; на одећи пророка Самуила у куполи исписано је, као украс, име Самуило, не као потпис сликара већ као име власника одеће. Исти је случај, на пример, у Велућу код Крушевца, где је на орару Романа Ђакона у Ђаконикону написано РѠМАN ΔН... Вероватно је истоветна намера руководила сликаре Леснова да на мачу арханђела Михаила наведу — једном у ктиторској композицији у наосу, а други пут на лику што стоји у припрати, северно од улаза у наос — име власника мача: М̃Н̃Х̃ на првом, а МНХА НЛ на другом.

Сликари Леснова, Псаче, Велућа, а и многих других манастира у средњем веку, исписивањем имена власника одеће и ратничке опреме, у ствари су у сликарство пренели обичај који је био устаљен у свакодневном животу. Ковачи оклопа и оружја, као и кројачи и везиоци одела и одежди, често су, у средњем веку, гравирали или везли на својим производима имена њихових власника. Сачувана су многобројна сведочанства о таквом поступку у историјским изворима, на музејским предметима из средњег века и у народној поезији. И народ је знао да је Краљевић Марко познао очину сабљу према „три слова хришћанска“:

Једно слово Новака ковача,
друго слово Вукашина краља,
треће слово Краљевића Марка.[4]

---

[3] G. Millet, L'art serbe, Les églises, Paris 1919, 26, fig. 16; К. Балабанов, Откриени се имињата на зографите од манастирот во Лесново, Нова Македонија, Скопје 16. IX 1962, 8; id., Новооткриени имиња на зографите од 1341 година во црквата на Лесновскиот манастир, Разгледи, год. VI, бр. 4 (Скопје 1963) 400—407.

[4] О таквом обичају код нас у средњем веку, кад су у питању мачеви, штитови, шлемови и оклопи, сабрали су многобројне податке: Р. Ковијанић и И. Стјепчевић, Културни живот старога Котора, I, Цетиње 1957, 141, 177, 178, 184—187. На одеждама, поред имена дародаваца или мајстора, често су извезена имена или портрети власника: Д. Стојановић, Уметнички вез у Србији од XIV до XIX века, Београд 1959, 46, 57, 60, 65, 66, 72, 73, 74; А. В. Банк, Византийское искусство в собраниях Советского Союза, Ленинград—Москва 1966, 327, 328, сл. 281, 285.

Да би се, дакле, смело закључити да су имена, исписана на мачевима, штитовима, оклопима или одећи, заиста сликарска, потребно је да поред имена стоји нека речца која на то указује — као што је случај с именима сликара Михаила и Евтихија у Богородици Перивлептос, Старом Нагоричину и Св. Никити[5] — или, пак, да се на таквим местима не понавља име светитеља чија је опрема, као што је то, на пример, у Св. Софији охридској, где се на мачу арханђеловом, у сцени Покајања Давидовог, налази име Јована Теоријаноса.[6] Чести потписи сликара на оружју и одећи светитеља, у XIV веку, били су вероватно условљени ранијим честим навођењем, баш на тим местима, имена власника. У тренутку кад, у XIII и XIV веку, сликари излазе из анонимности, они за потпис бирају место које је и раније било покривено словима. Тиме, изгледа, заиста показују своју скромност. Међутим, претежан начин потписивања сликара не оправдава тумачење сваког имена као сликарског, поготово кад за то нема других података. Према томе, ништа одређено не говори да се у запису Меркури, са мача из Псаче, крије име сликара фресака. Просто, за такво мишљење нема довољно доказа.

У прилог Миљковићевог мишљења ишла би чињеница да на мачевима осталих светих ратника у Псачи нема никаквих украсних слова нити бележака. Међутим, и у Леснову их нема, сем на одређеним светитељима, као што их ни у Велуђу нема на одеждама других светитеља сем св. Романа. Зашто су сликари бирали само неке светитеље, па и то ретко, да на њима испишу имена — у Леснову и Велуђу не своја — тешко је одгонетнути. Могуће је само наслућивати да су им они били патрони или, чак, имењаци. Али, ни за такво решење, за сада, нема потврде. Остаје, према томе, нејасно који је смисао убележеног имена на мачу св. Меркурија у Псачи. Оно би могло бити и сликарево, али још пре име светитеља чији је мач.

Ипак, откриће Петра Миљковића има известан значај. Он се налази изван питања да ли белешка на мачу означава сликарев потпис или не. Наиме, сликар је име Меркурије исписао у облику МЕРК8РІ, у ствари у вокативу грчког језика, као да је желео, зазивајући светитеља, да замоли за помоћ и заступништво. Одао је тиме не само своју побожност, можда и патрона, него и то да му је грчки језик матерњи, или, пак, ближи од словенског. Ненаметљива, присна забелешка увек више открива порекло или васпитање уметника од званичног или свечаног натписа. Било би неприродно тврдити да једна сасвим лична

[5] Cf. П. Миљковић-Пепек, Делото на зографите Михаило и Еутихиј, Скопје 1967, 18—23.

[6] В. Ј. Ђурић, Црква св. Софије у Охриду, Београд 1963, X, сл. 45.

забелешка на грчком језику може дати податке о словенском пореклу мајстора.

Натписи над светитељима и називи сцена у Псачи већином су српске редакције, мада их у олтару и у западном делу храма има и чисто грчких. Међутим, најзанимљивији су неколики мешани натписи с именима светитеља: поред св. Јована Милостивог у олтару пише ΑΓΙΟС ΙW ΜΙΛΟСΤΙΒΙ, а поред папе Лава Римског, насликаног на јужној страни југоисточног ступца, СТЫ ΛЕΟN ΠΑΠΑС РОМЕОС, итд.[7] Могућно је да су грчким сликарима у Псачи помагали српски писари — као у Богородичиној цркви у Студеници, Милешеви, Марковом манастиру, итд.[8] — али с обзиром на мешање натписа изгледа вероватније да су се грчки сликари, који су били одомаћени у словенској средини, служили словенским језиком. Много је природније да су грчки сликари, радећи фреске у Псачи за српске велможе, севастократора Влатка и кнеза Паскача, у храму који је постао метох манастира Хиландара, применили своја скромна знања словенског језика приликом исписивања имена светитеља и назива сцена. Мање је вероватно да су словенски сликари били принуђени да, чак и у белешци на мачу, прихвате грчки језик или неки његов облик.[9] Највише до чега би се, претпостављајући, могло доћи, у вези са забелешком ΜΕΡΚ8РІ у Псачи, јесте да је један анонимни псачки сликар вероватно био Грк рођен у словенској средини, по свој прилици да је живео у неком македонском граду, а уз крајњи опрез — и да се могао звати Меркурије.

---

[7] В. Петковић није запазио ове натписе, али и он доноси низ других, такође мешаних, грчко-словенских или неправилних: ЕУСТАӨІЄ О ПЛАКНДЬ, ГРИГОРІЄ NУСНС, АХНЛ, СТЫ І.ОNСТАNТІNО. СТА ЄЛЕNН (cf. П. Поповић — В. Петковић, Старо Нагоричино, Псача, Каленић, Београд 1933, 54, 56).

[8] Cf. В. Ј. Ђурић, Марков манастир — Охрид (са старијом литературом и доказима).

[9] До сада смо покушавали да објаснимо, на друкчији начин, податке на којима П. Миљковић заснива своје мишљење да је име Меркури сликарево. Нисмо одговорили на његово тврђење да је то име исписао „обрнуто", као РЕМК8РІ. У ствари, оно је исписано најправилније, у скраћењу уобичајеном у средњем веку, на начин $\overset{\text{Р}}{\underset{\text{Е}}{\text{М}}}$К8РІ.

L'INSCRIPTION »MERKURI« A PSAČA

VOJISLAV J. DJURIC

P. Miljković-Pepek a découvert sur l'épée de saint Mercure à Psača le nom de »Merkuri«. Il a supposé qu'il s'agissait de la signature d'un peintre slave. Cependant, les preuves à l'appui ne sont pas suffisantes.

Pour qu'un nom inscrit sur l'armure ou les vêtements d'un saint puisse être considéré comme la signature de l'artiste, il faut qu'il y ait un ajout, sous forme de nom (précisant la profession: »zographe«, c'est-à-dire peintre, etc.) ou sous forme de verbe (»peint par«, etc.). Si une telle mention est absente, le nom inscrit sur le vêtement ou les armes peut être celui du possesseur. De tels exemples ont été constatés dans plusieurs endroits, à Lesnovo, Veluće, et dans d'autres monastères. En fait, dans ces cas les peintres s'étaient conformés à une coutume médiévale très répandue: les armuriers et les tailleurs avaient l'habitude de graver ou de broder le nom du possesseur sur les armes et les vêtements.

La découverte de P. Miljković-Pepek a néanmoins une importance certaine pour la connaissance de l'origine du peintre, et ceci en dehors de la question de savoir si le nom découvert est celui du peintre. Les inscriptions au-dessus des saints et des scènes à Psača sont pour la plupart en serbe, mais il y en a en grec et même en slavo-grec, un mélange de slave et de grec. Vu que le nom de Merkuri, modestement placé sur l'épée est écrit en grec, on est en droit de présumer que l'un des peintres de Psača était Grec, car cette inscription découvre davantage son origine que ne le ferait une inscription officielle. Les curieux mélanges de langues dans les inscriptions au-dessus des scènes et des saints nous apprennent que le peintre connaissait mal le serbe, fait qui s'est manifesté dans la fondation des nobles serbes, le monastère dont ils ont fait don à Hilandar au Mont Athos. Ce caractère bilingue est particulièrement apparent chez les habitants de Macédoine. Ainsi, il semble bien que le peintre de Psača était originaire d'une ville de Macédoine.



Св. Меркурије, Псача

Љубинка Којић

О икони светог Ђорђа са житијем из Чајнича



МАТИЦА СРПСКА

7 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 7
1971

Култ светог Борђа рано је прихваћен и веома раширен у Босни и Херцеговини.[1] Већ крајем XII века цркву св. Борђу подиже Кулинов велики судија Градиша.[2] Култ се одржавао непрекидно током средњег века, на што нам указује и посебно значајан споменик-задужбина Херцега Стјепана Косаче из 1454. у Сопотници код Гораждa.[3] Времена турске окупације само су погодовала ширењу већ укорењеног култа св. Борђа. Његова двострука улога заштитника ратника и заштитника стада јамчила му је не само одржавање већ и пораст популарности. На територији Пећке патријаршије, у Босни или суседним областима Србије и Црне Горе, настаје у раздобљу од 70-их година XVI до половине XVII века неколико фреско-циклуса посвећених животу св. Борђа: у Никољцу,[4] Добриловини,[5] Св. Николи у Градишту,[6] цркви манастира Ломнице.[7]

Паралелно са фреско-циклусима житије св. Борђа илуструје се и на иконама. Међу до сада познатим иконама овог типа у нашој земљи икона св. Борђа са житијем из Чајнича[8] представља један од ста-

---

[1] Б. Мазалић, Свети Борђе на старим иконама у Сарајеву, Гласник Земаљског музеја XLVII, Сарајево 1935, 50—51.

[2] Š. Bešlagić, Z. Kajmaković, F. Ibrahimpašić, Ćirilski natpis iz doba Kulina Bana, Naše starine X, Sarajevo 1965, 203—207.

[3] Đ. Mazalić, Hercegova crkva kod Goražda i okolne starine, GZM LII, Sarajevo 1940, 27—43.

[4] С. Петковић, Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије, Н. Сад 1965, 181—182.

[5] Исто, 209—210.

[6] Вељко Бурић, Фреско сликарство манастира Градишта у Паштровићима, Историјски записи 1, Титоград 1960, 276.

[7] М. С. Филиповић и Б. Мазалић, Црква Ломница у Босни, Споменик САН CI, Београд 1951, 143—144.

[8] Икона се чува у православној цркви у Чајничу. Излагана је на изложби „Иконе Босне и Херцеговине" у Сарајеву 1967. (Lj. Kojić, Katalog, 4) и на изложби „Уметност на тлу Југославије од праисторије до данас" у Паризу и Сарајеву 1971.

ријих примера, вишеструко занимљив. Сличном иконографском типу припадају иконе из Струге,[9] Пећи,[10] Полошког и Мораче.[11] Чајничка се од њих разликује особито својом ретком централном сценом. Вредност и особености ове иконе први је запазио и истакао Боко Мазалић.[12]

У свом чланку он је описао свих тринаест сцена житија и донео текстове натписа, а исправно је решио натпис у коме се помиње наручилац Коста Јанковић и година сликања (1574). Б. Мазалић је изнео основне одлике овог непознатог сликара: недовољно познавање иконографије, писмености и сликарског заната, изводећи тачан закључак да је „сликар био самоук", али са „урођеним смислом за колорит". Том приликом аутор се није, међутим, бавио питањем стилских и иконографских аналогија, јер је то делимично учинио раније у оквиру општег разматрања о иконографији св. Ђорђа на старим иконама у Сарајеву.[13] Погоднија прилика указала се за ово после чишћења иконе,[14] што нам је и дало повод да се позабавимо питањем аналогија.

Већ констатоване основне одлике сврставају нашег сликара у ред локалних мајстора. Као особине његовог стила јављају се увек једнаки ликови: карактеристичан је танки прамен косе који пада на чело и облик очију са наниже закошеном линијом горњег капка. Контуре су изведене дебелом мрком линијом која се често поистовећује са сенком, особито на овалу лица и око очију. На основи тамније окер (негде скоро смеђег) инкарната са нешто примеса ружичасте, обилна је употреба белих светлосних акцената формираних слободним и лако набаченим потезом. Ти свежи акценти, који нису увек једнако и предвидљиво распоређени, ублажују утисак једноличности. У наглашеном и особеном колориту преовлађују односи цинобер-плаво-љубичасто-злато, док су пратеће тамнозелена, мрка, окери, сивкаста и бела боја. Обилна употреба љубичасте боје (слична шумској циклами; према Б. Мазалићу „непознатог поријекла"), даје икони драж и несвакидашњост, тим пре што се употреба љубичасте боје јавља ретко у нашем иконопису тих времена.[15]

---

[9] В. Ј. Ђурић, Иконе из Југославије, Београд 1961, 93—94, кат. 29.

[10] Исто, 131, Т. 89.

[11] R. Ljubinković, Stvaranje zografa Radula, Naše starine I, Sarajevo 1953, 128.

[12] Đ. Mazalić, Nekoliko starih ikona, Sv. Đorđe sa legendom, Naše starine II, Sarajevo 1954, 65—70, сл. 13.

[13] Б. Мазалић, Св. Борђе на старим иконама ..., 50—51.

[14] У међувремену над иконом је извршен солидан конзерваторски захват у Заводу за заштиту споменика културе у Сарајеву (конзерватор Јусуф Зачиновић): спојена је препукла даска, очишћена и ослобођена накнадно додатог оквира и импрегнирана.

[15] Љубичасту боју чешће срећемо у истовременом живопису, види: С. Петковић, op. cit., 120, 125.

После чишћења дошли су до изражаја и позлаћени дуборезни оквири на икони: преплет, тордирани стубићи повезани луком као украсни елементи имају чисте одлике стила пећке дуборезне школе.[16] Типом оквира чајничкој икони донекле су ближе млађа пећка и полошка (сличније међусобно), али не достижу њену складност.

Директних стилских аналогија за чајничку икону не налазимо. Својим одликама ово сликарство уклапа се у оквире оне струје сеоског сликарства која се у другој половини XVI века јавља на ужем подручју Пећке патријаршије.[17]

У погледу иконографије, већина сцена креће се у традиционалним оквирима. Извесне мање оригиналности последица су необавештености мајстора (на пример, у сцени Мучења каменом, овај се свецу у стојећем ставу навалује на леђа, а не на прса како се то обично види). На јединствено наиван начин приказано је рушење идола. Иако је у запису употребио уобичајене речи "идоли" и „капишча", сликар очевидно не зна шта то значи. Симбол зла није за њега апстрактна идеја паганства, већ сам цар мучитељ, кога светац директно кажњава. Иако архитектура у позадини има облик сличан ротонди, она је изгубила своју првобитну функцију и чини се несхваћеном.

Једна од ређе илустрованих је сцена Христос посећује св. Борђа у тамници.[18] Она се не јавља у познатим нам средњовековним циклусима, али ову епизоду помиње житије штампано у Зборнику за путнике Божидара Вуковића,[19] и текст једног грчког синаксара.[20] Слична сцена тамновања илустрована је и у румунским манастирима Роману (1550),[21] и Сучевици (1595).[22] У односу на наше млађе примерке (икона из Пећи, фреска из Темске)[23] чајнички мајстор је претеча.

Једини оригиналан иконографски детаљ на нашој икони је сцена Мучење у пећи, у присуству анђела спасиоца. Иначе ретка, она се јавља (али без анђела) у румунском манастиру Воронец (око 1550),[24] а код нас на иконама из Струге, Радуловој из Мораче и можда у циклусу манастира Добриловине.

---

[16] М. Љубинковић, Средњевековни дуборез у источним областима Југославије, Београд 1965, 90—91.

[17] С. Петковић, op. cit., 145—146.

[18] Б. Мазалић, Свети Борбе на старим иконама . . . , 56—57.

[19] S. Novaković, Legenda o sv. Đurđu u staroj srpsko-slovenskoj i narodnoj usmenoj literaturi, Starine XII, Zagreb 1880, 147.

[20] J. Myslivec, Svatý Jiří ve východokřestanském umění Byzantinoslavica V, Praha 1934, 347—348. (Аутор наводи венецијанско издање из 1593.)

[21] Исто, 344, T. XIII/1.

[22] Исто, 343.

[23] В. Петковић, Темска, Старинар VI, за 1911. год., Београд 1914, 196.

[24] J. Myslivec, op. cit., 340, T. IX/1.

Помоћ анђела везана је обично за мучење на точку, па је несвакидашњост чајничке варијанте у његовој појави на неочекиваном месту. Осим овога, нама најстаријег познатог, примера исту сцену налазимо само још на икони св. Ђорђа са житијем из 1630. из манастира Полошко.[25] Тек знатно касније поново је срећемо на икони св. Ђорђа са житијем коју је Максим Тујковић радио 1734. за сарајевску Стару српску цркву.[26]

Постоји сличност у избору сцена између чајничког мајстора, Радула и М. Тујковића. Док се претежно у свим циклусима и на већини наведених икона (пећка, струшка, полошка) јавља омиљена сцена борбе са змајем, ова три сликара је изостављају. Ову, и још неке иконографске сродности налазимо и на једној синајској икони св. Ђорђа из XV века.[27]

За илустрацију легенде о св. Ђорђу код нас природно је потражити порекло у апокрифу штампаном први пут 1520. у Млецима у Зборнику Божидара Вуковића. Претпоставља се да се и ломнички илустратор легенде користио овим извором,[28] јер му је тематиком близак. Оба мајстора, ломнички и чајнички, своде легенду на тринаест сцена, али немају једнак избор те им се тематски подудара само седам сцена. Верујемо да ни чајничком мајстору овај популарни и више пута штампани текст није био непознат, тим пре што се од тринаест сцена које он илуструје само две (Мучење у пећи и централна представа) не налазе у тексту апокрифа. Али и поред тога што су сродности са Зборником знатне, јасно је да се мајстор служио и неким другим изворима.

Иконографски ретка и позна, а у нас јединствена, централна сцена св. Ђорђа са одсеченом главом као да је дословно преузета са фреске Ксенофонског храма на Атосу из 1544. године.[29] У Босни срећемо овај тип светитеља кефалофороса још на две иконе — обе дела италокритских мајстора. Једно је икона потписана од Јована Мангафе 1620.[30]

---

[25] Фотографију иконе добила сам предусретљивошћу Народног музеја у Прилепу. Пошто је икона доста оштећена, и њена мала, недовољно јасна фотографија пружа ограничену могућност компарације.

[26] Б. Мазалић, Свети Ђорђе на старим иконама у Сарајеву . . . , 56.

[27] G. et M. Sotiriou, Icones du Mont Sinai, Athènes 1956, Tome 1, T. 169; Tom II, 244. — Осим опште упрошћености и скоро истог броја сцена (14) и овде је изостављена борба са змајем; у сцени са Гликеријем у скоро свим нашим примерима (Струга, Пећ, Полошко, Морача, Ломница) приказана је запрега са два вола, а на чајничкој и синајској по један во и врло сличан распоред; извесна сродност постоји и у типологији ликова, брдима без иједне травке, деформисано издуженом струку централне фигуре.

[28] Св. Радојчић, Мајстори старог српског сликарства, Београд 1955, 70; М. Баум, Легенда о св. Ђорђу у припрати цркве Ломнице, Чланци и грађа за културну историју источне Босне I, Тузла 1957, 191—207.

[29] J. Myslivec, op. cit., 321.

[30] Đ. Mazalić, Nekoliko starih ikona, Sv. Đorđe Jovana Mangafe, Naše starine II, Sarajevo 1954, 57—61, сл. 4.

а друга њој веома слична икона св. Борђа из Збирке Секулић.[31] Свети Борђе на чајничкој икони најближи је решењу ксенофонског,[32] јер је приказан у целој фигури и има један дословно исти детаљ: свитак на којем је исписана свечева молитва Христу не лебди апстрактно као код Јована Мангафе, већ је стављен у леву руку светитељеву, прилубљен са два прста уз образ одсечене главе.[33] Исти детаљ јавља се и на икони из Збирке Секулић, која је иначе сличнија и временски ближа Мангафиној.

Већина аналогија које смо нашли за централну сцену упућује на узоре преузете од грчких сликара поствизантијског периода. Међутим, стилске особености рустичног домаћег сликарства су несумњиве, тако да на чајничкој икони имамо леп пример поствизантијских утицаја на наше сеоско сликарство. Због тога би се смело закључити да је чајничка икона једна од најстаријих и најоригиналнијих житејних икона св. Борђа код нас.

A PROPOS DE L'ICÔNE DE »ST GEORGES ET SA VIE« DE ČAJNIČE

LJUBINKA KOJIĆ

La longue tradition et la vivacité du culte de St Georges en Bosnie et Herzégovine ont été déjà constatées depuis longtemps.[1] Elles se manifestent par un grand nombre d'églises, de fresques et d'icones qui lui sont consacrées. Parmi un certain nombre d'icones traitant ce sujet, signalons comme l'une des plus intéressantes celle de Čajniče avec la vie du Saint, peinte en 1574, par un peintre anonyme du pays. Đoko Mazalić est le premier à la mentionner.[12] Plus tard lorsque l'icone fut nettoyée et conservée l'on vit apparaître toute l'intensité et la particularité de son coloris (vermillon — bleu violet — or) comme aussi la beauté de la sculpture sur bois dorée qui par son style se rattache à l'école de Pecs.[16] — Une fois nettoyée l'icone poussa les chercheurs à lui trouver des analogies de style et d'iconographie. L'iconographie est en général traditionnaliste. Deux scènes de l'hagiographie et la scène centrale y sont soulignées. Le sujet de la composition assez rare du »Christ visitant St. Georges en prison« se retrouve dans la légende du Recueil (Zbornik) de B. Vuković, imprimé à Venise en 1520,[19] dans le texte d'un synaxaire grec,[20] et dans les monastères roumains de Roman (1550)[21] et Sucevica (1595).[22] Chez nous elle a été représentée plus tard au XVIIe siècle (une icone à Pecs et une fresque à Temska).[23] Une autre scène, celle du »Martyre

[31] Збирка икона Секулић, Београд 1967, кат. 68, Т. XX.

[32] G. Millet, Monuments de l'Athos I, Paris 1927, T. 176.

[33] Занимљиво је да се баш у тексту овог свитка мајстору поткрало једно грчко слово („ksi") — и то обрнуто написано, место „sv" у речи „својему").

dans le four« à laquelle assiste l'ange souveur ne se trouve que sur l'icone de Čajniče et réapparut probablement, bien plus tard (en 1630) sur l'icone de St Georges et de sa vie du monastère de Pološko. La scène centrale de St Georges céphalophore est très rare dans notre iconographie. Nous n'en trouvons de semblables que dans les oeuvres des maîtres post-byzantins. Deux icones traitant ce motif ont été trouvées en Bosnie (dont l'une, datant de 1620 porte la signature de Jean Mangafa et l'autre, du début du XVIIe siècle actuellement dans la collection Sekulić à Beograd). Elle ressemblent à la nôtre mais le Saint n'y figure pas en pied mais seulement jusqu'aux genoux. Nous retrouvons la figure en pied du saint et même un détail identique (la manière dont le Saint tient le phylactère) dans une fresque du monastère Xénophon du Mont Athos datant de 1544,[32] si bien que nous estimons que notre peintre s'est servi des modèles de la peinture post-byzantine, tout en se ralliant au courant de peinture rurale, qui apparaît dans la seconde moitié du XVIe siècle sur le territoire environnant le patriarcat de Pecs.



Икона св. Борђа са житијем из Чајнича

Machiel Kiel

Armenian and Ottoman Influences on a Group of Village Churches in the Kumanovo District



МАТИЦА СРПСКА

7 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 7

1971

After many years of study and inventarisation, it has become possible to obtain a general impression of the religious architecture of Serbia after the fall of Smederevo and to follow its main trends of development.[1] In spite of detailed research, the same could not be said of the architecture of the same period in Macedonia. As no other country of South-Eastern Macedonia has been exposed to a multitude of influences from many sides, and it is only logical that the history of its arts is much more complicated than elsewhere. As is widely known, the works dating from the period of the independant Slav states have received more attention than those created in the centuries of Turkish domination. For this reason it is not strange that we still can find great surprise in reviewing the works of these long period. It is certainly not true that under the Turks all architectural development worth mentioning was stopped and that only humble villages churches were tolerated by the Turks. As a result of recent researches by Macedonian scholars[2] it became known that the big monastery church of Sv. Naum is a work of the 16th century. Judging by its proportions, general conception, architectural details of undeniable Turkish origine, and supported by historical information, we may conclude that some charming buildings, such as the church of St. George of Godivje, are works of the late 15th century and give an original note to the architecture of the Turkish period, whilst at the same time the excellent workmanship of the church of Banjani near Skopje shows the ability of the master masons of the 16th century.

[1] The materials for this article were collected during a long journey on the Balkan peninsular in the year 1969, which was made possible by a bursary of the Netherlands Organisation for the Advancement of pure Scientific Research, Z.W.O. and a generous gift of the Prince Bernhard Fund, Amsterdam.

[2] D. Koco, L'église du monastère de Saint Naoum, Berichte zum XI Intern. byzantinisten Kongress, München 1958, pp. 243—247.

This list could be extended much further, all examples which clearly demonstrate that, in spite of the less favourable conditions,[3] Christian architecture continued to flourish and to create original works.

This is perhaps most clearly demonstrated by a group of village churches in the dry and stony plateau lands of the old Žegligovo district, northeast of Kumanovo, which until now not had received the attention it deserves.[4] There we find a group of buildings, all of different plan and set-up but united by its stone construction, technique of Turkish origine and abundant use of sculpture. In this brief summary we must be content with the churches of Mlado Nagoričane, Žegljane, Dobrača and Strezovce. There might be more examples in this rich district, but for our purpose those given here will suffice. With the exception of Strezovce, no building is dated by an inscription, so that only stylistic features may guide us.

The church of St. George of Mlado Nagoričane has been variously dated between the 11th and the early 15th century.

The building is nearly 20 m long, appears as a three-aisled »Kreuzkuppelkirche« and has monumental proportions. The narthex is wider than the nave, but belongs to the same construction period. The church has a low dome over the intersection of nave and transept which hardly rises above the roof of the nave. The same kind of dome, certainly built in this form to avoid difficulties with the Turkish authorities, is found on the Church of the Archangel Michael of Borač in Central Serbia of the year 1533.[5]

The Church of St. George of Mlado Nagoričane is made of neatly cut blocks, often nearly one metre long. The brownish stone blocks are cut with the greatest regularity, but here and there the construction and formation of the angles show conspicuous shortcomings. The most inte-

---

[3] The main reason was the disappearance of the wealthy christian emperors, kings and members of the high nobility as promotors of arts. As a powerful middle class of merchants and craftsmen did not exist at that time, the only groups who could pay for the erection and decoration of churches were the lesser nobility and the church authorities. Groups of villagers could of course only pay for buildings of rather modest size, in which tradition also played a role.

[4] These churches have been mentioned in the existing literature, sometimes with a short description, but have never been dealt with as a group. Н. А. Окунев, Некаторыя черты восточных влияный в средневековном искусстве южных славян, Сборникъ въ честь на Василъ Н. Златарски, София 1925, 237—348; Dj. Bošković, Staro Nagoričino et Gračanica, L'art byzantin chez les Slaves I, Paris 1930, pp. 195—212; В. Иванова, Неиздадени цркви в југозападна Б'лгария, Годишник на Народния музей 1926—1931, София 1933, пп. 261—284; М. Васић, Црква св. Борђа у Младом Нагоричину и њено доба, Прилози за књиж. језик, ист. и фолклор X, 1, Београд 1930, 1—41; Б. Бошковић, Извештај и кратке белешке са путовања, Старинар VI, Београд 1931, 176—179; Б. Бошковић, Проблем манастира св. Борђа — Горга на Серави, Старинар н. с. V—VI, Београд 1956, 80—81.

[5] Археолошки споменици и налазишта у Србији, II Централна Србија, Грађа књ. IX, Археолошки институт књ. 3, Београд 1956, 155—156.

resting feature of this church is the elegant and richly sculptured window and the multicoloured pointed arches above them. These sculpture decorations betray influences of oriental Christian art or, more precisely of Armenian art, whilst the alternating black and white of the pointed arches above the windows undoubtely go back to the influence of the great Turkish mosque architecture of the near-by Turkish centres. There are more Turkish details on the church of Mlado Nagoričane; the biphor--window in the west facade is covered by a depressed pointed arch as is only found on Turkish buildings. Furthermore the windows show the likewise characteristic Turkish gratings which were mounted at the same time that the building was erected. The above-mentioned details render it possible to date this church in the 16th century, the century in which many other great buildings were executed in Macedonia and other districts under Turkish domination.[6]

The next building set-up in this remarkable style is the village church of Žegljane, far away in the rugged countryside behind Nagoričane and almost impossible to reach by car. It is a one-aisled building, covered by a barrel vault with a hexagonal apse and two series of two arches receding into the thickness of the side walls. Inside it is divided into two compartments of equal size by means of heavy pilasters. The vault of the western compartment had long been missing, but has in recent years been replaced by a wooden roof of bad workmanship. The floor of the church lies 35 cm below ground level, a feature which we find in many churches of the Turkish period. Despice the simple ground plan used, the interior of the church gives a pleasing impression by the rich treatment of the sidewalls. The eastern part of the church has frescos of inferior character dating from 1893. The whole building is made of yellow-golden stone blocks of extraordinary size (1.51 m, 1.35 m, 1.07 m, etc.) which shows the same perfect workmanship as those of Mlado Nagoričane, but also the same shortcoming in construction. This is especially the case in the awkward manner in which the apse has been set against the main body of the church.

In Žegljane we find more Turkish details than in Nagoričane. On the outside we see Turkish arches over nearly all the windows and a rosettewindow in the south wall with triangles and circles, which is nothing else than a simplified version of richly sculptured stone gratings of the classical Ottoman mosque. Furthermore, we find Turkish iron gratings in the windows as in Nagoričane, but in a more corrupted form.

[6] We only refer to the impressive buildings at Hopovo, Papraća, Moštanica, Orahovica in Slavonija, Lapušnja or the Ovčar—Kablar group of churches. In Greece the greater part of the 20 monasteries of Athos and those of Meteora date from the 16th century, as do also the largest monastery churches around Athens (Pentelis and Daou Penteli) and the Cathedral of Molyvdoskepastos in Epirus and many others.

In the interior we find even more characteristic influences of Ottoman architecture, simple stalactites on the consoles of the arches and accolade arches over the prothese and diaconicon niches of the choir-end and the small niches above them.

Worthy of mentioning are the cormices around the apse and the other parts of the church. Those around the apse have a rounded profile, whilst those on the other parts of the church are in a much simpler, slanting form. Excactly the same forms are found in Ml. Nagoričane, where again the apse is the only part which has a richer profile.

On the window of the western facade and the room beside it and also on the lintel, above the apse window, we again encounter Armenian details in the strange sculptures of this part of the church, geometrical designs, rosette zoomorphical and even anthropomorfical motives. From this point of view the church of Žegljane is the richest of the group we are dealing with. No dates or inscriptions are avaiable, but by comparing the different elements we can certainly place it in the 16th century, a date at which Đurđe Bošković also arrived.[7]

The next example of this group of buildings is the Church of Holy Spirit, a short distance outside the village of Dobrača.

The church has sturdy proportions and has the shape of a strange threeaisled basilica with a wooden roof. It is a short rectangle of 7,23 m to 11.10 m with a very spacious hexagonal apse of presicely the same from and proportions as at Žegljane.

It has two windows in each side and an entrance in the south wall as well as in the western wall. Each side wall is enlivened in the interior by blind niches which rest on pilasters, somewhat like Žegljane.

The original construction of the roof cannot be ascertained but must have been not unlike the present one. It appears that the church has remained roofless for a considerable lapse of time. According to an inscription above the western entrance the reconstruction took place in 1935. On the inside it is supported by four slender stone columns. The light construction of the bearing elements (the wallsare only 0.57 thick) almost certainly precludes the use of stone vaults.

The whole church is made of neatly cut blocks of red-yellow, brown and greenish-blue stone. Only the corner stones have the same size as at Žegljane, the others are smaller. In contrast to the above mentioned church, it stands on a raised platform, about half a metre above ground-level. The east and west facades may have been changed and their tops cut off in order to obtain the present roof. Originally it would have been similar to that of Žegljane. Only on the biphor-window above the main

[7] Б. Бошковић, Проблем манастира св. Борba-Горга на Серави, 81.

western entrance do we find scuptured elements in Armenian style with beautiful carvings of animals and geometrical designs on the capital and on the lintel of the window.

There are two churches more in this region which more or less belong to the same group. Not so much because of their richly sculptured windows, but rather because of the use of the same hugh stone blocks, their unusual large size and the presence of Turkish constructional elements. We mean the Churches of Sv. Petka in Mlado Nagoričane and Sv. Nikola in the village of Strezovce.

The Church of Sv. Petka is a very unusual building, consisting of three rather independent parts, a small choir with barrel vault, a side room of the same size and covered with a quarter-cilinder (now in ruins) and a spacious narthex, just twice as big as the two other parts together. The three elements form together a single block of approximately 14 × 9 m and are covered by one roof. The low and wide narthex is of the same type as that of Žegljane and was likewise covered with a low barrel vault, which is now likewise in ruins. Only the corner stones of Sv. Petka are of large blocks; the remainder of the walls are all made of broken or little-worked stone put together in an irregular manner which strongly contrasts with the fine workmanship of the churches discussed above. No sculpture in Armenian style is to be seen and the only Turkish element is the arch above the western gate which has the simple forms often met with in Turkish utilitarian buildings and small mosques.

There are some remains of fresco painting in this church, in the choir and on the south wall of the narthex, which suggest the 17th century as time of construction.

The last object of this original but very heterogeous group we shall discuss here, is the church of Sv. Nikola of Strezovce, a few kilometres south-east of Ml. Nagoričane. This is a 22 m long and 10 m wide, three--aisled basilica covered with stone vaults and a low roof. The church stands at an elevated spot on the edge of the village and can be seen from a considerable distance. Like that of Dobrača and Ml. Nagoričane, it is not sunken into the ground, but strikes the eye of the beholder as soon as he enters the village. Its construction is of the same kind as in the Sv. Petka having large blocks of brownish stone at the corners and around the gates, but the remainder of much inferior quality, made of little worked od broken stone. Only the three gates are of better quality and show marked influence of Turkish arch construction, as in the Sv. Petka.

The basilica ground plan of the Church of Sv. Nikola of Strezovce is remarkable and may go back to foreign origin, as it is not to be found elsewhere in Slav Macedonia. The building is divided into two parts of

nearly the same size, the nave and the narthex. A thick wall with only one gate separates the two parts, which have both been covered by a barrel vault over the nave and quarter-cilinders over the side aisles and were supported by four monolith columns of octagonal shape. The vaults of the narthex having since collapsed and very old tree grows in the roofless room.

The nave has preserved some of its original frescoes which are of good quality for the time they were made, the early 17th century, and certainly deserve better care.[8] The iconographic program is given by Sreten Petković and according to this author at least one of the painters of these frescoes came from Greece.[9] The only adornment of this church is the little stars carved on the large slabs of stone in which the windows are cut and a small rosette window with geometrical designes in the east facade, like that of Žegljane. The church of Sv. Nikola was built according to the well-preserved inscription above the door between narthex and nave, shortly before the year 7114=1606[10] by the order of presbiter Petko and painted under prezbiter kyr Kostadin and a number of villagers of Strezovce during the time of Patriarch Jovan and Bishop Makarije.

The plan of Strezovce and the entire architectonical concept shows a strong reminiscence of the Church of Agios Demetrios of Palatitsa, 15 km east of Verria in Greek Macedonia, built in 1570. This church is likewise a low three-aisled basilica of excactly the same length and width; the only difference is the choir, which has a three-sided apse and heavy stone pillars instead of the light, octagonal ones of the rest of the building. Furthermore the nave is larger than the narthex because of the pillars placed before the altar space. Thus the nave has four bays instead of three in Strezovce. Another point is the roof, made of wood instead of barrel vaults. For the remainder the church is very much the same and it may right be suggested that this type was used in Strezovce, as also some of its painter came from Greece. This plan, however, was carried out by local masters in the style and mode of masonry which is so characteristic of these regions.

The five churches discussed above, all built on a different plan, are united by three elements which they all demonstrate, the unusually large size, the technique of the masonry and the use of Turkish and Armenian details on the same building. The origin of this remarkable features is

[8] Many parts of them are in very bad state or destroyed. Other parts are covered by an ugly layer of new paintings, which were carried out in 1901.

[9] С. Петковић, Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557—1614, Нови Сад 1965, 152, 203—204.

[10] This inscription was published by Б. Бошковић, Неколико натписа и записа, Старинар XIII, Београд 1938, 211.

difficult to find, but we can at least point to several related facts and compare them with the same conditions in other parts of the Balkans. Together with some sparse historical information, we are able to give at least an acceptable explanation.

It is known that since the time of the Byzantine Emperor Romanos Diogenos groups of Armenian were settled in these regions.[11] This method of colonizing the Balkans after the fall of the empire of Tsar Samuel was part of Byzantine policy and indeed of any great Empire in world history to keep the newly won provinces under better control.

For these reasons large groups of Turkish mercenaries were settled, together with their families, in the plains of Macedonia and Thrace (Kumanovo, the Vardariotes and the Pecenegues of Vlacho-Meglen, to cite only a few examples). Armenians were settled in the surroundings of Plovdiv in Bulgaria and in the Žegligovo district. Those in Plovdiv still survive and form a separate and unassimilated group, having their own churches and schools. Armenian villages in the neighbourhood of present-day Kumanovo are mentioned in a document from the time of Tsar Dušan. In the same 14th century Armenians settled along the trade route from the Black Sea to Scandinavia, in Akkerman, Moldavia and even in the Polish Lemberg (Lwow).

In the field of architecture they also left their traces. The original church of Saint George of Staro Nagoričane shows the same mode of masonry of the large blocks as in the later churches of this region, those of the 16th and 17th century. During the renovation of the church of St. George by King Milutin in 1313 Armenian stone-masons must have been present. Some details clearly indicate this, especially the twisted column[12] of the main western window which is nearly the same as that of Mlado Nagoričane. However, in this period the Serbo-Byzantine style of the time of Milutin was too strong to tolerate powerful influence of alien Armenian art. According to Dj. Bošković the nearby monastery of Konjuh likewise shows traces of Armenian workmanship.[13]

Than, after an absence of 150 years, the Armenian mode of construction and its typical sculpture suddenly reappears in this region. This was in the prosperous 16th century, the time of peace and opulence of the Ottoman Empire in which the subjected Christians had the greatest opportunity to built large and imposing churches.

In the very first years of the 16th century Armenian architects and master builders made the abundantly adorned monastery churches of

[11] Dj. Bošković, Staro Nagoričino et Gračanica, 202 with further references.

[12] According to Dj. Bošković (Staro Nagoričino et Gračanica) this column was reused and was originally a part of the older church.

[13] Б. Бошковић, Проблем манастира св. Борђа-Горга на Серави, 80.

Dealu near Tirgovişte (1500—1501) and Curtea de Argeş (1517), both in the semi-independant Rumanian Principality of Walachia. The ground plan of these famous churches is that which had been in use in the country for quite a long time, with some innovations, but it is the way these buildings are executed. This is a strange mixture of Turkish-Islamic and Armenian decoration and construction methods. This blending of seamingly alien elements at once becomes clear when we remember that both Christian and Turkish masters worked together on the great Sultans mosques of Istanbul and that a large Armenian community lived in the Imperial City. During the first half of the 16th century Christian art in the Balkan lands lacked unity and was open to foreign influences. Rumanian art, has always been eager to receive other ideas and remained much more open to them as long as it existed. In the lands of the former Serbian Empire, Islamic art had a change to penetrate during the period before the Patriarchate of Peć was re-established. This is clearly demonstrated in the architecture of the monasteries of East-Bosnia, of Ozren, Papraća, Lomnica and especially Moštanica.[14] Turkish details are also to be found in the churches of the Ovčar—Kablar group, but to a lesser extend. In Bosnia the same group of master builders, who worked in the construction of the great mosques of Sarajevo, Foča, Banja Luka etc. also built the churches of the surrounding monasteries and inplanted some of the details of Islamic origine on them. The same happened in Greece, where the domination of the Franks had brought the building of Orthodox churches to an end; a new start had to be made in the 16th century. This tendency is particularly strong in Athens and Attika, where even the structure of the building is influenced by the Turkish system of vaulting and volume.

Whether the Armenians of the Žegligovo district remained active in the field of architecture, cannot be stated, but it seames highly probable that they maintained strong ties with the communities in the Ottoman capital and maybe also with those in the Rumanian Principalities (as is the case to-day with the Armenian communities in the different Balkan states).

If this is true, the group of Žegligovo must have called for one of the wandering groups of masters who had worked both on churches and mosques and erected the churches of Ml. Nagoričane and Žegljane and maybe Dobrača. It is very likely that they had the assistance of local builders and masons, who were not accustomed to the technique of the large-size blocks. Especially St. George of Mlado Nagoričane and Žegljane

[14] А. Андрејевић, Манастир Моштаница под Козаром, Старинар XIII—XIV, Београд 1962—1963, 163—175; A. Andrejević, Prilog proučavanju islamskih uticaja na umetnost XVI i XVII veka kod Srba u Sarajevu i Bosni, Prilozi za proučavanje istorije Sarajeva knj. I, Sarajevo 1963, 51—71.

show a marked lack of cooperation in the work of the stone-masons and the builders, who must have been of local origin.

This same group, originating either from thes surroundings or from other districts, seems also to have been active in Kumanovo, where they built the strange mosque of Tatar Sinan Bey. This building at once strikes the attention of the connoisseur of Turkish architecture by the unusual way it has been made. It is executed in the same technique of carefully cut blocks of large size, it has the same profiles on the corniches around the main body of the building and also the same, or nearly the same geometrical figures, cut in the arches above the windows. Also the high circular tambour of the dome is strange and seldom met with in Ottoman architecture and clearly point to a foreign origine.[15]

The influence of this group lasted long after they had gone. Local masters built in the beginning of the 17th century the churches of Sv. Petka in Ml. Nagoričane and Sv. Nikola in Strezovce in the spirit of those created in the previous century, but were unable to attain the same high level of achivement and with it died the last sign of the Armenian colony in the stony plateau-lands of Žegligovo. They must have been absorbed in the mass of Macedonian Slavs, an process which evidently began much earlier, the calling for Armenian masters to built their churches, being the last blaze of their national sentiment.

[15] There are more round tambours used in Ottoman mosques, for instance in Edirne in European Turkey, on the Eski Cami of 1403—1419 and on the Caus Bey dating from 1436 in Bitola, which was destroyed in recent years. These tambours, however, are of a different character and belong to the early phase of Ottoman architecture.



1. Mlado Nagoričane, church of St. George viewing from the north-east



2. Ml. Nagoričane, St. George seen from the south-east



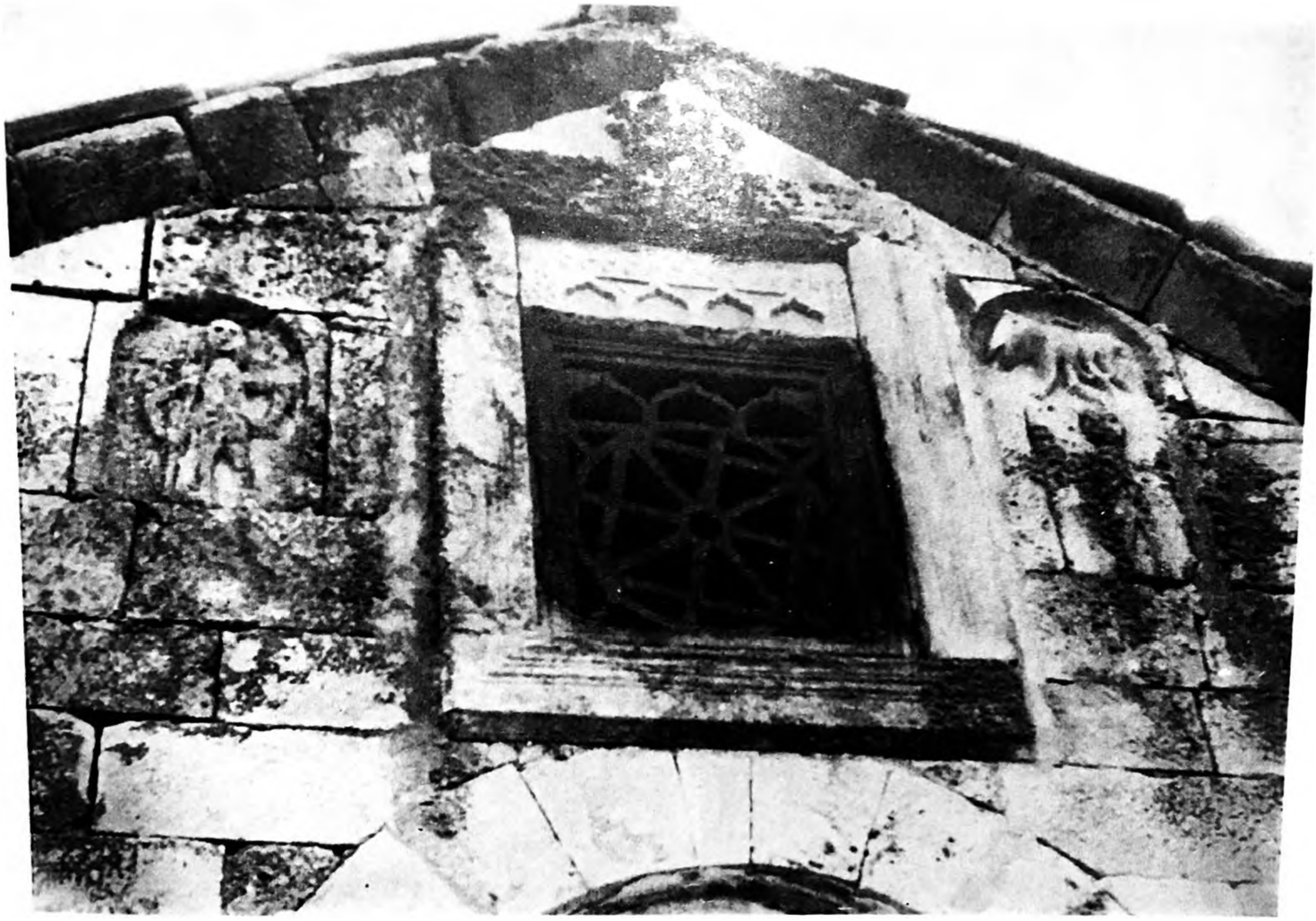
3. Ml. Nagoričane, St. George, façade of southern transept



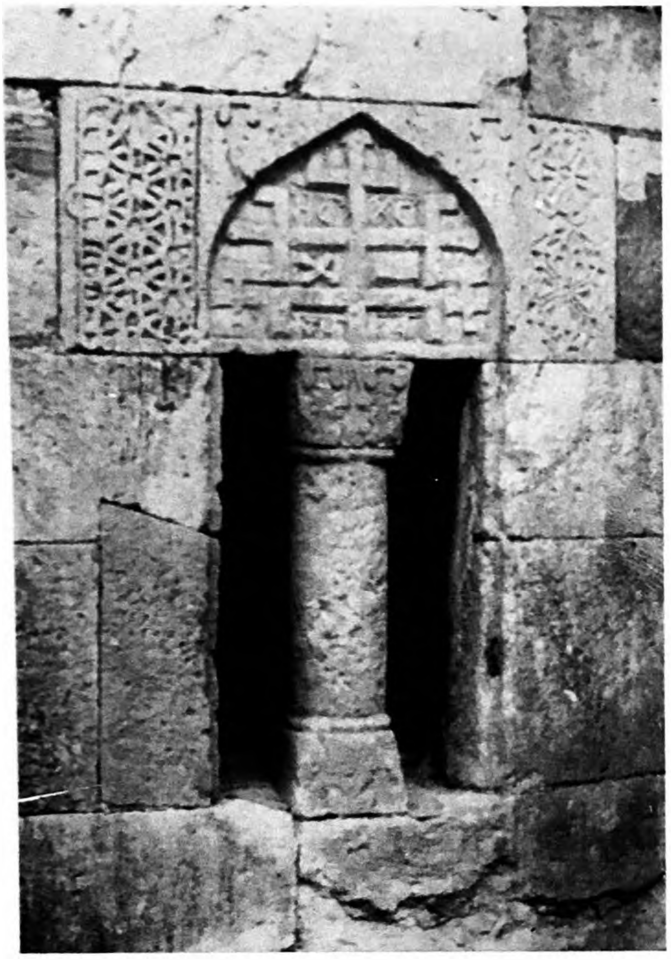
4. Ml. Nagoričane, St. George, western façade



5. Žegljane, church seen from the south-east



6. Żegljane, upper part of western façade





7. Żegljane, window with Turkish arch in apse

8. Żegljane, window in south wall





9. Žegljane, rose-window in south wall

10. Žegljane, Turkish decorative arches in east wall of prothesis



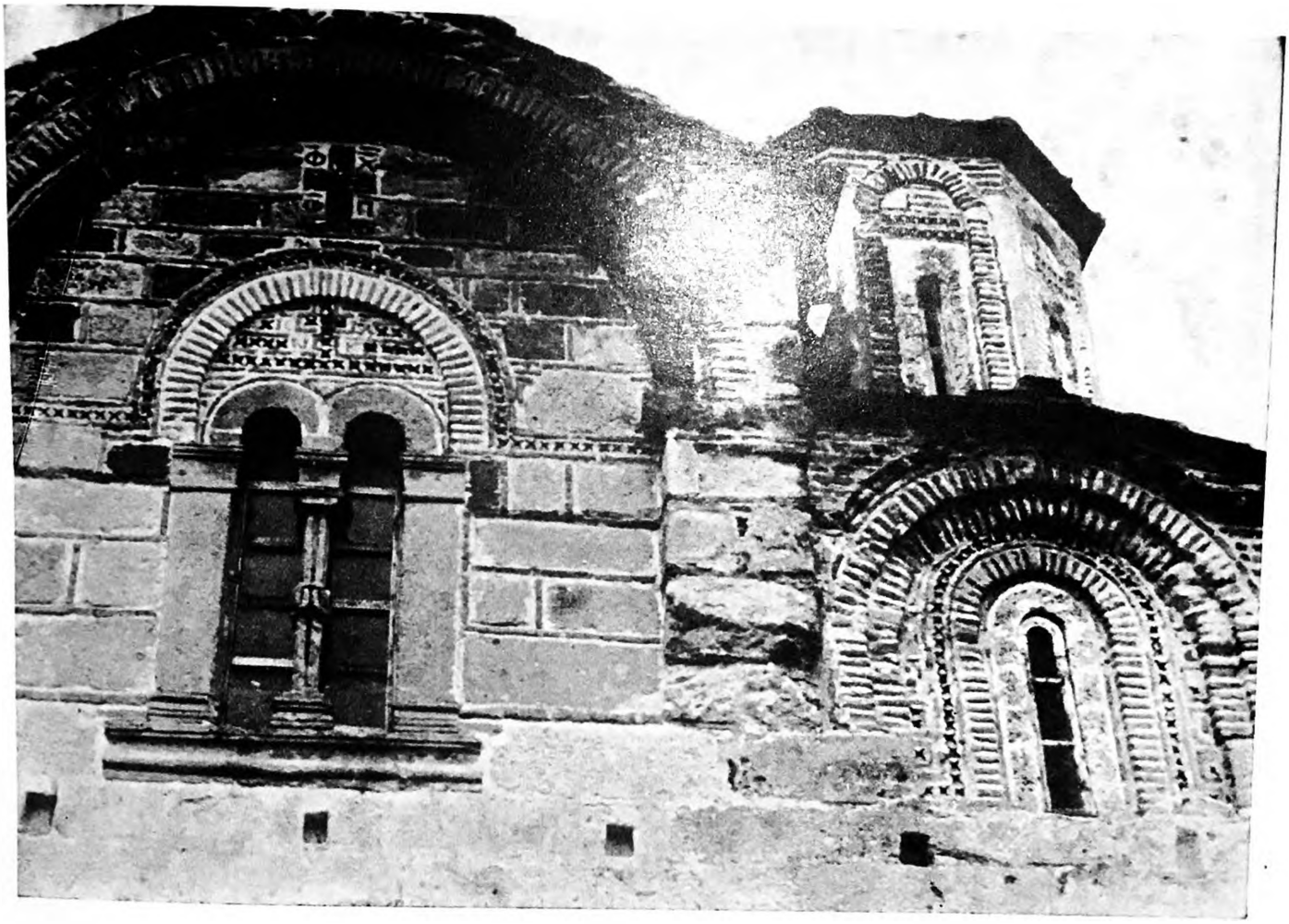
11. Dobrača, Holy Spirit, church seen from the north-east



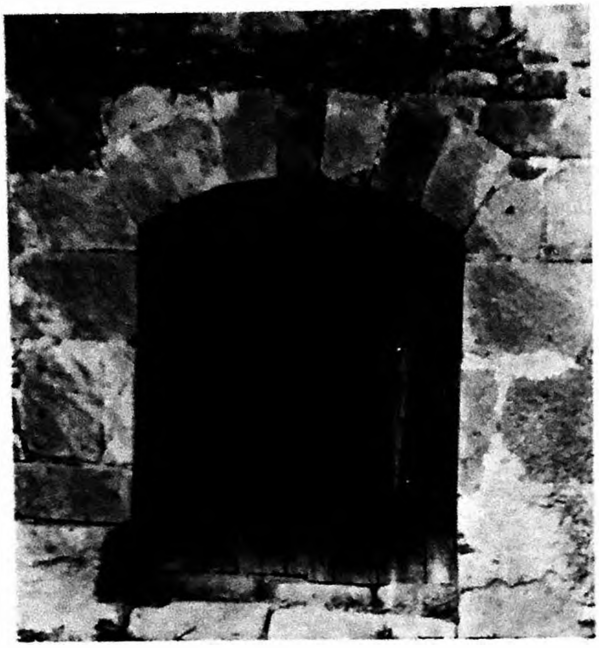
12. Dobrača, Holy Spirit, window in upper part of western façade



13. Strezovce, Sv. Nikola, general view from the south-west

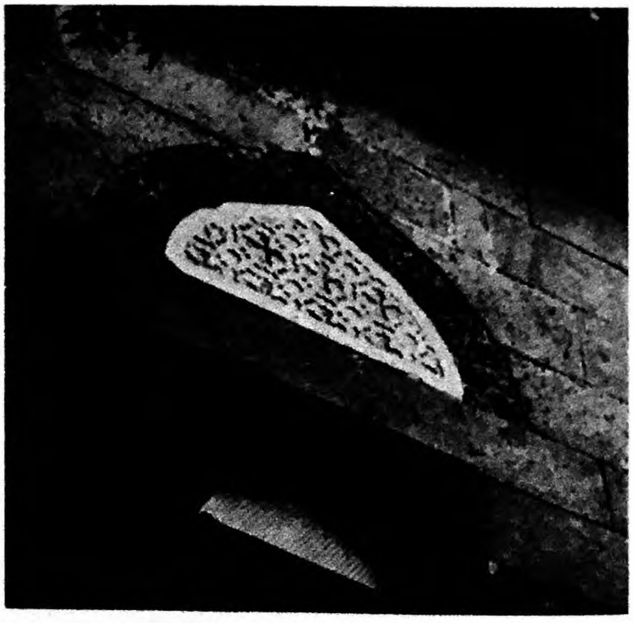


14. Staro Nagoričane, Monastery church of St. George, Armenian details on western window





15. Strezovce, Sv. Nikola, Turkish arch over southern entrance of nave
16. Mlado Nagoričane, Sv. Petka, Turkish arch above western entrance



17. Mosque of Tatar Sinan Bey in Kumanovo, window in the rear wall

Здравко Кајмаковић

Четири иконе из радионице мајстора Козме



МАТИЦА СРПСКА

7 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 7
1971

Када сам 1968. године у овом истом часопису објавио једну икону св. Тројице, рад Георгија Митрофановића, на крају тог кратког саопштења написао сам да се у истој цркви у селу Челебићи, засеок Ријека, код Фоче, налазе још четири иконе извјесног српског мајстора из XVII вијека, и то: св. Никола на пријестолу, св. Димитрије и св. Сергије, Деизис и св. Георгије Великомученик.[1] Двије године доцније имао сам прилику да иконе преузмем у ликовно-рестаураторски атеље Завода за заштиту споменика културе Босне и Херцеговине, те сам сада у могућности да их објавим, датирам и атрибуирам.

Све четири иконе, као и једна италокритска икона XVII вијека са представом Богородице са малим Христом, налазиле су се прикучане кованим ексерима за иконостас, скројен од грубо тесаних храстових греда, на мјесту гдје по правилу стоји Деизисни чин. Биле су у веома тешком стању, натруле и потклобучене, те су сликари рестауратори Нихад Бахтијаревић и Јусуф Заћиновић уложили велики труд да би им повратили данашњи сјај и изглед.[2] Једна од њих, св. Георгије Великомученик, имала је већ част да буде излагана у Паризу и Сарајеву на изложби „Умјетност на тлу Југославије од праисторије до данас",[3] те је том приликом репродукована у колору као разгледница. Икону сам већ тада приписао кругу значајног српског мајстора са половине XVII вијека, познатом под именом Козма. Са истом атри-

[1] З. Кајмаковић, Ново дело Георгија Митрофановића, Зборник за ликовне уметности 4, Нови Сад 1968, 270. Будући да су иконе тада биле јако потамнјеле и релативно високо на иконостасу учинило ми се да и једна икона Христова припада истом мајстору, што се након прегледа икона показало нетачним.

[2] Иконе Деизис и св. Никола конзервирао је сликар Јусуф Заћиновић, а остале двије сликар Нихад Бахтијаревић.

[3] Умјетност на тлу Југославије од праисторије до данас, каталог, Сарајево 1971, бр. 316.

буцијом кратко сам споменуо постојање ових икона у мојој студији о зидном сликарству у Босни и Херцеговини.[4]

У напријед наведеном раду о Митрофановићевој икони из Челебића саопштио сам основне податке о малој, шиндром покривеној црквици св. Николе (народ је зове Шклопочанка), у којој се, како видимо, сачувала релативно значајна збирка два наша водећа мајстора из XVII вијека, те овом приликом о тој теми неће бити говора, него ћемо само дати податке о новооткривеним иконама.

Но, прије појединачних описа навешћемо њихове заједничке карактеристике, које су управо убједљив доказ да су све четири иконе настале у исто вријеме и да су рад једне радионице. Све оне рађене су на грубо тесаним даскама приближно истих димензија, без кушака на полеђини, сликане су на доле зеленој а горе интензивно цинобер позадини по којој су бијелом бојом исписани вјешто и складно стилизовани декоративни наслови. Иконе су по рубовима опточене танком цинобер и широм златном траком, ореоли су позлаћени а по ивицама украшени нискама пластичних позлаћених бисерки; ктиторски записи исписани су смеђим тоном на зеленој позадини истом руком и све су иконе датиране у 1641. годину, изузев иконе св. Георгија Великомученика која нема забиљежене године. Наслови уз иконе св. Николе и св. Георгија имају дужи облик епитета свети (СТЂЫЙ) а остале краћи (СТЫ). Сликане површине на лицу икона укопане су неколико милиметара, све су рађене темпера бојама на релативно еластичној подлози на којој је сликар гравирањем извео основни цртеж. Слично као и на Митрофановићевој икони из исте цркве, један тон, по свој прилици тамнозелени или тамноплави, који је имао неки састојак неотпоран према влази и црвима, потпуно је нестао повукавши за собом и основу (јастуци на иконама св. Георгија и Деизиса и огртач на св. Сергију и Димитрију).

1. ИКОНА СВ. НИКОЛЕ СА ХРИСТОМ И БОГОРОДИЦОМ (сл. 1)
(39,2 × 59 × 2,5 см)

Светитељ је приказан како сједи на окер пријестолу, који је шрафиран златом. Јастук је цинобер боје. Омофор, украшен са три црна крста, и хаљина са златним наруквицама су плаве боје. Епитрахиљ, који се примјећује само при крају, је окер боје а украшен је са четири црвене кићанке. Сакос је у основи бијел са тамносмеђим сложеним крстообразним апликацијама. Оивичен је златном бордуром са зеленим и црвеним драгуљима. Светитељ десном руком благосиља а у ли-

[4] З. Кајмаковић, Зидно сликарство у Босни и Херцеговини, Сарајево 1971, 294.

јевој држи јеванђеље са црвеним рубовима на којем смеђим словима пише: в . . . реу (е) г҃ь своимь оученикомь иже ѡтврьжетсе менѣ прѣд чл҃ки ѡтврьгꙋсе и азь его прѣде ѡцемь моимь:—

Наслов гласи: ст҃ыи Николае; уз Богородицу: м҃ир — ѳѵ; уз Христа, који је насликан као и Богородица у минијатури изнад пријестола: І҃С—Х҃С; а доле, у лијевом углу, уз ноге св. Николе на зеленој подлози, скоро црним словима, исписан је сликарев ауторски запис од којег се чита само: пис(а) . . . . . виħ . . вь лѣт . . . . . ѳ.



Остаци ауторског потписа на икони св. Николе из Челебића

Обрада лица св. Николе изведена је минуциозно и коректно, инкарнат је блиједи окер са благо смеђим засјенчењима, лик старог човјека одређен је блиједоплавичастом брадом и проћелавом лобањом, сиједим обрвама, строгим погледом и елипсастим стилизацијама набораних образа. Горња усна нешто је црвенија од доње. Ликови Христа и Богородице дати су знатно сиромашније и у изразу и кроз сасвим поједностављен сликарски поступак.

2. ИКОНА СВ. ДИМИТРИЈА И СВ. СЕРГИЈА (сл. 4)
(52 × 61 × 3 см)

Свети ратници и мученици приказани су у стојећем ставу: десно Сергије а лијево Димитрије. Хаљина св. Сергија је циклама боје са плавим завршетком, огртач је тамноокер са смеђим орнаменталним украсима и зеленим копчама на грудима — боја са површине испод рамена је нестала. Обувен је у окер папуче са тамносмеђим дијелом одозго. У десној руци бијели троструки крст. Св. Димитрије као коња-

ник има криве ноге, кратку плаву сукњицу, окераст панцир и плав покретни оклоп. Боја плашта остаје непозната. Троугласт, превијен бијели штит има на средини плав крст. У десној руци је окер копље са плавим жељезним врхом. Чакшире су боје циклама а докољенице десна окер а лијева зеленомаслинаста. На глави има бисерну, мученичку дијадему са црвеним, четвртастим драгуљом на средини. Наслови: Сты Сергіе, сты Дьмітріе. Ктиторски запис уз десну ногу св. Сергија гласи: сты мчениче Срьгіе пролиави кръвь ха ради мли се за рабꙋ свою мандꙋ млещꙋтисе имашиво дрьзновеніе кь гꙋ. Уз десну ногу св. Димитрија: Сты великомчениче Димитріе мли ха ба за раба своего Цвѣтка Томашевића млещагатисе: — Датум је уз лијеву ногу св. Димитрија: лѣт ,з р мѳ.

Икона је, значи, направљена 1641. године а платиле су њену израду двије личности чији су светитељи вјероватно били заштитници (крсна слава): св. Сергија платила је извјесна Манда а св. Димитрија Цвјетко Томашевић, можда муж и жена.

3. ИКОНА ДЕИЗИС (сл. 3)
(49,7 × 65,5 × 3 см)

Христос, испод кога су два јастука, од којих је предњи цинобер боје са бијелим и плавим украсима на врху, сједи на окер пријестолу са златним шрафама. Огртач је тамноиндиго боје са златним орнаментима на прсима и појасу, хаљина је тамноцрвена, кодекс је по ивицама црвен а на листовима пише смеђим словима: придете влсвеннїи ѡца моего наслѣдꙋите оуготованное вамь црсствїе ѡт сьложенї мира. Богородица има црвен огртач и плавозелену повезачу на глави, а Јован Претеча зелен плашт и окер хаљину. Они стоје иза пријестола, испружених руку према Христу. Уз црвену Богородичину папучу, која се тек назире, стоји ктиторски запис, а одмах испод њега датум сликања иконе: хе бе помен (и) раба св (оего) илїю їѡвановић въ црстви си трꙋдавшаго се:~влѣт ,з р м ѳ.

Лице Христово је издужено, строго и донекле ружно, са јако шиљатим челом и брадом. Испод очију и на рукама, као и на неким другим ликовима на осталим иконама, постављене су кратке бијеле цртице. Зенице су насликане у облику повеће правоугаоне тамносмеђе тачке, док су беоњаче изразито мале и уске.

Како видимо из наведеног записа, и ова икона сликана је 1641. године а ктитор јој је Илија Јовановић.

4. ИКОНА СВ. ГЕОРГИЈА ВЕЛИКОМУЧЕНИКА (сл. 6)
(40/41 × 59,3 × 2,7 см)

Светитељ је приказан као ратник, под оружјем. Он сједи на окер пријестолу, шрафираном златом и украшеном при дну седефним колонетама. На глави је дијадема украшена бисером и црвеним драгуљом на средини. Копље у десној руци је окер боје са плавим врхом и зашиљеним жељезним оковом на доњем крају. О лијевом рамену виси лук стријеле украшен инкрустацијом. Мач са тамноцрвеним корицама виси о наслону пријестола, а двије стријелице светитељ придржава лијевом руком. Преко леђа пребачен је цинобер огртач моделован сивоплавом бојом. Испод њега је окер панцир и плавичаст оклоп. Хаљина је такође плава, чакшире смеђециклама боје, а чизме су окер (десна) и зеленомаслинаста (лијева). Постамент под ногама је смеђ са сивоплавим линијама.

Јајолико лице светитеља уоквирено је вијенцем смеђих увојака са чуперцима испод лијевог уха. Инкарнат је блиједоокераст, који преко сивог окера прелази у свјетлосмеђе сјенке. Очи су оштро и пажљиво исцртане, нешто примакнуте, а беоњаче оивичене са доње стране сивоплавим потезом. Бијеле линијице испод очију, због свијетлог тона лица, једва се примјећују. У цјелини икона зрачи свјежим и разноликим колоритом, посебно интензивним цинобером на позадини и плашту, али се, такође, осјећају и извјесне цртачке неправилности на лицу (изразито кратке усне, примакнуте очи и асиметричне науснице) и доњем дијелу тјела са кратким, танким и кривим ногама (уколико сликар овим начином не жели да подвуче коњаничку професију светитеља, јер тако слика и св. Димитрија).

Наслов иконе гласи: Ст҃ыи Геѡргїе вликомчныкь.

Између копља и десне ноге св. Георгија смеђом бојом на зеленој позадини исписан је ктиторски запис: ст҃ы великомчниче геѡргїе прими мл҃нїе рабь своихь Пеꙗ Божовића и Радоніе Илїића мл҃и се х҃ѹ в҃ѹ за рави свое млещїитисе.

Икону су, дакле, платили двојица добротвора: Пејо Божовић и Радоња Илијић. Сликар није забиљежио датум, али по свему судећи нема разлога да је не датујемо у 1641. годину када су настале све остале иконе овога мајстора сачуване у црквици св. Николе у селу Челебићи.

*

* *

Одговорити на питање ко је насликао ове четири иконе, које зраче свечаном али помало наивном распјеваношћу боја, само је на први поглед лако. Дилеме, које ће се јавити свакоме ко се боље упозна се стварањем наших зографа око половине XVII вијека, при посма-

трању ових икона свешће се на неколико питања од којих је једно кључно: Козма, његов за сада непознати ученик, или можда млади Андрија Раичевић. Образлагање те дилеме одвело би нас у недопуштену опширност. Једна поука ипак се може извести: наша два водећа сликара који раде око половине XVII вијека, загонетни Козма и јасно идентификовани Андрија Раичевић, од којих је први старији а други млађи, први од другог нешто бољи и талентованији као умјетник и солиднији као технолог, рекао бих и модернији, савременији и напреднији, први тврђи у поступку обраде ликова а други мекши и непрецизнији, њих се двојица управо преко ових икона стилом рада приближују један другом до те мјере да се и поред најпомнијих анализа истраживач не може са сигурношћу опридјелити — да ли иконе из Челебића треба приписати кругу мајстора Козме или Андрији Раичевићу, али, ипак, као извјесно задовољење и позитиван резултат можемо из цијеле ствари без двоумљења извући закључак да се Андрија Раичевић није само користио искуством мајстора Козме већ је био његов непосредни ученик и сарадник. Чини се такође логичном мисао да се од часа када је стари мајстор Козма сишао са позорнице, а не срећемо га након четрдесетих година XVII вијека, његов сарадник све више удаљавао од искустава свога претходника и, радећи брзо и много, мјењао се из дјела у дјело, како по стилу тако и по квалитету својих остварења, понекад, свакако, зависно и од наручилаца и њихове могућности да плате. Његове иконе из манастира св. Тројице код Пљеваља, које му приписује др Војислав Ђурић, а датиране су у 1645. годину, дакле само четири године након икона о којима је ријеч, знатно се лакше упоређују са иконама из Челебића него са оним из Бусоваче (1653) и Радијевића и Бистрице[5] (1673) и Хиландара, такође са краја његовог стваралачког пута који смо у могућности да данас пратимо. Специфичности које се срећу на иконама из Челебића у односу на дјело А. Раичевића, уколико су оне стварно његово дјело, могу се објаснити само радом овога умјетника под непосредном контролом мајстора Козме, који је у том случају и њихов коаутор, односно обратно, уколико желимо да их припишемо Козми, морамо претпоставити да их је у његовој радионици радио један његов ученик, а можда и Андрија Раичевић. Икону св. Николе, његов лик барем, као и основни цртеж Христа на икони Деизис, радио је Козма, док је све ктиторске текстове несумњиво исписала рука А. Раичевића. Ове иконе

[5] О цјелокупном до сада познатом дјелу А. Раичевића пише др Војислав Ђурић у два наврата: У потрази за делом Андрије Раичевића, Старине Црне Горе, I, Цетиње 1963, 23—48; Још једна белешка о сликару Андрији Раичевићу, Старине Црне Горе, II, Цетиње 1964, 81—86. Тамо и опширнија литература у коју треба још укључити новији рад Гордане Бабић, О српском четворојеванђељу XVII века из збирке Fitzwilliam-овог музеја у Кембриџу, Зборник Светозара Радојчића, Београд 1969, 17—23.

су зато најбољи доказ којим начином је сликарска вјештина његована и преношена са старијих на млађе умјетнике и откуда она непрекинута нит која у старом српском сликарству прати његов тихи развој. Сликар је могао да се појави тек ако је нашао мајстора и учитеља који ће му кроз заједнички рад пренјети своју вјештину, сматрану божанском, те ће тим начином учитељова сликарска замисао још дуго зрачити са остварења његових настављача. Непосредни ученик и настављач дјела мајстора Козме, ако оних пет слова на морачкој икони св. Саве и Симеона стварно крију ово име, несумњиво је илуминатор (као и његов учитељ) и сликар икона Андрија Раичевић, који је провео дјетињство као пастирче у санџачком селу Толцу а, благодарећи Козми, завршио као „благоподвижни, благочестиви и благословени зуграф".[6] Могућност непосредног контакта између Козме и Андрије у Пљевљима претпоставио је и др В. Ђурић примјетивши да су обојица били илустратори рукописа Гаврила Тројичанина — Козма 1643. а Андрија 1649. године.[7] Но, они су, чини се, радили заједно и 1641. године, када су настале четири иконе из Челебића. Тај датум за сада обиљежава најстарији траг дјелатности Андрије Раичевића а почетак последњег периода у којем се јављају дјела његовог учитеља. Они су вјероватно имали непосредних контаката и прије као и послије овога датума.

Данашња црква у Челебићима, мала, неугледна и укопана у земљу, сграђена је, како то вели запис на греди, 1834. године. Иако је на овом мјесту могла да постоји и старија црква, чини се оправданије претпоставити да су све четири иконе направљене у неком оближњем манастирском центру а мање је вјероватно да су ово мало село посјетили сликари. Узевши у обзир да се у Челебићима, у истој цркви, сачувала и једна икона св. Тројице, рад Георгија Митрофановића, коју је аутор, судећи по сопственом запису, приложио манастиру св. Тројице, најприје оном у Пљевљима,[8] биће да су и наше иконе тамо сликане, било да су њему и намјењене или некој старијој цркви у Челебићима. Имена забиљежених ктитора за сада ништа не говоре јер се нису могла идентификовати ни са једном познатом личношћу. У прилог претпоставци да су оне намјењене цркви у Челебићима говорила би једино чињеница да су настале све у исто вријеме, у истој иконописној радионици, да су приближно истих димензија и да је међу њима и икона св. Николе, патрона данашње цркве у селу Челебићима. Једино на овој икони није забиљежен ктитор, што значи да ју је платила сама црква, те се управо на њој потписао и мајстор за

[6] Тако га хвали Гаврило Троичанин након што му је Андрија минијатурама украсио преписане текстове Шестоднева и Козме Индикоплова.

[7] В. Ђурић, У потрази... 30.

[8] З. Кајмаковић, Ново дело Георгија Митрофановића, 269.

чијим именом трагамо, јер, на нашу жалост, од његовог имена и презимена остало је сасвим довољно да без двоумљења можемо тврдити да је то ауторски запис, а тако мало да ниједан поуздан закључак не можемо извући, изузев слабо утјешне констатације да се нашем сликару презиме завршавало на ВИЋ. Увиђајући сву комплексност проблема око атрибуирања икона из Челебића, остајем ипак при раније изнесеном мишљењу — опридјељујем се за Козму — јер гајим увјерење да су све оне рађене у његовој мајсторској радионици и под његовом умјетничком доминацијом, са добрим удјелом његовог талентованог ученика, најприје Андрије Раичевића, који ће ускоро наступити са сасвим самосталним радом. Уколико су оне пак дјело неког трећег лица, онда смо на трагу још увијек непознатом али талентованом Козмином ученику. Такво рјешење нашег проблема засада не треба искључивати.

Иако су иконе из Челебића у цјелини нешто свјетлије у колориту од икона и фресака мајстора Козме, каквог га знамо у Морачи и Пиви, — посебно у инкарнату, који је на иконама из Челебића прозрачнији, сведен на сасвим свјетлосмеђи тон за осјенчене површине и свјетлоблиједи окер на освјетљеном дијелу лица са једва примјетним свијетлосивим прелазним појасом — затим, и поред неких цртачких неправилности на фигурама св. Георгија и Димитрија, што објашњавамо чињеницом да је мајстор радио за поручиоце недорасле његовој умјетничкој вјештини, ипак челебићке иконе у цјелини и појединостима имају довољно подударности и идентичности са Козминим дјелима да се присуство руке овога мајстора може сматрати сасвим могућним. Да бисмо се у то увјерили, треба упоредити главу св. Георгија из Челебића са главом истог светитеља у Пиви (икона) и Морачи (фреска у параклису св. Стефана), набор на кожи са лијеве стране, под вратом на овим фигурама (тај детаљ среће се и на врату Христа из Челебића и попрсју Христа из Мораче, с тим што се у оба случаја на десном, откривеном дијелу Христова рамена виде лопатичне кости представљене у виду лоптице; има га и Христос на икони из Радијевића, што опет показује везе између Козминог и Андријиног сликарства), а посебно падају у очи блискости стилизације десне шаке св. Георгија и скоро свих шака светитеља из другог појаса у параклису св. Стефана у Морачи, који држе крстове, идентичне са крстовима у руци св. Сергија из Челебића. Свети коњаници из Челебића и св. Георгије из Пиве имају истовјетне разнобојне чизме на ногама. Понављају се и орнаментални мотиви (св. Сергије у Челебићима и св. Мина у Морачи), врхови копаља и стријела, облик мачева — особито балчака, стилизација слова, посебно имена св. Георгија и Димитрија, начин представљања уцних школьки (св. Никола из Челебића и св. Димитрије

из параклиса св. Стефана у Морачи), обрва, које редовно садрже три ситне линије, кратке и напућене усне са мало дебљом и осјенченијом лијевом наусницом, бијеле цртице на врату, бради, наусницама, јагодицама и изнад обрва, дискретан свијетлоплавичасти потез на беоњачама уз доњи очни капак (св. Георгије на икони из 1638/9. у Пиви и св. Димитрије и Сергије из Челебића); св. Георгије на иконама у Пиви и Челебићима има на исти начин стилизоване увојке па се понавља чак и њихов број у првом кругу (15). Козма на икони Успење Богородице из Пиве, драперију апостола Петра и Павла, окерасте и циклама боје, моделује сивоплавим потезима као што то чини на огртачу св. Георгија из Челебића. Рубове на својим иконама Козма рјешава управо онако као што то видимо на иконама у Челебићу: шира златна и на крају уска црвена трака — алтернативни мајстор А. Раичевић оквире слика сложеније, обично са једном танком бијелом цртицом између трака. На Козму упућује и конструкција „в црстви си", која се у истом облику понавља у ктиторским текстовима у параклису св. Стефана у Морачи и на икони Деизиса из Челебића. Оригинална је појава пластичних, позлаћених низова бисера на ободу ореола, који се срећу на иконама у Челебићу, али на икони Деизиса ореоли св. Јована и Богородице рјешени су на исти начин како то чини Козма на својим иконама у Пиви: низ пунцираних тачкица између двије уграviране линије.

Веома је важно примјетити да иконе из Челебића допуштају такође успјешна поређења са дјелима Андрије Раичевића: цинобер позадина умјесто злата, свјетла сјенчења на ликовима представљених светитеља и посебно дуктус полукурзивних текстова. Будући да у случају Козме нисмо сигурни како се тачно звао и презивао, три последња слова из презимена нашега мајстора такође би упућивала на Андрију Раичевића, но, ако ћемо узети све речено у обзир, не остаје нам ништа друго него да поновимо нашу претпоставку да су иконе о којима пишемо ипак дјело Козмине радионице, по свој прилици, у овом случају, стациониране у Пљевљима, а да је на њима Андрија, или неки нови Козмин ученик, сарађивао само као помоћник.

*

* *

Мајстору Козми треба приписати и горњи дио иконостаса у цркви св. Николе у Подврху код Бијелог Поља: Деизисни чин и Распеће са симболима јеванђелиста, Христом на крсту и фигурама св. Јована Богослова и Богородице са страна. Ликовна зрелост, цртачке правилности, колористичко богатство и звучност, пластичност облика и тврдо и минуциозно моделовање физиономија говори без двојбе да

је у питању дјело аутора иконе св. Сава и Симеон из Мораче (сл. 8—11). Међутим, доње зоне овога иконостаса осликало је неколико зографа XVII вијека од којих се два јасно издвајају: мајстор Радул који је 1665. године насликао „ћемер" (Недремано око),[9] и нама непознати, изразито специфичан, аутор Благовјести на царским дверима, прилог извјесног монаха Атанасија (сл. 12). Престоне иконе Христа и Богородице са додацима уских икона св. Георгија и Ангела Великог савјета (лијево) и св. Јована Претече (десно) дјело су новог сликара који је по стилу рада најближи Андрији Раичевићу или Радулу из млађих дана, те и овдје налазимо могућност да нашу претпоставку о заједничком раду Козме и Андрије поново поткријепимо. На жалост, обје престоне иконе или су пречишћене у току конзервације или је горњи слој боја на ликовима скинут током рабљења икона, те се данас сликарев поступак на обради ликова веома тешко уочава (сл. 12—14).

Као што је Георгије Митрофановић био посредник између Лонгина и Козме, тако ће и Андрија Раичевић преузети резултате Козминог умјетничког стваралаштва на сликара Радула и Авесалома Вуичића, али на жалост, већ послије њих двојице неће се наћи сликар који ће те поруке разумјети, те ће развитак српског сликарства од Радула тећи неопозиво у правцу рустицизирања и злоупотребе искустава које је иза себе оставио Козма.

Сплет проблема везаних за личност мајстора Козме,[10] његов однос према Андрији Раичевићу, јасније разграничење њиховог стваралаштва, затим разјашњење извјесних стилских неуједначености код Раичевића, захтјевају свакако даља истраживања уз веома опрезан и деликатан компаративни поступак, који би се најуспјешније спровео на једној изложби свих дјела која се могу везати за имена ова два стара сликара.

---

* Аника Сковран, Црква св. Николе у Подврху код Бијелог Поља, Старинар, IX—X, Београд 1958—1959, 365.

[10] Козмино име условно прихвата др С. Петковић, Зидне декорације параклиса св. Стефана у Морачи из 1642. године, Зборник за ликовне умјетности, 3, Н. Сад 1967, 154.

* ЧЕТИРИ ИКОНЕ ИЗ РАДИОНИЦЕ МАЈСТОРА КОЗМЕ

QUATRE ICÔNES DE L'ATELIER DU MAÎTRE KOZMA

ZDRAVKO KAJMAKOVIC

L'auteur publie quatre icônes (St Nicolas, St Demitrios et St Serge, la Déisis et St Georges le Grand martyr) découvertes en 1968 dans le village de Tchélébitchi (Čelebići) près de Fotcha (Foča) en Bosnie. Toutes les icônes sont proches par le style, elle sont d'un format semblable et sont faites sur fond rouge et c'est pourquoi l'auteur les attribue, d'après les analyses de style, à l'atelier du maître Kozma, peintre serbe connu dont les oeuvres ont été découvertes à Piva et à Moratcha (Morača) dans les années trente et quarante du XVIIème siècle. Toutes les quatre icônes datent de l'année 1641, c'est ce qui est inscrit sur trois d'entre elles. Sur ces trois on trouve des notes de fondateurs.

Etant donné que les quatre icônes de Tchélébitch, outre les particularités de la peinture de Kozma portent aussi des notes de style de son contemporain plus jeune Andria Raitchévith (Andrija Raičević), l'auteur en déduit que les icônes ont été faites dans l'atelier du maître Kozma, mais que son élève Andria Raitchévitch y a participé. Il est également possible qu'elle soient d'un élève de Kozma encore inconnu pour l'instant. On attribue au maître Kozma cette fois-ci les zones supérieures de l'iconostase de l'église de St-Nicolas à Podvrh près de Biélo Polié (L'acte de Déisis avec le Crucifix, Yovan Bogoslov, et la vierge. Deux icônes de trône avec la vierge et le Christ avec des détails ajoutés sur les côtés sont attribués à un maître proche de A. Raïtchévitch, là aussi on trouve la preuve que Kozma enseignait et qu'il était un collaborateur du jeune peintre A Raïtchévitch.



Сл. 1. Св. Никола, икона, Челебићи, 1641.



Сл. 2. Св. Никола, Челебићи, детаљ



Сл. 3. Деизис, икона, Челебићи, 1641.



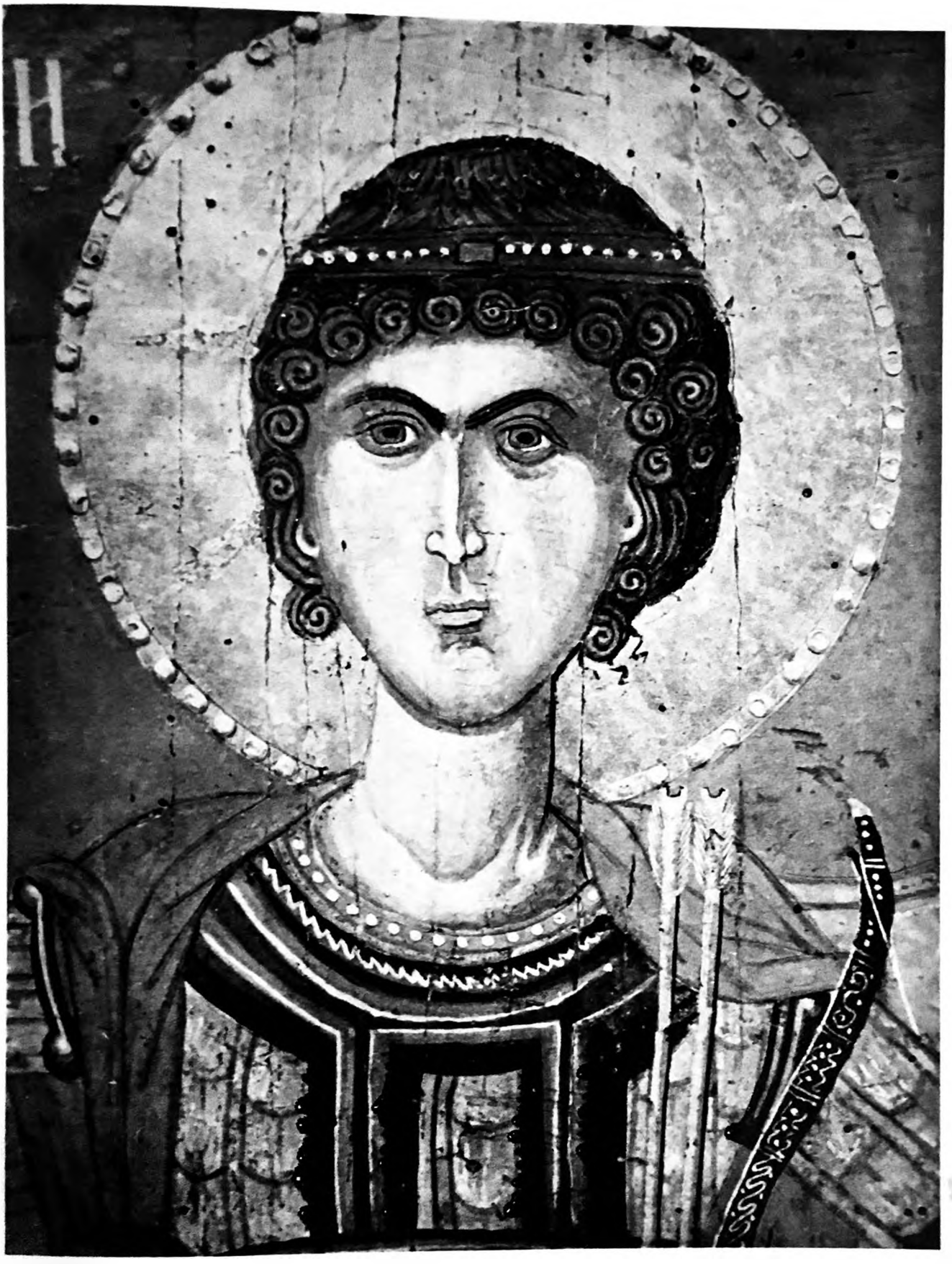
Сл. 4. Св. Димитрије и св. Сергије, икона, Челебићи, 1641.



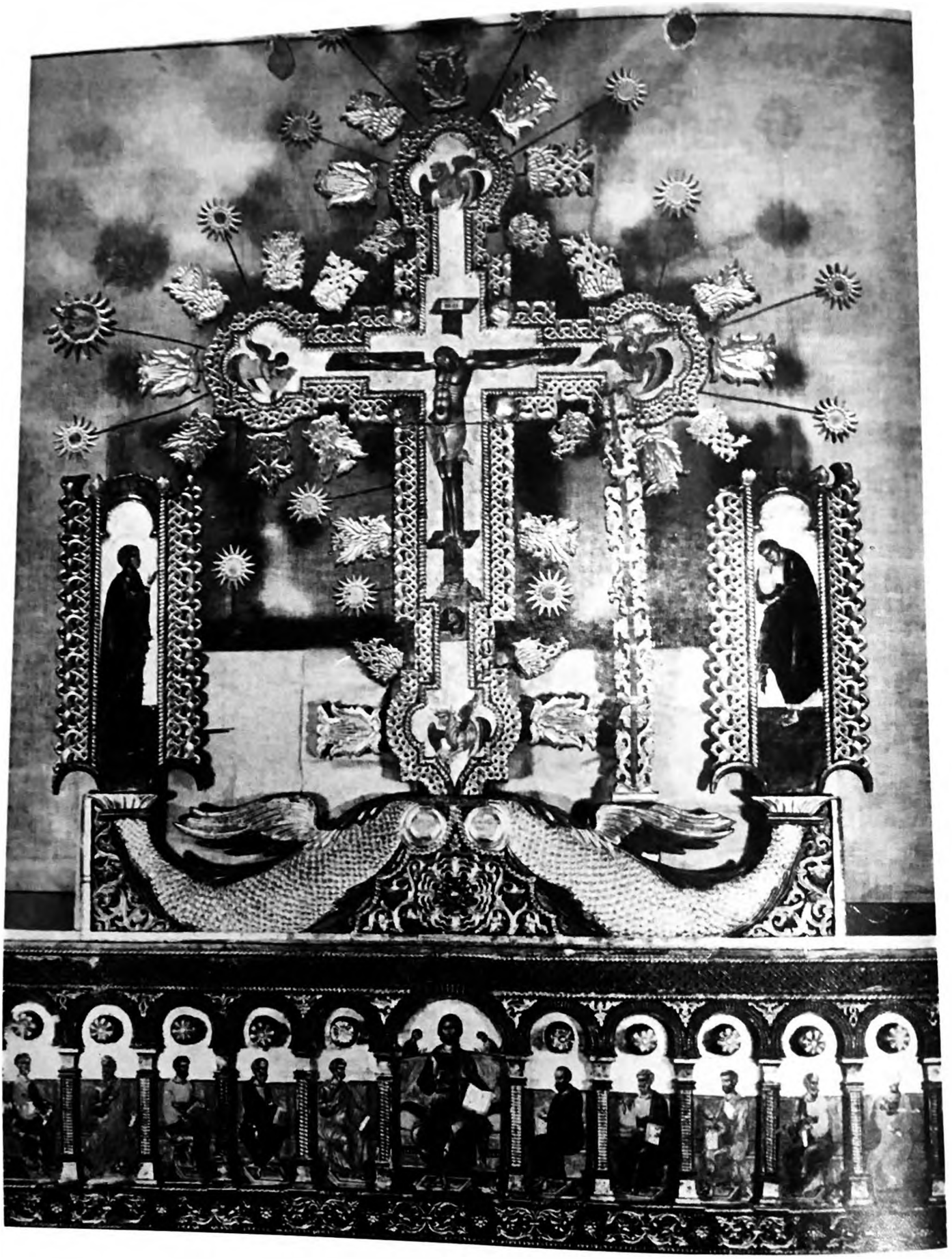
Сл. 5. Св. Димитрије, Челебићи, деталь



Сл. 6. Св. Георгије Великомученик, икона, Челебићи, 1641.



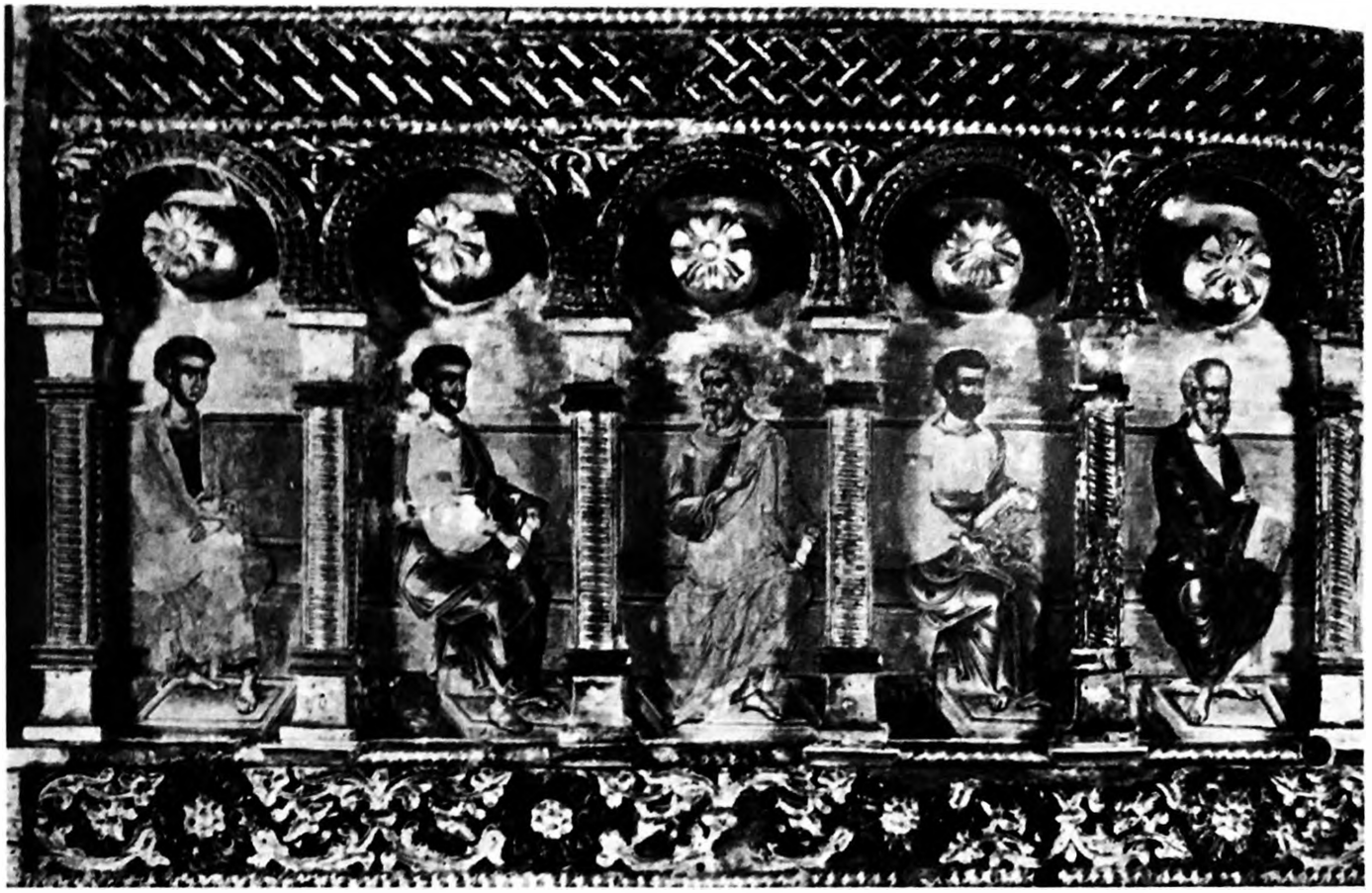
Сл. 7. Св. Георгије, Челебићи, детаљ



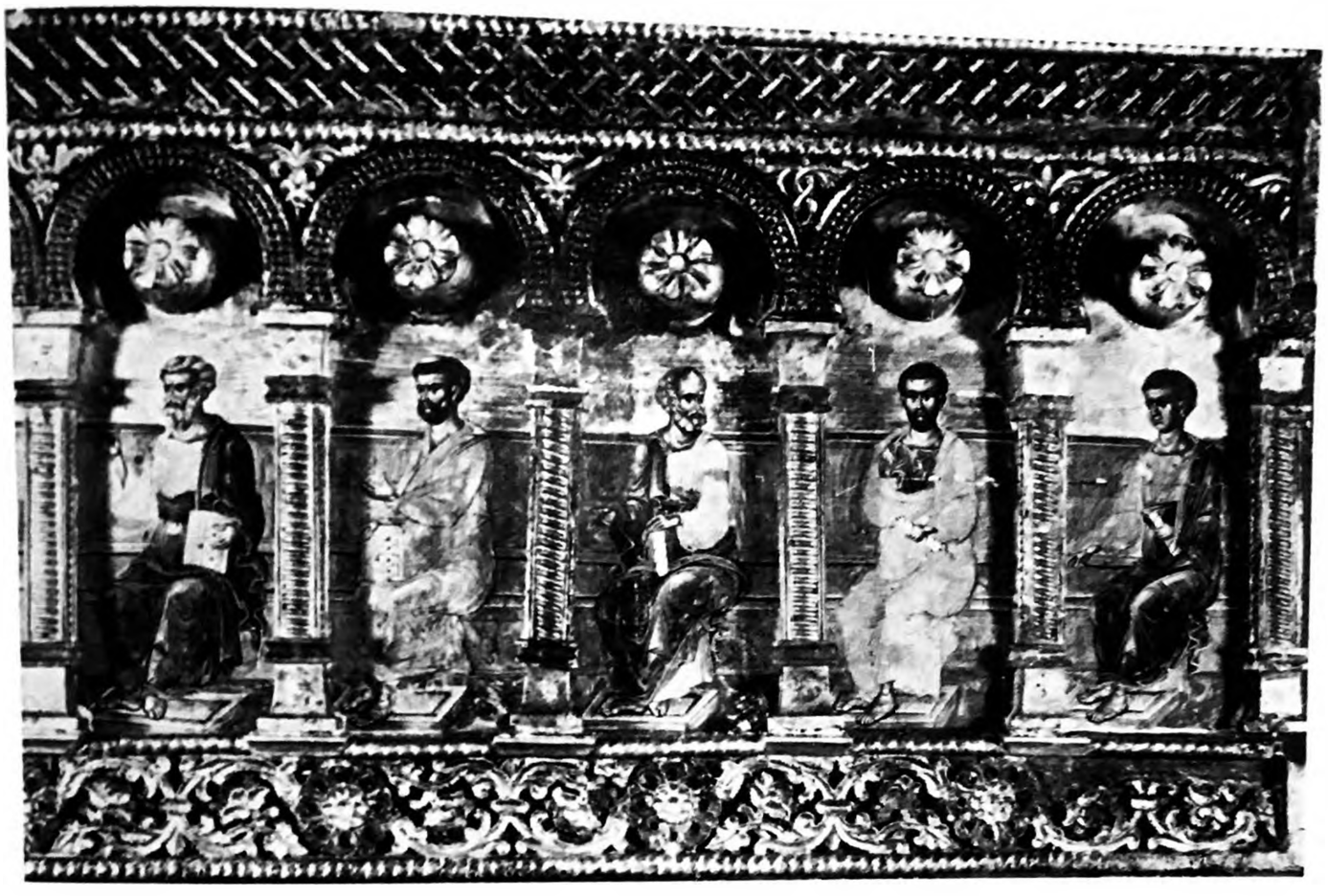
Сл. 8. Горњи дио иконостаса из цркве св. Николе у Подврху код Бијелог По
мајстор Козма, око 1641. године



Сл. 9. Деизисни чин, централни дио, Подврх



Сл. 10. Деизисни чин, Подврх, мајстор Козма



Сл. 11. Деизисни чин, десни дио, Подврх



Сл. 12. Доње зоне иконостаса у Подврху: Деизисни чин (Козма), Недремано око (Радул, 1665), Царске двери (непознати мајстор XVII в.) и престоне иконе са Христом и Богородицом и додацима са страна, рад мајстора блиског А. Раичевићу



Сл. 13. Христос и св. Јован Претеча, иконе, Полврх, круг А. Раичевића



Сл. 14. Богородица са Христом и св. Георгије, Подврх, круг А. Раичевића

Бошко Брзић

Српска икона на стаклу из 1760. године



МАТИЦА СРПСКА

7 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 7
1971

Проучавање икона на стаклу је код нас још у повоју. Јављају се ту и тамо мањи радови као резултат више узгредних проучавања. Као да их етнолози остављају историчарима уметности, а ови, опет, етнолозима. Свакако да иконе на стаклу морају бити предмет интересовања и једних и других.

Од свих етнографских предмета једино иконе „имају искључиво ликовни карактер", па би, ако не етнологе, морале више заинтересовати историчаре уметности.

Ако се у свету и код нас запажа све веће интересовање за свежим, оригиналним и изворним творевинама човековог спонтаног уметничког израза и духа, онда не бисмо смели занемаривати наше скоро сасвим анонимне зографе и молере, који су у своје време задовољавали потребе култа, али и, сасвим сигурно, у домове уносили макар и искре лепог и племенитог, својственог свакој уметности.

Рад на проучавању икона на стаклу морао би се усмерити у два правца: на вредновање већ познатих икона, као и на проналажење и регистровање још непознатих. Оно што је пронађено и проучено — охрабрује. Труд ће бити награђен успехом, јер је сигурно да има „неоткривених" икона. Међу овима су, можда, и оне најлепше. Тим више, такви послови не смеју се одлагати: сви знамо каква судбина може задесити наше необезбеђено културно благо.

У Војводини се доста често наилази на иконе сликане на стаклу. Најстарије се обично датирају у прву половину XVIII века. „Из XVIII века познато је само неколико икона на стаклу . . ."[1] Две од њих, обе из сремског села Баноштора, проучене су и описане. Једна је посвећена Богородици са Христом, а друга арханђелима Михаилу и Гаврилу. Ова друга је из 1794. године и до сада је сматрана најстаријом дати-

[1] Д. Давидов, Иконе на стаклу, Каталог „Народно ликовно изражавање у Србији", Галерија САНУ, Београд 1970.

раном српском иконом сликаном на стаклу. Пронађена је 1964. Њу је О. Милановић-Јовић из више разлога оценила као „јединствен пример сликарства у Срему."[2]

У селу Беочину пронашао сам икону рађену на стаклу године 1760. Икона је посвећена светом Јовану Крститељу. Поред централне фигуре св. Јована која је двапут већа од осталих, на икони се налазе ликови још дванаест светитеља. Лик св. Јована је на позлаћеној позадини и са натписом ѡбразъ ст҃аго їѡана крт҃лѧ гд҃на, док је испод светитељеве фигуре стилизован пејзаж. Око св. Јована затварају круг ликови светитеља у медаљонима. У угловима су евангелисти Матеј, Марко, Лука и Јован са својим симболима, док су више фигуре св. Јована а између двојице евангелиста Исус (са венцем у руци над главом св. Јована) и Богородица. Доле су апостоли Петар и Павле, лево св. Никола и св. Димитрије, а десно св. Сава и св. Георгије. Сви ликови у медаљонима одвојени су од св. Јована стилизованим позлаћеним орнаментима од лишћа, или волутама. То једино није учињено између св. Јована и Исуса и Богородице, као и између ових двоје.

На угловима, где се спајају гранични орнаменти, налазе се розете од нешто светлије позлате. Позлаћени су још и ореоли свих светитеља, делови одеће, круне и сл.

Ликови светитеља на овој икони компоновани су у маниру српског барока XVIII века: покрети су слободнији, разноврснији и природнији, што се не би могло тврдити и за ликове св. Николе и св. Саве. Ова два лика су дата готово исто — површински и нарушавају ритам: статични су, симетрични, исти покрет десне руке која благосиља... Стилизовани пејзаж се, осим око св. Јована, уочава и поред ликова св. Димитрија, Георгија, Петра и Павла, а у минијатури поред св. Георгија још и једноставни цртеж црквице са звоником.

Лица светитеља рађена су готово шаблонски: крупне, црне очи са наглашеним зеницама, осенчене готово увек нијансама црвених линија. Очи су доста размакнуте широким кореном носа, а руке (шаке) у диспропорцији.

Цела икона даје утисак мноштва детаља и раскоши, чему много доприноси позлата, изразите и живе боје које, сходно техници рада на стаклу, испуњавају сигуран калиграфски цртеж од танких, црних линија. Боје су углавном смеђих, жутих, зелених, црвених и плавих тонова, али је основни фонд боја позлата и бело-сива. Ипак многи исцртани детаљи налик инкрустацији, мноштво боја на мањим површина-

[2] „Дневник", Нови Сад 17. III 1964.

ма, лепа, читљива слова старије ћирилице и бандероле доприносе изванредном утиску раскоши. Код сликара као да постоји horror vacui. Све ово ипак не делује претрпано, па је централна фигура св. Јована изванредно истакнута. Сјај стакла је такође један од елемената којима се доприноси барокној раскоши. Може се уопште рећи да је појава стакла као подлоге за сликање изванредно одговарала бароку баш због потребе за остваривањем утиска раскоши и сјаја.

Формат сликане површине стакла је 70,5 × 51,5 см.

Оно што овој икони даје нарочит значај и ставља је испред иконе коју нам је представила О. Милановић-Јовић јесте њена уметничка лепота која у много чему превазилази сељачку уметност и, друго, што на њој налазимо годину израде за читаве 34 године пре баношторске. Зато ће даљи радови на проучавању историје сликарства у Војводини бити обогаћени једним сазнањем више.

Година израде ове иконе, међутим, не налази се на самој слици, него на средњој од три даске које уздуж облажу и штите стакло са наличја. Десетак сантиметара од горње стране, водоравно, налази се једва читљив запис крупним, црним словима: 1760 лѣта. Цифре 1 и 0 релативно лако су читљиве, док се друге две само назиру, али су несумњиве.[3]

На обе крајње даске уздуж има неколико редова ћириличких слова која су такође само понегде читљива. То су речи молитве, можда тропар св. Јовану. Сигурно је да ни овде немамо сликареве сигнатуре, нити име ктитора као на баношторској икони.

Ако је сликар ове иконе и био епигон средњовековног иконописа у споју са барокном парадном монументалношћу и декоративношћу, његова инвенција не може се порећи. С правом се може рећи да се овде суочавамо са истинским уметником који нам је оставио важан податак о години сликања, етничко обележје („образ" св. Саве) и у целини лепо уметничко дело које узбуђује и одушевљава.

[3] Читање је покушано и специјалним апаратима криминалистичке службе СУП Нови Сад, али се тиме није могло много постићи.

UNE ICÔNE SUR VERRE SERBE DE L'ANNÉE 1760

BOŠKO BRZIĆ

Jusqu'à maintenant c'étaient pratiquement les ethnologues qui s'occupaient de l'étude des icônes sur verre serbes, mais ces derniers temps quelques historiens d'art accordent également leur attention à ce sujet. C'est grâce à cet intérêt que les icônes sur verre reviennent dans la fammille des arts qui manifeste également de la compréhension et qui acceuille les arts naïfs. Chez les Serbes, c'étaient surtout les icônes sur verre du XIXe siècle qui étaient connues, mais maintenant on a découvert dans des villages des provinces de Batchka, Srem et Banat quelques icônes sur verre du XVIIIe siècle. Cette icône de 1760 publiée ici est une de celles-là. C'est un peintre d'icônes inconnu qui l'a réalisée à la manière du baroque populaire. Cette icône aussi montre les qualités remarquées depuis longtemps dans l'art populaire: les dessins vivants, frais et naïfs, et les coloris sonores.



Сл. 1. Св. Јован Претеча са светитељима



Сл. 2. Св. Јован Претеча са светитељима, детаљ

Војислав Матић

Манастир Златица



МАТИЦА СРПСКА

7 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 7
1971

Манастир Златица* са црквом посвећеном св. Сави, представља поред Базјаша и Кусића трећи српски манастир у Банатској Клисури у румунском Банату.

По народном предању манастир је подигао први српски архиепископ Сава 1225. године, поставио за старешину игумана јеромонаха Јоаникија и подарио манастиру земљу за орање, ливаде, винограде и шуме.[1] Светосавска традиција, са којом се често срећемо у јужном Банату, истом оснивачу приписује оснивање манастира Месића,[2] Базјаша,[3] Војловице[4] и Ковиља у Бачкој.[5] У овим крајевима често је веровање по којем се српским деспотима приписује оснивање манастира Сен-Ђурђа, Партоша, Средишта и Шемљуга у Банату и Фенека, Грегетега, Јаска, Кувеждина, Привине Главе и Новог Хопова у Срему.[6] Ова предања вероватно потичу из XVIII века, када је државна власт показала нарочити интерес за манастире у Карловачкој митрополији. Године 1766. тражила је Илирска дворска депутација од митрополита Павла Ненадовића списак српских калуђера са назначењем места

---

* Теренски архитектонски снимци су урађени 1970. године захваљујући Међудржавној румунско-југословенској комисији и Матици српској.

[1] Ова мала монографија углавном је заснована на предању. Остали аутори у већини случајева интерпретирају податке које даје Викентије Љубибратић: С. Болманац, Шематизам источно-православне митрополије српске у Аустро-Угарској године 1878, Панчево 1878, 140. — М. Косовац, Српска православна митрополија карловачка по подацима за 1905. годину, Сремски Карловци 1910, 189. — Д. Јанковић, Шематизам српске православне епархије вршачке за годину 1898, Вршац 1899, 32. — С. Костић, Шематизам српске темишварске православне епархије у Румунији за 1924. годину, Темишвар 1925, 65. — А. Станојловић, Монографија Банатске Клисуре, Петроград (Зрењанин) 1938, 99.

[2] М. Косовац, Митрополија карловачка 1905, 188.

[3] нав. дело, 190.

[4] М. Кашанин, Српска уметност у Војводини, Нови Сад 1927, 14.

[5] В. Петковић, Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа, Београд 1950, 147.

[6] М. Косовац, Митрополија карловачка 1905, 171—181.

где су намештени, а већ идуће 1767. године наређено је да се попишу сви манастири Карловачке митрополије и достави потпуна слика њиховог тадашњег стања. Пописом, који је обављен у првој половини 1771. године,[7] државна власт није била задовољна, тако да је средином исте године тражила преко митрополита да манастири доставе Двору оригинале старих исправа и потврда, са посебним назначењем када је манастир сазидан и ко га је сазидао.[8] Овакви захтеви, на којима је аустријска администрација често инсистирала, један су од узрока настајању „историјских фалсификата" како их назива Дејан Медаковић, и на овај начин калуђери само понављају стари опробани начин самоодбране који је тако често искоришћен под Турцима.[9]

Подаци о животу овог манастира пре XVIII века врло су оскудни. Манастир Златица се не помиње у Катастигу Пећке патријаршије 1660. и 1666. године. Радослав Грујић претпоставља да је манастир постојао у то време, али се као и Базјаш не помиње због тога што је опустео.[10] Викентије Љуштина наводи да је манастир први пут страдао приликом доласка Турака у Банат (1552). Касније, калуђери Златице су успели да добију од турских власти дозволу за обнову манастира, а такође и земљу која је манастиру некада припадала.[11] Приликом одласка Турака из Баната 1716. године манастир је опет био спаљен а калуђери одведени у ропство, одакле су тројица побегла, двојица искупљена а остали нестали. Избављени калуђери су поправили цркву и ставили под кров манастирске конаке, а на манастирском земљишту тада је основано данашње село Златица.[12] По једном извору село Златицу су основали Срби после 1716. године и у то време основали и манастир.[13] Године 1732. и 1734. помиње се у месту Крушевици (Београдска епархија) јеромонах Софроније из манастира Златице.[14]

О старом манастиру и цркви нема много података. Викентије Љуштина у својој монографији даје податак да се манастир састојао од зиданих конака и црквене грађевине постављене у средину. Наводи се да је црква била средње висине и изнутра измалана,[15] сазидана од доброг материјала, са темељним зидовима од камена и обимним

---

[7] Р. Грујић, Прилошци историји српских банатских манастира у другој половини XVIII века, Сремски Карловци 1906, 8.

[8] нав. дело, 8.

[9] О овоме видети опширније у чланку Д. Медаковић, Барокна архитектура у Подунављу, Летопис МС књига 388, свеска 5, Нови Сад 1961, 340.

[10] Р. Грујић, Духовни живот, Војводина I, Нови Сад 1939, 369.

[11] В. Љуштина, Повест о манастиру Златици, Будим 1798, 6.

[12] нав. дело, 7.

[13] С. Костић, Шематизам православне српске епархије у краљевини Румунији за 1924. годину, Темишвар 1925, 17.

[14] Д. Руварац, Митрополија београдска око 1735. године, Споменик СКА XLII, други разред 37, Београд 1905, 112.

[15] В. Љуштина, Повест..., 8.



Цртеж 1. Географски положај манастира Златице

зидовима од опеке.[16] Пошто је црква два пута горела и веома ослабила, било је опасно у њој служити.[17] Димитрије Руварац наводи да је Двор хтео да разори манастир Златицу и да је епископ Јован Борђевић 1761. године, да би сачувао манастир од уништења, дао да се сазида нова црква.[18] О зидању данашње цркве и манастирских конака

[16] Р. Грујић, Прилошци историји..., 42.

[17] В. Љуштина, Повест..., 8.

[18] Д. Руварац, Историја катихизма архимандрита Јована Рајића, Архив за историју српске православне карловачке митрополије, година II, Сремски Карловци 1912, 268.

говори мермерна плоча на унутрашњој страни јужног зида између певнице и портала:[19]

Во славу / пре свягя троіци богу едіному / вуест и памят святім трем просветітелем / симеона мироточца саввы і арсеніа чудотворца / іерархов і патріархов всея сербскыя земли / обітел сія создася / вь лето царствованія ея велічества госпожі госпощі / маріи ѳерезіи / во унгаріи і вохеміи кралици ерцеѹцесіа і аустріскои / и великои тошканскої княгини аугустне и шеи і проч / и при его величеству первородному сину ея величества / о священненщему цесару римскому / ерць ерцогу аустріискому тішаішему іаугусненшему і проч / господіну господіну / іѡзефу второму / віше речені монастів / златица зовом преосвященніи іѡанн / георгіевіч епіскоп карансеввешкіи вершачкі / логошкі белоцерквено паланачкі оршаво мехадіскі і проч: православні / сватіа восточніа церкве ѿ фундамента созда і ктіторь вист / я коже храм келіи і проч вся внутрі вне оградише к славі / божіе и за святое ослуженіе устроі і пріложі і поставі / іеромонахов рабов божіих за ослуженіе святія і без кровнія / жертві господу богу і спасу нашему іисусу хрісту / верою і молітвою за отпушеніе / грехов амін начасе здаті лета ҂аѱз (1760) / а совершіся лета ҂аѱо (1770) мца маія дне и. /

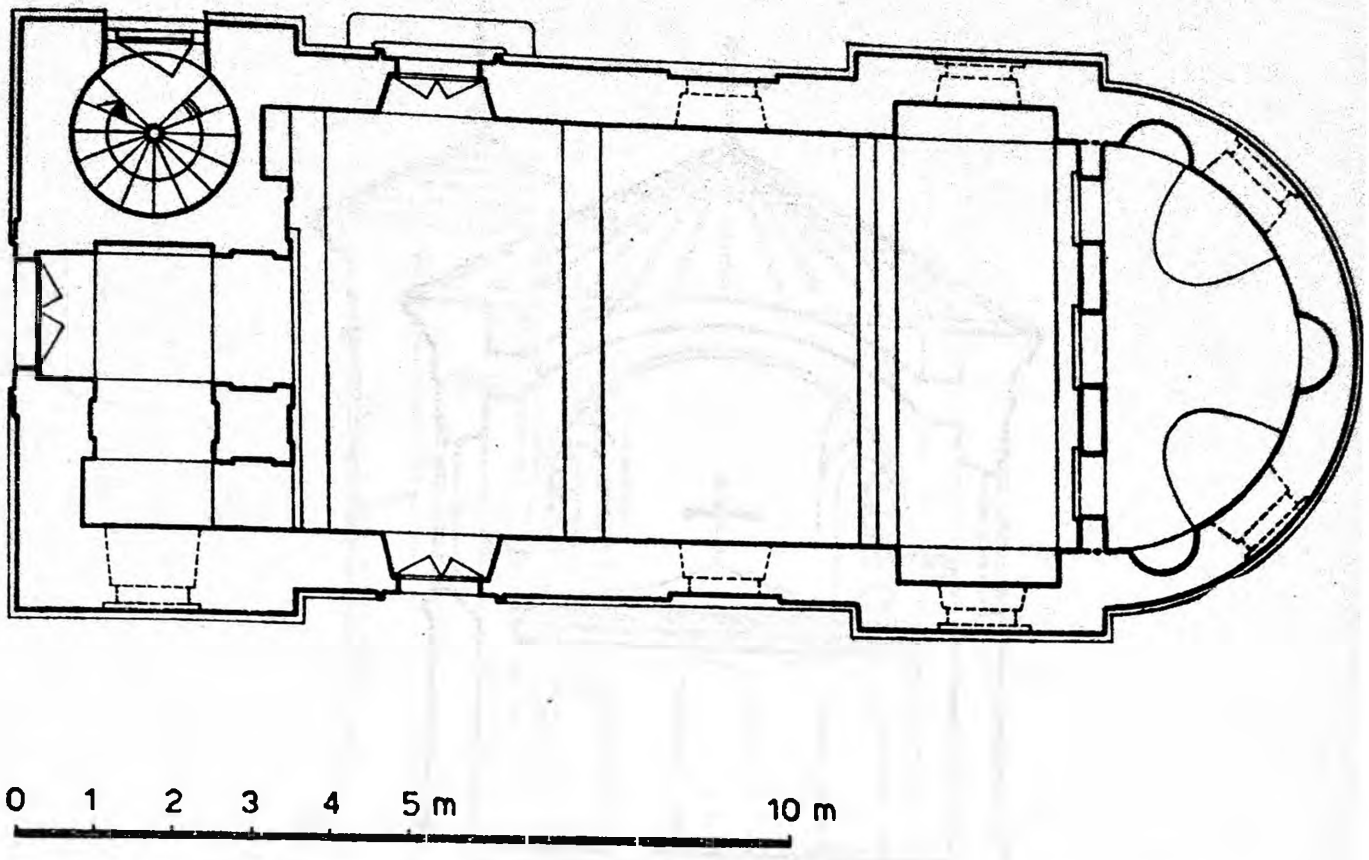
У попису из 1771. године се каже да је новосазидани манастир померен у односу на стару цркву ка западу,[20] што се лако може видети на ситуационом цртежу: данашња црква је померена за нешто више од две дужине у правцу од истока ка западу, а место на којем је лежала апсида старе цркве и данас је обележено. Попис наводи да је нова црква сазидана од цигле и пресведена, а темељи су од камена. Конак који се налази на северној страни цркве има западно, северно и источно крило које још није завршено. Западни део конака има подрумске просторије, а зидове и сводове од камена. У време пописа конак је имао четрнаест завршених соба.[21] Изван манастирске ограде налазе се „стара ћелія“ са две собе, једна шупа, два коша за жито и један амбар за кукуруз.[22] Овакво стање манастира Златице било је пре него што су му припојени укинути манастири Кусић и Базјаш. Митрополит (од 1769) Јован Ђорђевић писао је фебруара 1772. године темишварском команданту генералу Митровском и тражио дозволу да може пећи циглу за довршење конака манастира Златице. Такође, тражио је и дозволу да му се изда дрвена грађа из шума које припадају граничарима. Вероватно је молба повољно решена, јер се већ крајем марта исте године моли темишварска земаљска администрација да из-

[19] Препис плоче је начинио колега Миодраг Јовановић, којем дугујем захвалност и на фотографским снимцима објављеним у овом чланку.

[20] Р. Грујић, Прилошци историји..., 42.

[21] нав. дело, 42.

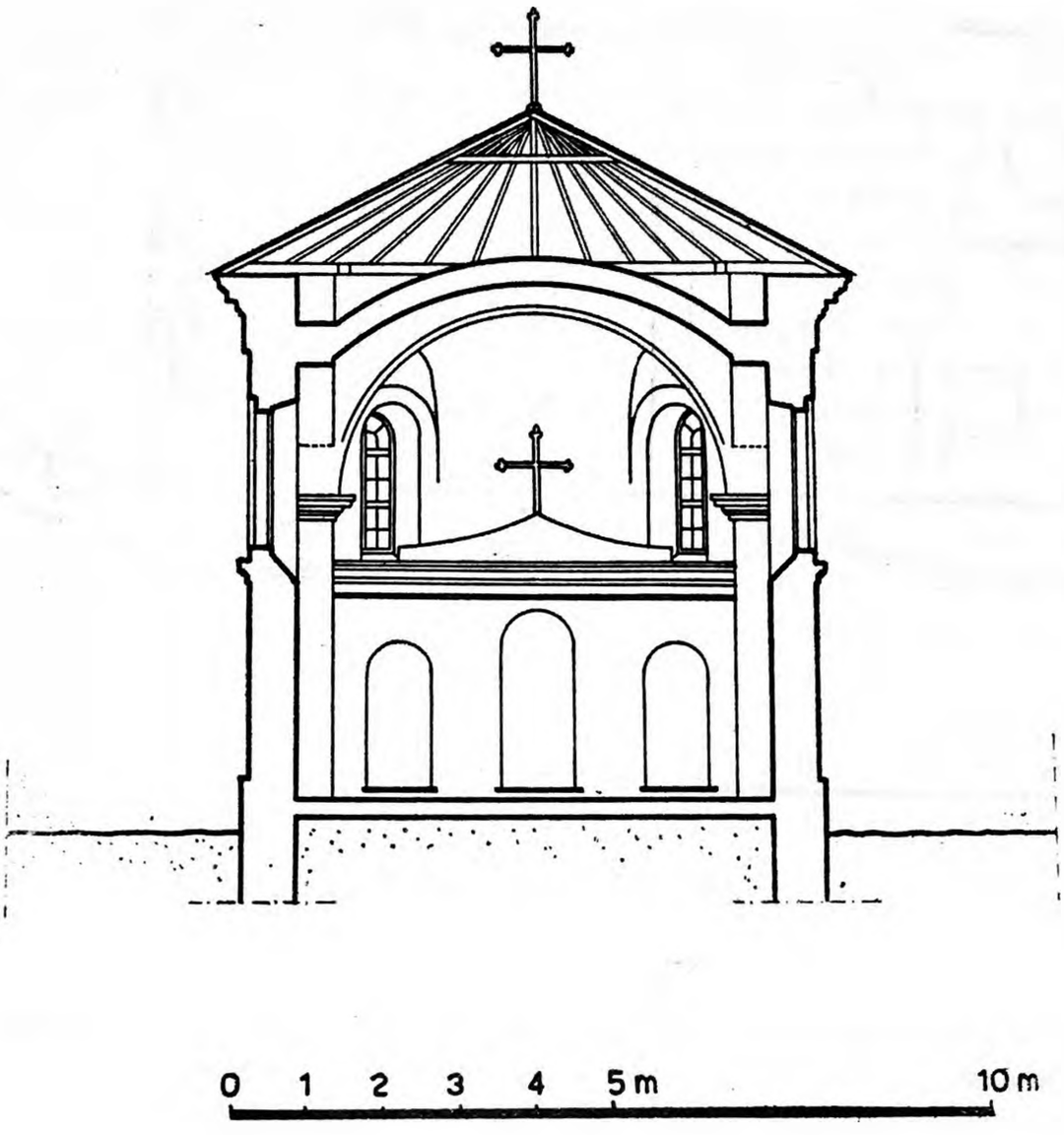
[22] нав. дело, 43. У то време манастир је имао четрнаест прњаворских домова, виноград на земљи села Луговета, шљивик од хиљаду дрвета и рибњак на источној страни манастира. Док је раније у манастиру било и до дванаест калуђера, у време пописа су се налазила само двојица.



Цртеж 2. Основа цркве

да налог белоцркванском „фервалтеру" да се одмах испоручи дрвена грађа манастиру Златици на трошак вршачке дијецезалне касе. У јесен 1772. године манастир је доведен у ред и извршено је пресељење калуђера и покретног имања из Кусића и Базјаша. Октобра 1772. године митрополит Јован Борђевић пише златичком намеснику јеромонаху Пајсеју и наређује да се пресељена браћа од сада могу називати само браћом манастира Златице. Исто важи и за имања оних манастира који су укинути.[23] Занимљиво је да у овом писму митрополит даје неку врсту правила по којима ће се братство манастира Златице управљати: калуђери трију сједињених манастира морају се покоравати намеснику Пајсеју, а он се мора подједнако односити према свима. Исхрана мора бити заједничка, у општој трпезарији где се морају и гости примати, тако да нико не сме пити и јести у својој ћелији. Заведено је строго општежитељство и забрањена приватна својина. На крају ових правила митрополит поручује: „сіе же писаніе в'монастырь златици да хранится."[24]

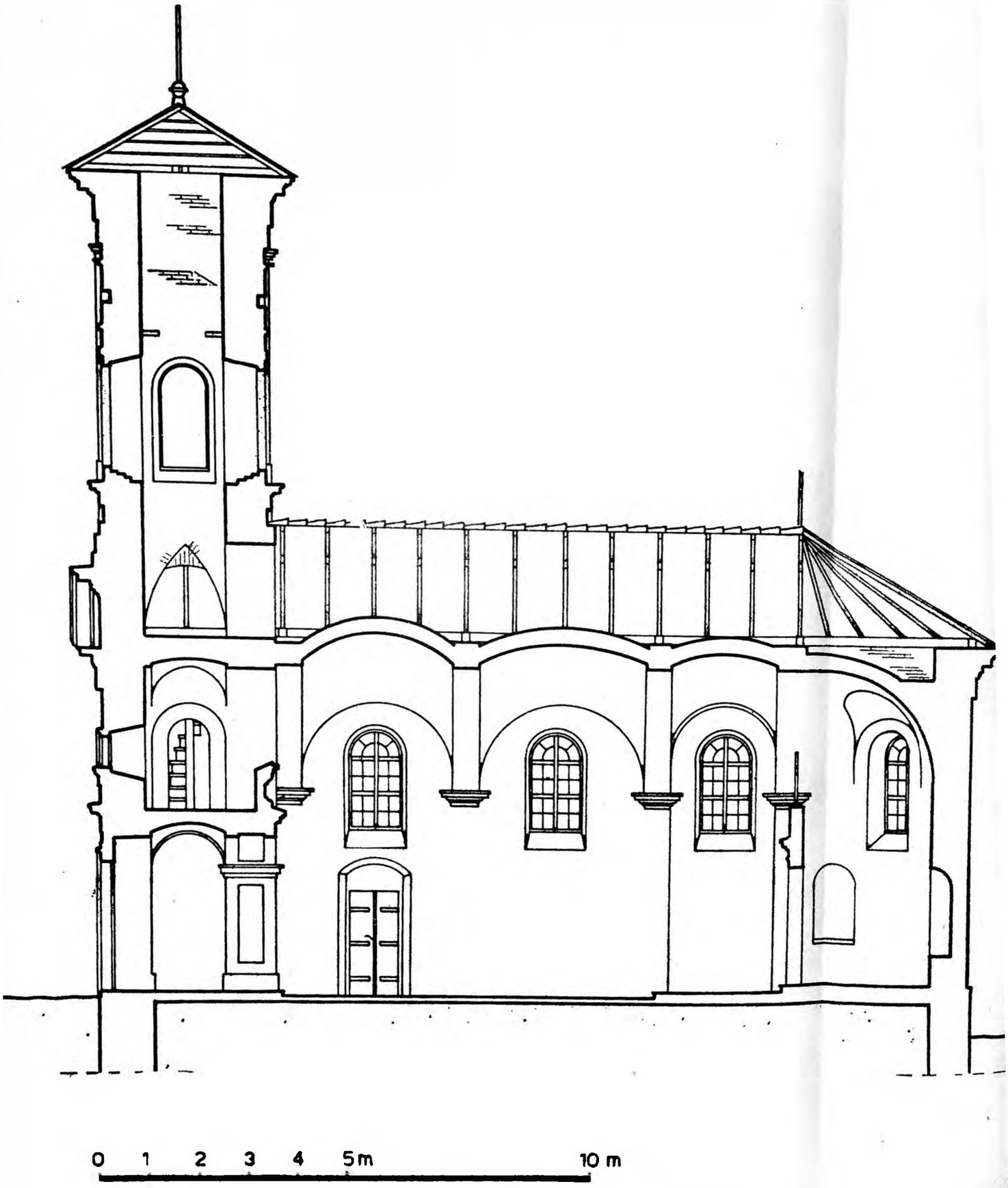
[23] нав. дело, 10.
[24] нав. дело, 11.



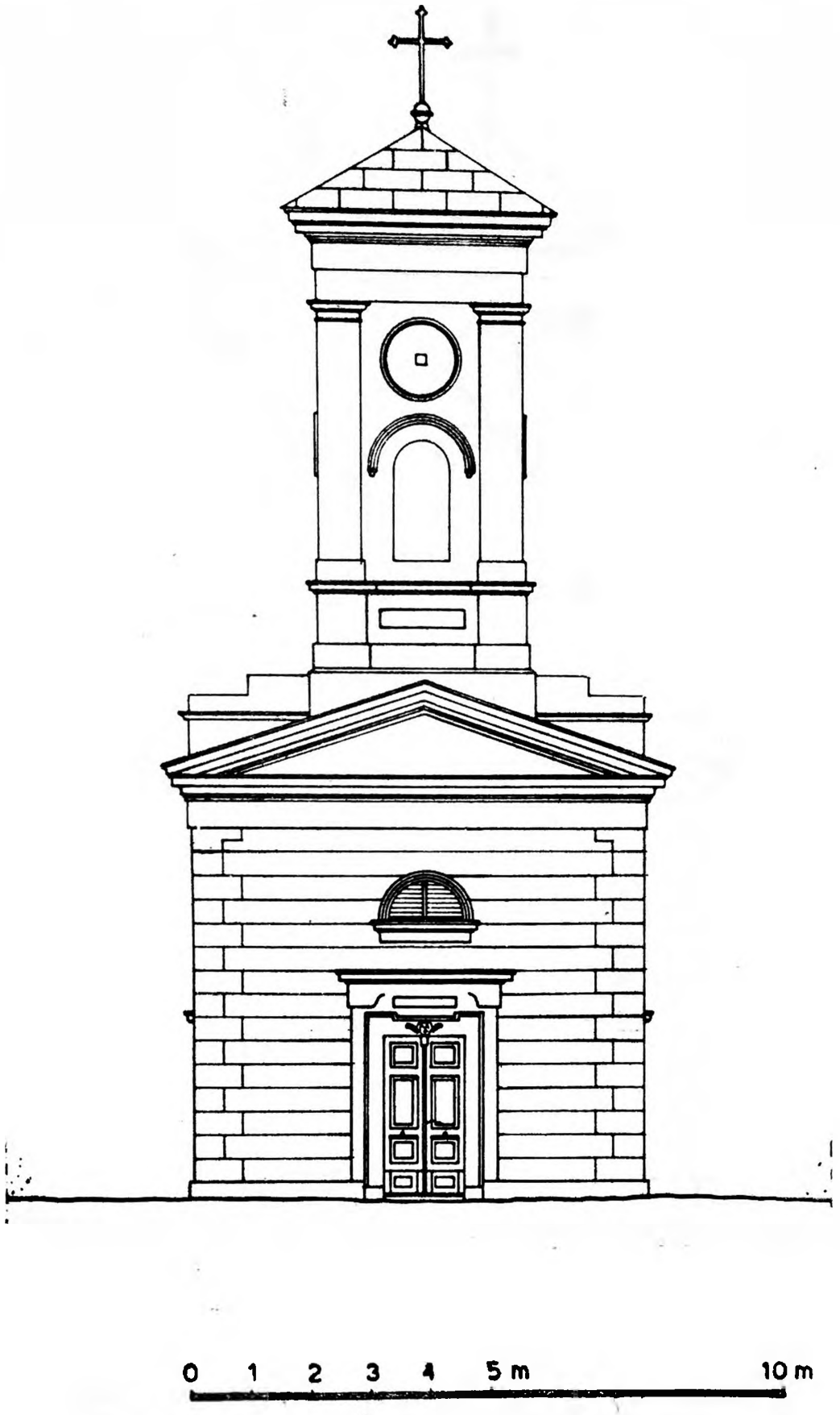
Цртеж 3. Попречни пресек кроз наос

Поводом укидања манастирâ одржане су 1776. године у Бечу три седнице посебне комисије са грофом Колером на челу. На првој седници је одлучено да манастирима остају њихови поседи и да се за те поседе неће тражити потврде и грамате.[25] На другој је одлучено да манастири који остају морају имати толико земље да могу издржавати осам калуђера, тако да на сваког појединачно долази по четрдесет јутара земље.[26] То је значило да се неће укинути онај манастир који поседује 320 јутара земље. Ово правило важи за Банат.[27] Како је манастир Златица спојен са Кусићем и Базјашом још 1772. године, комиси-

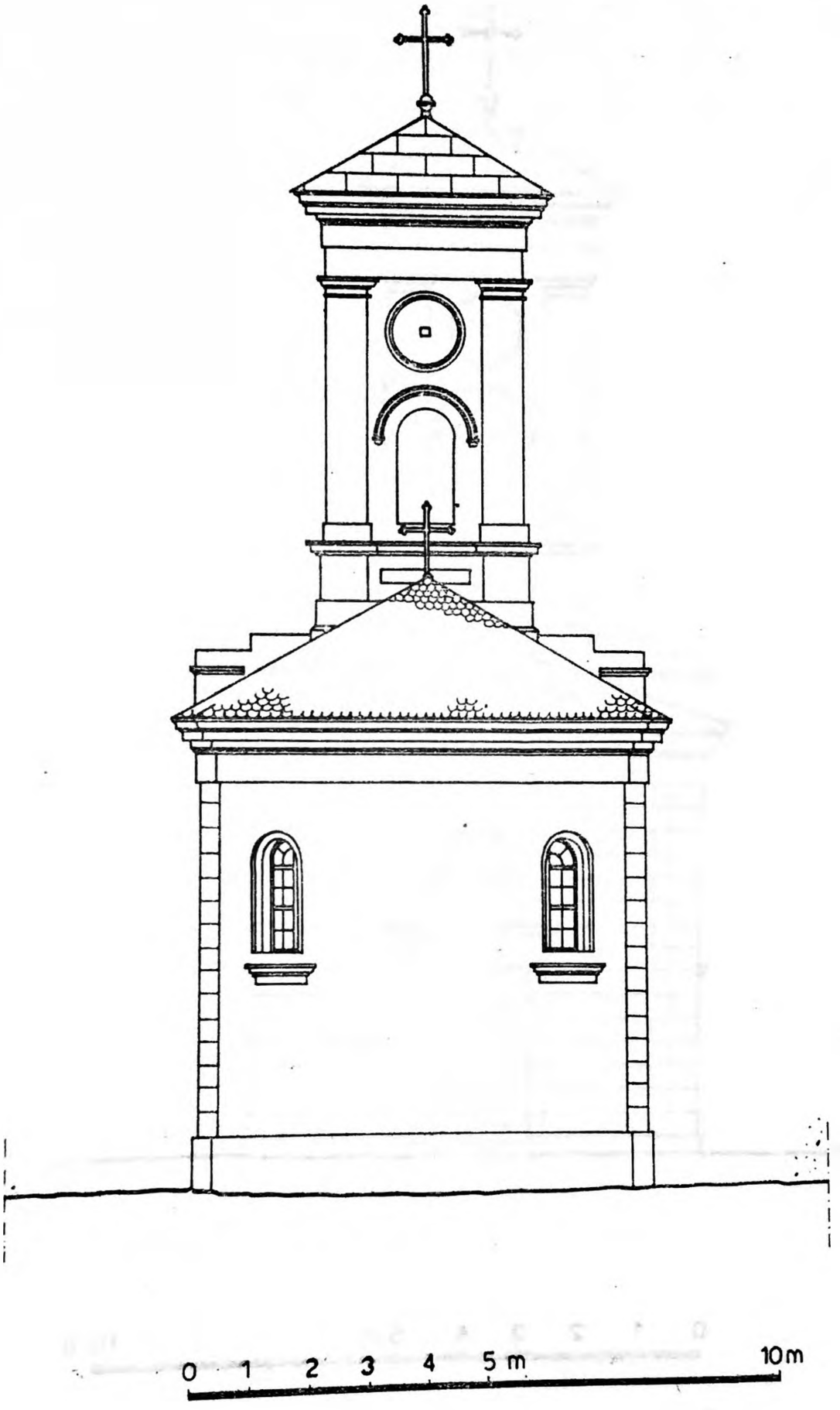
[25] нав. дело, 12.
[26] нав. дело, 15.
[27] нав. дело, 19.



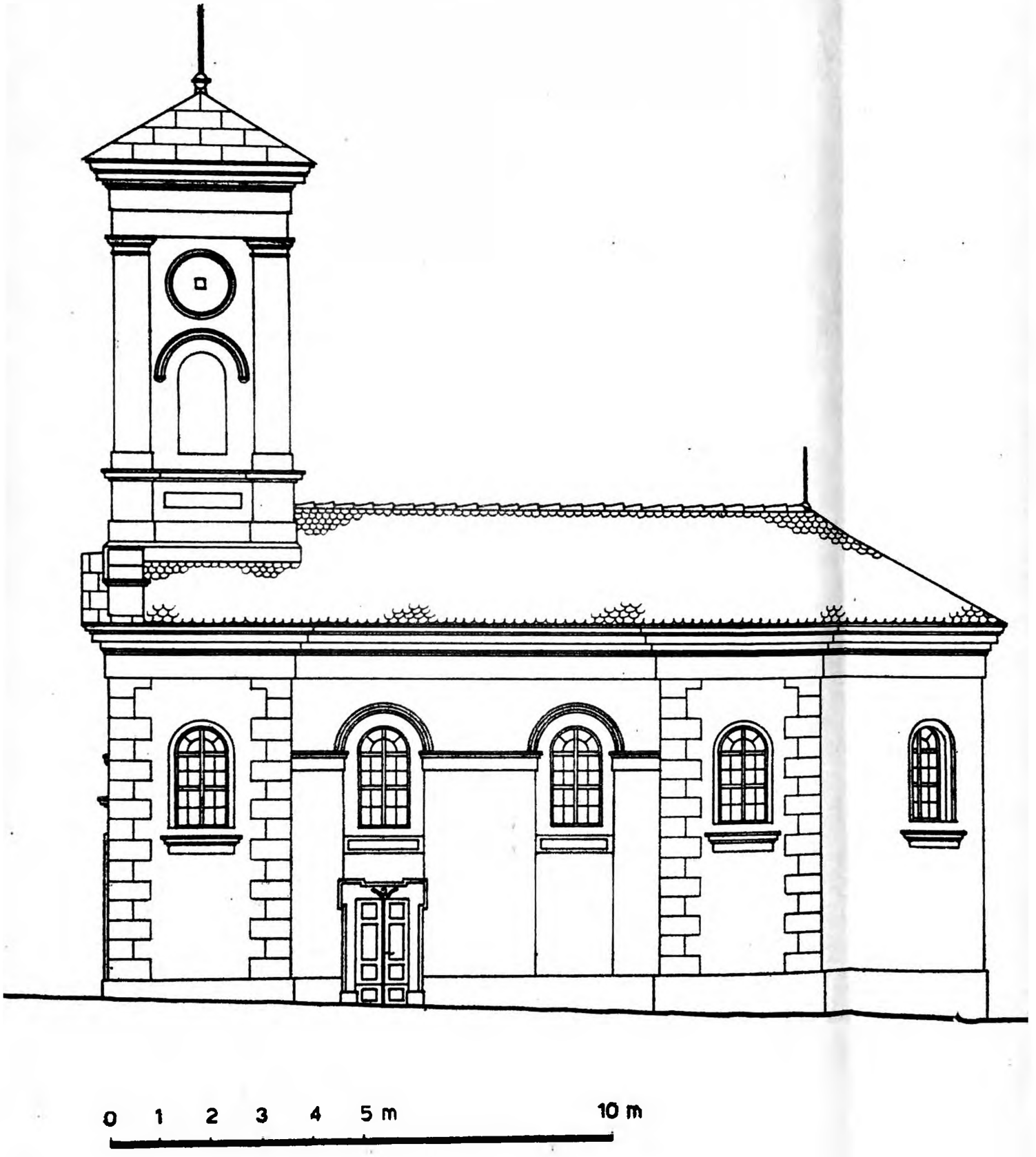
Цртеж 4. Подужни пресек цркве



Цртеж 5. Изглед цркве са запада



Цртеж 6. Изглед цркве са истока



Цртеж 7. Изглед цркве са југа

ја је одлучила да такво стање може и да остане, будући да манастир може да издржава осам калуђера.[28] Године 1783. манастир Златица има прњавор од петнаест домова са осамдесет девет житеља.[29] Па ипак већ 1787. године видимо у манастиру само четири калуђера, а 1791. братство од пет калуђера.[30] Изгледа да са овим бројем људи економија манастира није напредовала тако да 1790. године манастир има приход од 1733 форинти, расход од 2748 форинти и за поменуту годину манастир остаје у дугу за 1015 форинти.[31] Извесну помоћ манастир има од житеља села Златице. Године 1789. село нема своју парохијску цркву (добиће је тек 1870), па сеоски свештеник иде са својим парохијанима на богослужење у цркву манастира Златице.[32] Нешто раније, 1785. године, видимо да у оближњем селу Луговету опслужују монаси из манастира Златице.[33] Вероватни узрок сиромаштву манастира у овим годинама је био рат са Турцима 1788. године, када је манастир по трећи пут спаљен, тако да је епископ Јосиф Јовановић-Шакабента тражио и добио дозволу да по епархијама купи милостињу којом је манастир покривен и украшен.[34]

Подаци који говоре о животу манастира у првој половини XIX века врло су оскудни. Манастир је страдао до темеља 1848. године тако да је обновљен тек 1858. године. За то време братство манастира је пребивало у Базјашу.[35] Постоји сличан податак који потврђује да је манастир страдао средином XIX века и да је обновљен тек 1867. године уз помоћ верника и државе.[36] Са краја XIX века, из 1898, постоји податак да манастири Златица и Базјаш припадају белоцрквanском протопрезвитерату и да у њима нема никога, пошто су оба манастира присаједињена манастиру Војловици.[37]

Године 1924. манастирски посед износи 238 јутара. Од 1928. године управитељ манастира је био игуман Никанор Савић. Он је поправио и обновио цркву, манастирске конаке и економске зграде, будући да су се налазиле у сталној опасности услед слегања земљишта.[38] Годи-

---

[28] нав. дело, 20.

[29] Д. Поповић, Срби у Банату до краја осамнаестог века, Историја насеља и становништва, Београд 1955, 174.

[30] Д. Руварац, Стање српских православних манастира 1787—1791. године у Карловачкој митрополији, Архив за историју српске православне карловачке митрополије, књига I, Сремски Карловци 1911, 96.

[31] нав. дело, 104.

[32] С. Пецињачки, Подаци о црквама и школама у кусићком протопопијату у 1789. години, Зборник за друштвене науке МС, Нови Сад 1966, 111.

[33] Д. Руварац, Српска митрополија карловачка око половине XVIII века, Сремски Карловци 1902, 105.

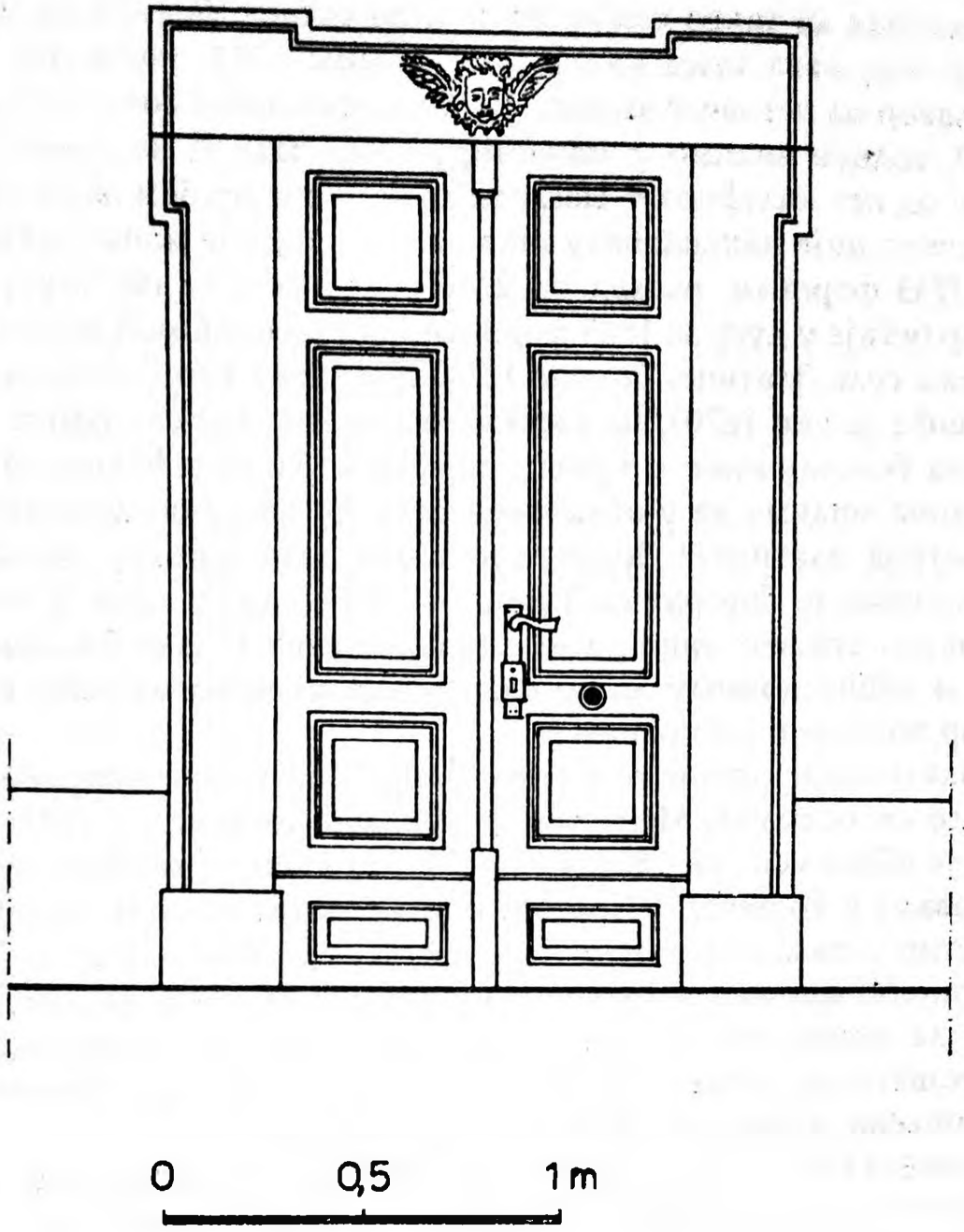
[34] В. Љушгина, Повест..., 13.

[35] Д. Јанковић, Шематизам..., 32.

[36] С. Болманац, Шематизам источно-православне митрополије српске у Аустро-Угарској за годину 1878, 140.

[37] Д. Јанковић, Шематизам..., 35.

[38] С. Костић, Срби у румунском Банату, Темишвар 1940, 66.

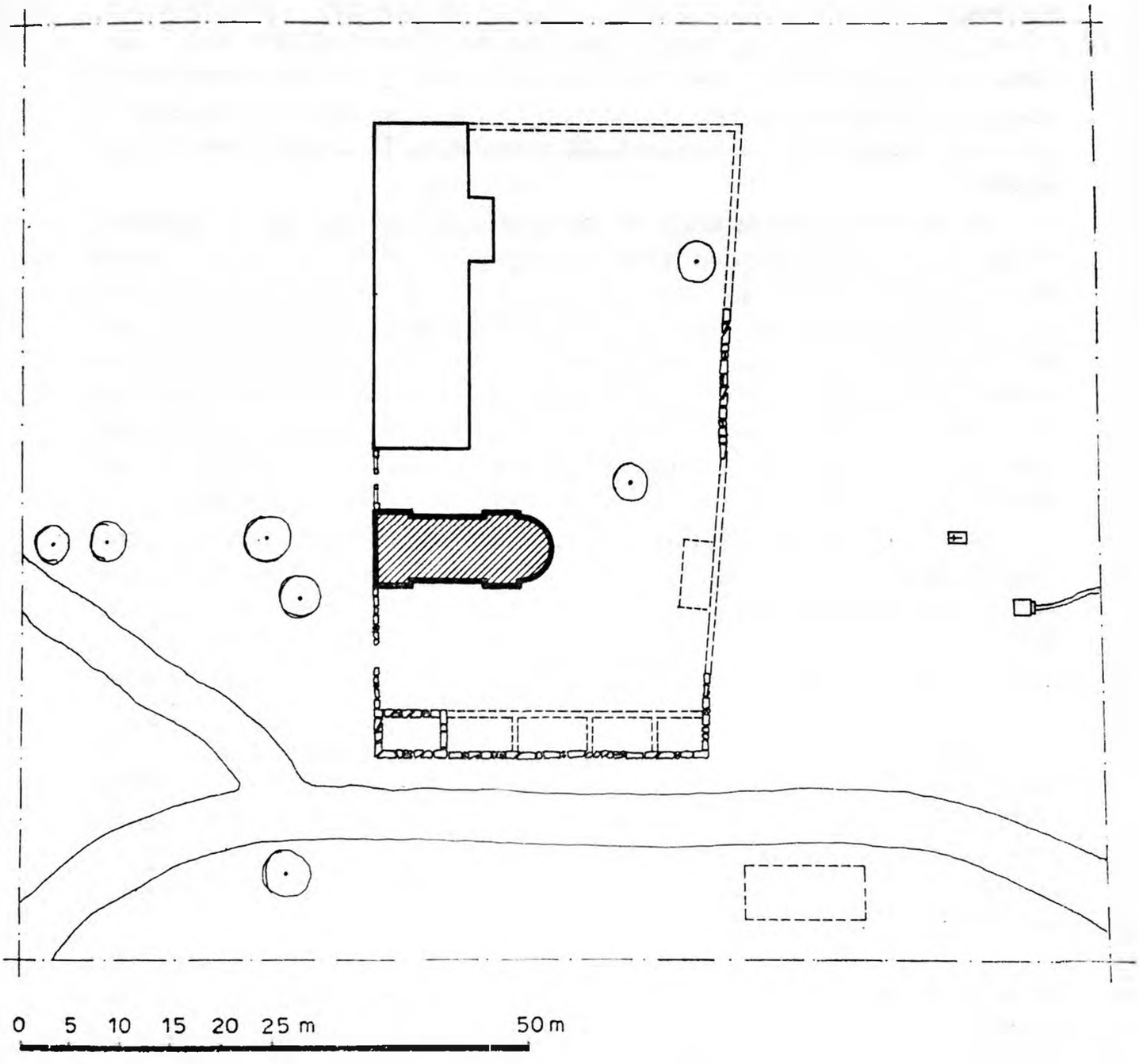


Цртеж 8. Јужни портал (детаљ)

не 1931/32. на цркву су постављене са унутрашње стране затеге, а са спољашње стране је опасана гвозденим прстеновима који делују као привремени и кваре општи утисак.[39]

Септембра месеца 1939. године наша два научника Радослав Грујић и Лазар Мирковић обишли су јужни Банат тако да из тог времена

[39] На овим подацима захваљујем господину Адаму Дејану, професору историје у пензији из Беле Цркве, који је у то време боравио у манастиру. По његовим речима црква и конаци су доста руинирани после II светског рата, када су румунски војници боравили у манастиру. Том приликом су уклоњени дрвени прозори са звоника и оштећена кровна конструкција. Такође захваљујем на фотографији на којој се види конак и источна фасада цркве из 1932. године.



Цртеж 9. Ситуациони положај цркве

постоји извештај о стању неких цркава и манастира. Том приликом у цркви је нађен крст са записом из XVIII века и једна икона са записом и годином 1748. На другој се налазио запис: „дімітрїє поповичи анѕ 1804". На трећој само година 1833. За остале иконе са иконостаса се наводи да се налазе у Оравици.[40]

Приликом наше посете овим крајевима 1970. године у цркви су затечене иконе: Васкрсење Христово (уље на платну, 52 × 67) са ош-

тећеним текстом у доњем десном углу и годином 1863, што представља вероватно и годину сликања. Друга икона је на дрвету (45 × 52), представља Крунисање Богородице и има текст у доњем десном углу: изобразиль А. Јанкович (1)831. На зиданој олтарској прегради налази се још шест икона које је радио 1930. живописац Н. Станковић из Беле Цркве.[41]

У архитектонском погледу црква манастира Златице је скромна једнобродна грађевина, са пропорционалном звоничком кулом на западној и полукружном апсидом на источној страни. Правоугаони облик основе нарушавају само бочна проширења обимних зидова на западу и проширења која чине северну и јужну певницу. Са спољашње стране та проширења су извучена у односу на раван зида са 35 см тако да се протежу целом висином бочних фасада и завршавају на поткровном венцу. Са унутрашње стране певнице представљају плитке (45 см) правоугаоне нише које су пресведене полукружним сводовима.

Континуални обимни зидови грађевине, бачвасти сводови изнад сваког просторног травеја и звоничка кула на западној страни зидани су од опеке. Косине двоводног крова су од уобичајеног гредног система преко којег су накуцане летве и постављен обични бибер-цреп, са ћерамидом на грбини. Звоничка кула је покривена плитком четвороводном капом изведеном од лима.

Ако посматрамо грађевину од запада ка истоку видимо да је њена унутрашњост састављена од пет просторних травеја који су карактеристични за ово градитељство. Први травеј је испод звоника и галерије која га дели по хоризонтали, други и трећи су централни травеји цркве, четврти је певнички травеј или травеј наоса, а пети је апсидални травеј одвојен од осталих зиданом олтарском преградом.

У доњој зони обимних зидова виде се четири улазна отвора. Три портала воде у унутрашњост цркве и имају идентичне декоративне елементе, док четврти отвор са северне стране служи за излаз на скромну галерију и звоник.

Обрада фасадних платна на цркви манастира Златице је доста скромна. Најдекоративнија је западна фасада на коју се преко бочних крила надграђује фасада звоника. Бочне фасаде су мирније и једино их нарушавају отвори прозора и врата, док је источна фасада сасвим једноставна. Сва профилација на зидовима, око отвора прозора и на звонику изведена је у малтеру. Код венаца испод крова и звоничке капе, код капитела и пиластара на звонику и код окапница на

[40] Л. Мирковић, Црквене старине у српским црквама и манастирима Баната, Румуније и Мађарске, Споменик САН XCIX, Одељење друштвених наука, Нова серија 1, Београд 1950, 13.

[41] На овим подацима захваљујем колеги М. Јовановићу.



Цртеж 10. Перспективни изглед цркве

прозорима, малтерска пластика је постављена преко испуштених и притесаних опека. Истурени, профилисани поткровни венац, са којим се завршава зидање обимних зидова, обухвата целу грађевину и један је од најдекоративнијих елемената на њој. На западној страни венац се претапа у велики троугласти тимпанон исте профилације, и наткриљује целу западну фасаду. На тимпанону леже степенаста бочна крила која покривају косине благог двоводног крова и „носе" релативно ниски звоник.

У унутрашњости грађевине, на месту где обимни зидови прелазе у зидове апсиде, налази се зидани иконостас који је настао у исто време када и сама црква. Треба приметити да је традиција зиданих олтарских преграда доста честа у овим крајевима. Њихов настанак приписује се утицају традиционалне архитектуре и утицајима који долазе из Русије.[42] Зидане олтарске преграде у јужном делу нашег Баната имају још: Кусић (сеоска црква) грађена 1747. године, Ботош (1783) и Потпорањ (XVIII век). У румунском делу Баната: Свињица (1741), Дежан (1790) и црква манастира Кусића (XVIII век). Ова традиција зиданих иконостаса који немају конструктивну улогу наставља се и у XIX веку: Калуђерово, Парта[43] и Јарковац[44] у нашем делу Баната, а у румунском делу: Љупкова (1831), Стара Молдава (1853—55), Толвадија (1878), Краљевац (1887) и Станчево (1891—92).

Најзад, треба напоменути да је црква манастира Златице (поред цркве суседног манастира Кусића), једна од ретких грађевина из XVIII века код које није подигнуто кубе на источној страни. Већина манастирских цркава подигнутих на територији Карловачке митрополије у XVIII веку има кубе које представља везу са традиционалном архитектуром: црква манастира Бођана подигнута је са кубетом 1722. године, Беочин (1731—32), Нови Јазак (1736—58), Грабовац (1736), Мала Ремета (1739), Ковиљ (1741), Старо Хопово (1752), Шишатовац (1758), Сен-Ђурђе (1793—94) итд. Ово изостављање кубета указује на слабљење традиционалних веза а такође и на лоше материјалне услове приликом подизања поменутих манастира.

[42] М. Јовановић, Руско-српске уметничке везе у XVIII веку, Зборник Филозофског факултета, књига VII—1, Београд 1963, 402.

[43] О. Милановић, Из сликарства и примењене уметности Војводине, Грађа за проучавање споменика културе Војводине, књига I, Нови Сад 1957, 76 и 80.

[44] нав. дело, Грађа II, Нови Сад 1958, 107.

MONASTÈRE DE ZLATICA

VOJISLAV MATIC

Le monastère de Zlatica et l'église dédiée à Saint Sava appartiennent au groupe des monastères serbes qui se trouvent dans la gorge du Banat, dans le Banat roumain. D'après ce qu'il est dit, il aurait été élevé au début du XIII ème siècle. Il n'y a pas de données actuellement, qui nous donnent des éléments sûrs sur la vie du monastère avant le XVIII ème siècle. La première donnée sûre date de l'année 1732 puis de 1734. Les données sur la vieille construction de l'église sont également très insuffisantes, nous savons juste qu' elle a existé jusqu'en 1760 date à laquelle a été commencée la construction de l'église actuelle. Tous les frais de l'érection de l'église ont été pris en charge par l'évêque de Vršac (métropolite à partir de 1769) Jovan Djordjević. La bâtisse de l'église et les logements du monastère ont été construits entre 1760 et 1770.

L'architecture du bâtiment de l'église et des logements est modeste. L'église est identique aux autres bâtiments érigés au cours du XVIII ème siècle sur le territoire de la métropole de Karlovci. L'intérieur se compose de cinq travées spacieuses, compte tenu de la travée qui se trouve sous le modeste clocher et de la travée en demi-cercle de l'abside. Dehors les pans de la facade sont simples et donnent une impression de tranquillité.

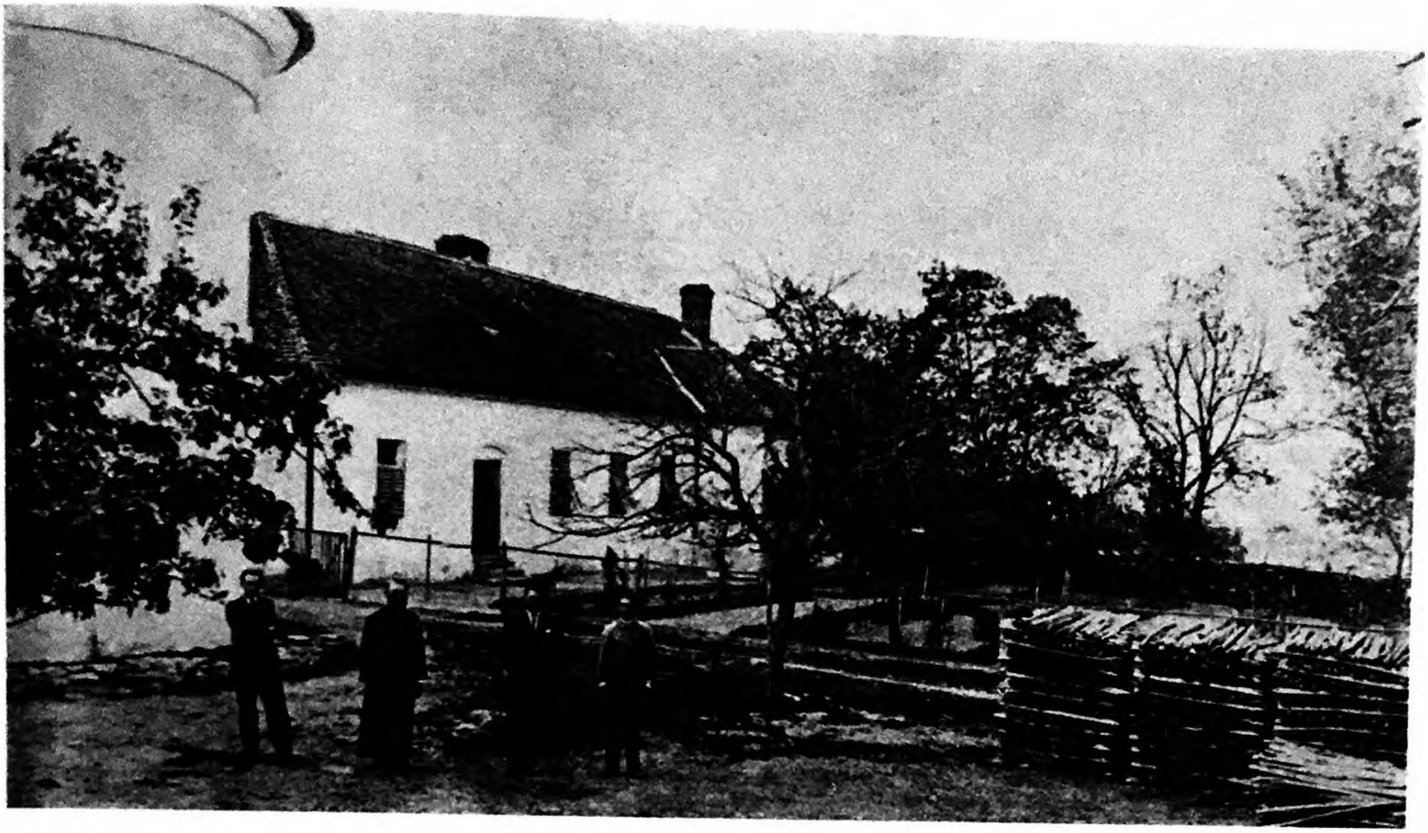
Le dôme du côté Est, presque toujours présent dans les églises des monastères construites au XVIIIe siècle, est ici absent, ce qui signifie avant tout que les relations avec l'architecture traditionnelle se sont affaiblies.



Сл. 1. Манастир Златица, данашњи изглед



Сл. 2. Изглед манастира са истока



Сл. 3. Изглед манастирског дворишта 1932. године



Сл. 4. Северозападни изглед манастирског конака



Сл. 5. Северни портал

Јанко Радовановић

Прилог иконографији светих сремских деспота Бранковића



МАТИЦА СРПСКА

7 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 7
1971

Свете сремске деспоте чини породица слепог деспота Стефана Бранковића: он, његова жена Ангелина и два сина, Максим и Јован.[1] Они су живели у току XV и прве две деценије XVI века, у доба које је испуњено непрестаном борбом српског и угарског народа против Турака. Иако су живели у тешким временима и под неповољним условима у туђини, толико су се уздигли својим животом и радом да их је српска црква у угарским областима прогласила за светитеље и народне заштитнике.[2] Мошти светих деспота Бранковића имале су чудотворну моћ, па су их црква и народ славили као чудотворце и уједно своје заступнике пред Богом: „... Радујте се благочестиви царски изданци, брзи нам помоћници и топли заступници".[3] Црква је сремске деспоте Бранковиће уздигла у ред светитеља који се призивају у помоћ не само при црквеним молитвама већ и на народним слављима као „новопросијале звезде" на небу српског православља „у подножју Фрушке горе".[4] Познато је да се после турског освајања Београда 1521. св. деспотима Бранковићима молило за мир.[5] Од св. Максима се тражила помоћ: „Молимо за милост, дозивамо благост ... види скрб и беду нашу и рат непријатеља ..., поробљавање од туђина, насиља агаренска, безвремене болести и горку смрт".[6] Он је био заштитник српског на-

[1] Први син Максим је ово име добио приликом монашења, пре тога, док је још био деспот, звао се Борђе.

[2] Рад. М. Грујић, Духовни живот, Војводина I, Нови Сад 1939, 375.

[3] Заједничка служба св. деспотима Бранковићима, стихире глас 6, Србљак 3, Београд 1970, 137.

[4] Стихологија Кипријана Рачанина, писана 1692—94. године; Р. М. Грујић, Духовни живот, 375.

[5] Ђ. Sp. Radojičić, Antologija stare srpske književnosti (XI—XVIII veka), Beograd 1960, 351—352.

[6] Заједничка служба св. деспотима Бранковићима, стихире гл. I, Србљак 3, 143.

рода пред Господом: „Свети светитељу, свеблажени Максиме, посећуј стадо своје и сачувај га од вукова напасника".[7]

Ширењу култа деспота Бранковића много су допринели духовна лица цркве св. Луке у Купинову, а највише монаси манастира Крушедола, где је била њихова последња гробница. Што је за средњовековну Рашку био манастир Студеница, први међу српским манастирима, то је манастир Крушедол био за Србе у Срему. Крушедол је био највећи и најугледнији манастир у јужној Угарској, центар монаштва и духовног живота. Монаси овог манастира нарочито су поштовали и прослављали светитеље Бранковиће, чије су мошти биле у ћивотима испред олтара Крушедола. Култ деспота Бранковића био је веома велик, а за време турске окупације Срема он по интензитету превазилази чак и стари култ Срба светитеља из куће Немањића.[8]

Није, дакле, чудо што су деспоти Бранковићи кроз векове приказивани заједно или појединачно на иконама, фрескама, металу, у штампаним књигама, дрворезним крстовима, бакрорезима, емаљу.

Најстарија икона на којој су приказани деспоти Бранковићи заједно (некада у манастиру Крушедолу, а сада у Музеју Српске православне цркве у Београду) настала је у другој половини XVI века (сл. 1), када су већ сви чланови породице добили посебне службе и житија. Постојала је и „Заједничка служба св. деспотима Бранковићима", без ознаке дана и месеца када се служи, у којој су величани сви чланови породице заједно или појединачно. На икони први с десна на лево приказан је св. Стефан деспот,[9] окренут мало удесно. На

---

[7] Служба св. Максиму Бранковићу, стихире гл. I, Србљак 2, 477.

[8] Д. Медаковић, Минијатуре параклиса из Дечана, Старине Косова и Метохије II—III, Приштина 1963, 108.

[9] Деспот Стефан Бранковић је други син деспота Ђурђа Смедеревца. Као таоца Турци су га ослепили 8. маја 1441. Духовник деспота Ђурђа Бранковића у својој тужбалици назива деспота Стефана и брата му Гргура „ступовима побожности и живим мученицима", који су лишени вида због оданости „правој вери" и постали „наследници мисаоне светлости и вечног живота" (Споменик СКА 3, 91). Слепи Стефан био је нешто више од годину дана владар у Србији, одакле је прогнан 8. априла 1459 (К. Јиречек — Ј. Радонић, Историја Срба I, Београд 1952, 386, 388). Тада почиње његово лутање по свету. Прво је био у Будиму, затим код сестре Катарине, удовице грофа Улриха Цељског, у Славонији, одакле је отишао у Албанију. Ту се оженио Ангелином, Скендербеговом свастиком. Потом је отишао у Италију, где је са сестром Катарином купио оронули град Београд у Фурландији. Живео је веома тешко примајући помоћ од Млетачке Републике, Дубровника и папе. Умро је 9. октобра 1476. и сахрањен у својој приворној цркви у Фурланском Београду. „Ко да искаже беду и озлобљења твоја што их поднео јеси, и ко да се не диви трпљењу твојему, не само од иноплеменитих противника већ и од саплеменика својих", пева се у Служби св. Стефану (стихире гл. I, Србљак 2, Београд 1970, 421). Осам година после смрти Стефан се објавио за светог. Мошти су му 1486. пренете најпре у Купиново у Срему, а касније у Влашку, одакле су 1509. враћене у Срем, да би потом биле положене у манастиру Крушедол. О животу Стефана Бранковића види: Летопис Матице српске 117, 1894, 117—118; К. Јиречек — Ј. Радонић, Историја Срба I, 361, 386, 388, 407—8, 412; Р. М. Грујић, Духовни живот, Војводина I, Нови Сад 1939, 352—54, 362—63, 375—77; Л. Павловић, Култови лица код Срба и Македонаца, Смедерево 1965, 133—36; ту је сва старија литература.

глави има златноцрвену круну, украшену бисерима. Коса и брада су му дуге и проседе. У десној руци држи слепачки штап[10] (Стефан „душевне очи просветљење имајући иако лишен телесних бејаше"),[11] а у левој бројанице. Обучен је у хаљину вишњеве боје и тамноплави огртач. До Стефана стоји његов син св. Јован деспот,[12] приказан као млад, голобрад и леп човек. На глави има златноцрвену круну украшену бисерима. Обучен је у хаљину тамноплаве боје, чији је горњи део украшен златом, и огртач црвене боје. У десној руци држи крст, а лева му је испред груди. Лево од Јована стоји св. Ангелина,[13] обучена у схимничку одећу тамновишњеве и тамноплаве боје. Она има лепе црте лица и изгледа млађа него што је стварно била у тренутку смрти. У десној руци држи крст, а леву је подигла испред прсију. Лево од Ангелине приказан је њен син Максим деспот,[14] обучен у епископски ор-

[10] Тако се Стефан Дечански слика на иконама са слепачким штапом у сцени како му св. Никола враћа вид (М. Ђоровић-Љубинковић, Иконостас цркве Светог Николе у Великој Хочи, Прилог проучавању култа Стевана Дечанског, Старинар, нов. сер. IX—X, Београд 1959, 171, 175—176).

[11] Служба св. деспоту Стефану Бранковићу, стихире гл. 5, Србљак 2, Београд 1970, 417.

[12] Деспот Јован се родио, највероватније, у Фурланском Београду. Он је последњи српски деспот у Срему (1496—1502). Године 1501. у рату против Турака деспот Јован провалио је у Босну одакле се вратио с огромним пленом и заробљеним Турцима. Идуће године потукао је Турке код Зворника. Изнурен ратовима умро је доста млад 10. децембра 1502. Три године после смрти Јованово тело се објавило за свето у цркви св. Луке у Купинову (Житије у београдском штампаном Србљаку, 1861; К. Јиречек — Ј. Радонић, Историја Срба I, 414; Л. Павловић, Култови лица код Срба и Македонаца, 136—139).

[13] Преподобна мати Ангелина била је кћерка албанског великаша Борђа Аријанита. Свакако је била племенита особа када се (1460) удала за слепог деспота Стефана Бранковића који је био без средстава за живот и без отаџбине. Родила је троје деце: Борђа, будућег архиепископа Максима, Јована и Мару. Прешла је у православну веру, примила је монаштво, задржавајући старо име. Живела је у женском манастиру Сретења у селу Крушедолу, који је подигла између 1512. и 1516. Умрла је 30. јула 1516. или 1520. Неколико година после смрти пронађено јој је цело тело и пренето у цркву Благовештења манастира Крушедола. Мошти су јој положене у ћивот њеног сина Јована, док су мошти мужа и сина Максима биле у другом ћивоту испред олтара. Уп. њено Житије у штампаним Србљацима. Превод на српски језик штампан је у Српском Сиону, Карловци 1905, 551—553; Р. М. Грујић, Духовни живот, Војводина I, 379—380; Л. Павловић, Култови лица код Срба и Македонаца, 152—55.

[14] Максим, архиепископ (пре монашења деспот Борђе) најстарије је дете деспота Стефана и Ангелине. Родио се у Албанији 1461; младост је провео у Фурланском Београду. С мајком и братом Јованом дошао је у Будим код угарског краља Матије, који је Борђа именовао за деспота 1486. Почетком 1496, деспот Борђе, без знања мајке и брата, замонашио се у купиновској цркви св. Луке, добивши име Максим. После смрти брата Јована 1502, угарски краљ понуди му да поново прими деспотство, али он одби. Касније је с мајком отишао на двор влашког војводе Радула, који му је поверио организовање влашке митрополије. Максим се вратио у Срем 1509, и ту ускоро (1509—1512), уз помоћ влашког војводе Јована Њагоја Басарабе, подигао манастир Крушедол. Једно време био је београдско-сремски митрополит. Умро је 18. јануара 1516. у манастиру Крушедолу, где је сахрањен. Седам година после смрти (1523) Максимово тело се објавило као свето. Житије је штампано у сва три Србљака, а српски превод у Српском Сиону, Карловци 1905, 549—50; Р. М. Грујић, Духовни живот, Војводина I, 360—61, 376—78, 443; Л. Павловић, Култови лица код Срба и Македонаца, 146—51.

нат. Гологлав је и нема тонзуру. Брада му је дуга и кестењаста, док је коса краћа. Обучен је у бео стихар, епитрахиљ украшен бисерима, црвени сакос украшен златом и велики омофор са плавим крстовима. У левој руци држи затворено јеванђеље, а десном благосиља. Сва лица на икони имају светачки ореол. Позадина је златна.[15]

Док су свети деспоти приказани у доњем делу иконе, у њеном горњем делу, у мандорли, налази се попрсје Христа који благосиља свете. Лево и десно од Христа по један анђео у лету доносе венце деспотима. Венце светима дарује, преко анђела, Христос, па је зато и приказан у мандорли како их благосиља. Венци на икони су уједно и симболи блаженства у царству небеском, у којем се свети деспоти Бранковићи налазе, а према еванђелским текстовима.[16] „Венац нераспадљиви" често се помиње као награда у византијској и српској средњовековној поезији. Деспот Стефан је венац добио због многих трпљења: „Венац Стефану истоимени као венчанику Владичином награде ради за дела трпљења исплете се, неувели, па чак и такав што светли јаче од злата и камена драга, дар слађи од меда и саћа".[17] Света Ангелина — пева се у канону — венац је примила од Христа: „Ангелино преблажена и добра, велика славо вере и живота нашег, истинити венац и праведни примила јеси из руку подвигопресудника Христа".[18] У Служби св. деспоту Јовану верни се позивају да „благочестивог и венценосног Јована по заслузи узвеличамо".[19]

Св. Ангелина и св. деспот Јован у десној руци држе крст који је симбол вере и трофеј хришћанске победе, а носе га свети. „... Крст узев за Христом пошла јеси ... и зато те Христос одену у одежду боготкану и венцем украси те царства својега ... Ангелино преблажена".[20] На икони је Ангелина обучена у схимничку одећу, јер је била православна монахиња. У њеној Служби се пева: „... иночку схиму заволевши и њој Богу угађајући".[21]

Приказивање деспота Бранковића заједно на икони било је потребно духовним лицима и верницима ради њиховог прослављања и молитвеног обраћања. Сликајући заједно Максима, Ангелину, Јована и Стефана, црква је величала породицу чији су скоро сви чланови постали свеци. Приликом служења „Заједничке службе св. деспотима

---

[15] Д. Медаковић, Минијатуре параклиса из Дечана, 107, сл. 11; Д. Милошевић — М. Татић-Ђурић, Средњовековна уметност у Србији (каталог), Београд 1969, 76—77; Свет. Душанић, Музеј Српске православне цркве, Београд 1969, 23; Д. Милошевић, Срби светитељи у старом српском сликарству у књизи О Србљаку, Београд 1970, 226—27.

[16] I Кор. 9, 24—25; II Тим. 4, 6—8; Фил. 3, 14; 4, 11; I Сол. 2, 19; Јак. I, 12.

[17] Служба св. деспоту Стефану Бранковићу, I канон, песма 6, 3 тропар.

[18] Служба св. Ангелини Бранковић, 6 песма канона, 4 тропар.

[19] II канон, I песма, I тропар.

[20] Служба св. Ангелини, сједален гл. 3.

[21] Ibid., стихире гл. 6, Србљак 3, 27.

Бранковићима" или служења појединачне службе сваком од њих икона светих деспота се износила ради целивања на средину цркве. За Крушедол, где су лежале њихове мошти, било је једноставније и целисходније имати једну икону на којој су представљени сви деспоти заједно него четири иконе — по једну за свако лице. Они су једна породица чије су се мошти налазиле у два ћивота испред олтара у манастиру Крушедолу. За вернике је било упечатљивије да виде св. деспоте приказане заједно, него одељено.

За сликање сремских деспота заједно, поред наведених разлога, могла је послужити још више једна стихира из Службе св. Ангелини:[22] „Заједничком свезом љубави што је имате ка Христу, за нас што вас сада штујемо с љубављу и молебни служимо спомен ваш, Ангелино преподобна, са оним који по Богу поживе с тобом, и са чедима моли се скупа Творцу и саздатељу твоме да причасници будемо славе његове", и „. . . са супругом и чедима заједно, Христа величајући".[23]

Најстарија икона светих деспота Бранковића некада је припадала манастиру Шемљугу. По мишљењу Д. Медаковића[24] то је стара икона с које је Никола Нешковић копирао своју икону св. деспота 1753, а не она коју је објавио Л. Мирковић.[25] Стару икону светих деспота из XVI века нашао је 1753. Јован Георгијевић, епископ карансебешки, вршачки и лугошки у манастиру Шемљугу[26] у Банату. Видевши да је веома стара и сматрајући да су ликови деспота на њој приказани у ношњи какву су они заиста и носили, дао је израдити копију, а потом је и стару икону и копију послао у Крушедол. На Нешковићевој копији (сл. 2) из Музеја Српске православне цркве у Београду, испод фигура деспота, исписан је занимљив запис што га је саставио епископ Јован Георгијевић, у којем се наводе имена деспота који су сазидали манастир Крушедол и обдарили га привилегијом, и где су њихове мошти почивале до 1716. године. „А када безбожништво изађе у ове пределе по плен, за владе цара Карла VI, би спаљена црква, а четири тела која беху у њој сасекоше на делове. Али мученици нису после смрти хтели напустити своју обитељ, па неколико честица својих тела оставише за спомен српском народу".[27] Нешковић је верно копирао стару икону, само је уместо два венца насликао четири, по је-

[22] Канон, песма 6, 3 тропар.

[23] Исто, стихире гл. 2, Србљак 3, 19.

[24] Д. Медаковић, Минијатуре параклиса, 107, сл. 11.

[25] Л. Мирковић, Старине фрушкогорских манастира, Београд 1931, 38, таб. XLI. И ова икона је копија са старе иконе, што до сада није примећено.

[26] Његово подизање приписује се делатности деспота Јована Бранковића.

[27] Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи II, бр. 3036. Запис је на полеђини иконе. Л. Мирковић, Старине фрушкогорских манастира, 38—39, таб. XLII.

дан изнад главе сваког свеца, док је Христос насликан у облацима, а не у мандорли.[28]

Поред иконе из XVI века и Нешковићеве копије, у Музеју Српске православне цркве у Београду чува се још неколико икона деспота Бранковића које су до другог светског рата биле у манастиру Крушедолу. Једна икона св. деспота (сл. 3) настала је у првој половини XVIII века као рад неког мајстора руског порекла, или под јаким утицајем руског сликарства.[29] И ова икона је рађена по најстаријој представи св. деспота (сл. 1), јер је распоред фигура потпуно идентичан; само су на овој малој икони ореоли светаца и Христа оковани сребром, док анђели свецима не доносе обичне венце већ круне украшене бисерима и драгим камењем. Лица св. Ангелине и св. Јована потпуно су оштећена; Стефанов лик већим делом је очуван, док Максимов није оштећен.

На икони св. деспота Бранковића (сл. 4) из прве половине XVIII века распоред је нешто друкчији него на старијим иконама. Први је Максим. Обучен је у сакос са омофором. Десном руком благосиља, док у левој држи затворено јеванђеље. На глави има митру, украшену бисерима и драгим камењем. Десно од Максима је Стефан, затим Јован деспот и мати Ангелина. Одећа Стефанова и Јованова је једноставнија него на старијим иконама, али је богато украшена бисерима и златом. На глави имају високе круне. Ангелина је обучена у схимничку одећу, у десној руци држи крст а у левој бројанице. У облацима неба било је попрсје Христа, али је потпуно уништено. На овој икони нису сликана два анђела.

Мало је позната икона св. деспота на платну (сл. 5) коју је 1785. приложио манастиру Крушедолу Мојсеј, монах крушедолски. Фигуре су сликане истим редом као на Жефаровићевом бакрорезу из 1746. године, мада икона није директно рађена према њему. На икони су приказани с десна на лево: деспот Јован, затим Максим, архиепископ српски, Стефан деспот и преподобна мати Ангелина. Максим у левој руци држи затворено јеванђеље, док остали у руци имају жезла. Ангелина у левој руци држи развијен свитак са текстом. Позади светих је архитектура са три отвора, док је изнад њих приказано небо и у њему допојасна фигура Христа који благосиља свете.

---

[28] О њеној ликовној вредности писао је Д. Медаковић, Минијатуре параклиса, 105—107; о Николи Нешковићу опширније види код П. Васића, Карактеристика стила Николе Нешковића, Грађа за проучавање споменика културе Војводине III, Нови Сад 1959, 63.

[29] Л. Мирковић, Старине фрушкогорских манастира, 38, таб. XLI. Слична икона се налазила 1931. у сеоској цркви Сретења у Крушедолу и била је доста оштећена од целивања (исти, 38).

Димитрије Бачевић осликао је 1765. за манастир Крушедол два трона.[30] На првом трону, у доњем делу, приказани су Максим у орнату и Ангелина у схимничкој одећи, док је изнад њих сликана композиција Благовести. На другом трону, у доњем делу, представљени су Стефан деспот и Јован деспот (сл. 7), обучени у раскошну одећу са хермелином. Стефан у левој руци држи жезло и крст, док му је десна испред груди. Јован у левој руци држи крст, а у десној жезло. Изнад њих је сцена Сусрет Богородице и Јелисавете. Оба трона сада се налазе у цркви Сретења у селу Крушедолу.

Сремски деспоти приказани су заједно 1829. на парапетној икони крушедолског иконостаса. Први је Максим, архиепископ, а преподобна мати Ангелина, Јован деспот и Стефан деспот приказани су на уобичајен начин (сл. 6).

На првом спрату конака манастира Крушедола (подигнутог 1722—1725)[31] представљени су св. деспоти на зидној слици, доста тамној и оштећеној. Лица Јована и Ангелине су уништена, док се од Стефановог мало шта разазнаје (у руци држи слепачки штап). Максим је приказан у орнату. Изнад њих у облацима је попрсје Христа.

У олтару српске православне цркве у Ковину налазе се зидне слике св. деспота: Максима, Ангелине, Јована и Стефана (?).

Сремски деспоти нису сликани само на иконама и зидним сликама, већ су приказивани и на оковима јеванђеља, кивотима и на бакрорезима, што нам показује колико су се монаси манастира Крушедола трудили да увеличају свеце чије су мошти чували. На окову јеванђеља које је за манастир Крушедол писао инок Никанор 1579, а дао га сребром оковати и позлатити Хаџи Иларион, митрополит београдско-сремски, 1656/57. године, налазе се ликови св. деспота. На доњој корици окова у средини је приказана композиција Благовести (храм је посвећен овом празнику), док су у угловима искуцане стојеће фигуре деспота Бранковића (сл. 8). У горњем левом углу је Максим деспот, обучен у фелон. Он у левој руци држи затворено јеванђеље, а десном благосиља. У десном горњем углу је Ангелина обучена у схимничку одећу. У десној руци држи двоструки крст. У доњем левом углу окова је Јован деспот, приказан са круном на глави и двоструким крстом у десној руци, обучен у хаљину и огртач. У десном

[30] П. Васић, Димитрије Бачевић, иконописац карловачки, Гласник, сл. лист Срп. православне цркве 9, Београд 1969, 234—35; исти: Црквена уметност код Срба у XVIII и XIX веку, Српска православна црква 1219—1269, Београд 1969, 341.

[31] уп. О. Милановић-Јовић — П. Момировић, Фрушкогорски манастири, Београд 1963, 10.

углу је Стефан деспот. На глави има круну; у десној руци држи слепачки штап.[32] Обучен је у деспотску одећу.

На кивоту који се чува у Музеју Српске православне цркве, а потиче из Крушедола, такође су искуцани ликови св. деспота. На јужној страни кивота представљени су Стефан деспот и Јован деспот како стоје са крстом у руци (сл. 9). На северној страни кивота су Максим и преподобна Ангелина (сл. 10), приказани на уобичајени начин. Артофорион је радио познати кујунџија Никола Недељковић из Ћипровца, завршивши га 5. маја 1707. године о трошку крушедолског игумана Авакума.[33]

Сремски деспоти приказивани су и на бакрорезима. Први је из 1746. године, а резао га је у Бечу Христофор Жефаровић. На њему су с лева на десно приказани: св. Јован, св. Максим, св. Стефан, и преподобна Ангелина (сл. 11). Изнад њихових глава је по један раскошни венац, док из облака Христос благосиља светитеље. У доњем делу бакрореза је опширан запис из којег се види да је поручилац био Јован Георгијевић, тада архимандрит манастира Дечана и „егзарх престола пећкога", који је „у спомен и јављање ове четворице српских светила изволео уложити труд и трошак да ову икону изда да се православним хришћанима дели бесплатно".[34] Пада у очи сличност овог записа на Жефаровићевом бакрорезу и оног на Нешковићевој икони светих деспота Бранковића из 1753. године. Оба је саставио Јован Георгијевић.[35] Запис на бакрорезу из 1746. имао је за циљ да упозна вернике са историјом моштију св. сремских деспота Бранковића, а уједно да подстакне самосвест српског народа.

Други приказ светих деспота Бранковића налази се на монументалном бакрорезу манастира Крушедола који је 1775. резао познати српски бакрорезац и књижевник Захарије Орфелин (сл. 12). Бакрорез су поручили братство манастира Крушедола и Георгије Поповић из Сент-Андреје. У средини горњег дела приказана је композиција Благовести, а лево од ње стоји Максим архиепископ, обучен у епископски орнат. У десном горњем углу је Стефан деспот. У средини бакрореза представљена је архитектура манастира Крушедола, конаци и

---

[32] Л. Мирковић, Старине фрушкогорских манастира, 34, таб. XXXVI; Б. Радојковић, Српско златарство XVI и XVII века, Нови Сад 1966, сл. 154; Свет. Душанић, Музеј Српске православне цркве, 15.

[33] Л. Мирковић, Старине фрушкогорских манастира, 36, таб. XXIX.

[34] Д. Давидов, Христофор Жефаровић први српски бакрорезац у књизи Дело Христофора Жефаровића, Нови Сад 1961, 49, 108.

[35] По очуваним подацима Јован Георгијевић представља једну од најутицајнијих личности за формирање духовне климе у српском друштву XVIII века, када је у сталном подсећању на стару славу и стари завичај стварана моћна политичка аргументација за одбрану привилегованог положаја српског народа у Аустрији (Д. Медаковић, Минијатуре параклиса, 113; уп. исти, Српски сликари XVIII—XX века, Нови Сад 1968, 17).

најближа околина. У средини доњег дела бакрореза је план манастирског „грунта", док је у левом углу Јован деспот, а у десном преподобна Ангелина. Бакрорез манастира Крушедола је највећи и најлепши бакрорез Захарија Орфелина.[36]

*

* *

Деспоти Бранковићи нису приказивани само заједно већ и појединачно. Њихови портрети и ликови налазе се на иконама, фрескама и зидним сликама. Најчешће се сусреће лик св. Максима.

Најстарија представа св. Максима настала је око 1543. године, када је крушедолски игуман Силвестар дао златару Петру Смедеревцу у Бечкереку да окује четворојеванђеље, које је по заповести архиепископа Максима 1514. писао јеромонах Панкратије.[37] На горњој страни окова златар Петар је искуцао у сребру и позлатио допојасни лик Максима, сигнирајући га сты маѯимь деспоть (сл. 15). Обучен је у фелон са великим омофором, у левој руци држи затворено јеванђеље, а десном благосиља. Гологлав је и са дугом косом и брадом.[38] По Максимовом лику видимо да је он 27 година после смрти већ поштован као светитељ, јер је сигниран као свети, а око главе има светитељски ореол. Његов култ је сигурно био велик када је игуман Силвестар дао златару да Максимов лик уради на горњој корици окова јеванђеља, изнад композиције Христовог Распећа. На левој и десној ивици окова налазе се фигуре јеванђелиста и апостола. Уврштење св. Максима међу њих сведочи нам колико су монаси и игуман манастира Крушедола желели истаћи свога светитеља и ктитора.

Најстарији лик на једној зидној слици деспота Максима налази се у његовој задужбини манастиру Крушедолу, на северној страни јужног ступца испред олтара (сл. 13). Сликан је 1545. године, а приказан је како стоји фронтално. Гологлав је и нема тонзуру. Коса му је коврцава, а брада проседа и дуга. Обучен је у бели полиставрион са тамноплавим крстовима, бео стихар, епитрахиљ, украшен златом, и бели омофор са плавим крстовима. У левој руци држи затворено јеванђеље, а десном благосиља. На истом (јужном) ступцу на којем је сликан Максим приказан је Симеон Немања, оснивач династије Нема-

[36] М. Коларић, Српска графика XVIII века, Београд 1953, 24; Д. Давидов, Крушедол, Београд 1964, X. Опширније о Захарију Орфелину види код Д. Медаковића, Српски сликари XVIII—XX века, 31—41.

[37] Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи I и III, бр. 504 и 4964.

[38] Л. Мирковић, Старине фрушкогорских манастира, 27—28, таб. XXVI; Б. Радојковић, Српско златарство XVI и XVII века, 74—75, сл. 51 и 110; Свет. Душанић, Музеј Српске православне цркве, 11.

њића. Св. Сава — као пандан св. Максиму — представљен је на северном ступцу испред олтара.[39] Пада у очи да се сликањем св. Максима у непосредној близини св. Саве или Симеона Немање хтело нагласити повезивање два култа — светих Немањића и светих деспота Бранковића. Култ Немањића, чија су два највећа представника св. Сава и св. Симеон, негован је на целој територији српске православне цркве и скоро да није било храма у средњем веку или за време турског ропства који је живописан, а да се у њему не налазе њихови портрети. Када је династија Немањића изумрла, култ домаћих светитеља-владара настављен је преко кнеза Лазара. Деспоти Бранковићи су последњи феудални владари које је српска православна црква канонизовала. И док је култ највећих Немањића био раширен на огромном пространству српске цркве, култ деспота Бранковића био је махом ограничен на малу територију Срема или на територију Карловачке митрополије.

Сликање св. Максима на истом ступцу са св. Симеоном Немањом, и св. Савом на супротном ступцу испред олтара, у манастиру Крушедолу није случајно. Максим се у Служби посвећеној њему на више места упоређује са двојицом славних Немањића. „Свима подражаваше прецима својим, светитељу Симеону и Сави свештеном, јер они царство оставише и туђиновати изволеше".[40] Св. Максим је био од лозе св. Симеона и св. Саве: „Симеона праведнога и светитеља Саве ти си, оче, лоза истинита . . . Максиме дивни".[41] У Служби и Житију св. Максима на више се места наглашава сличан животни пут св. Саве и св. Максима. Обојица су већ од рођења предодређени за службу Богу. Обојица су напустили световно звање и високе положаје и отишли у манастир. Обојица су били архиепископи и заступници српског народа пред Богом.

Повезивање култа Немањића и деспота Бранковића, које је — на основу сачуваног материјала — почело да се негује у манастиру Крушедолу 1545. године, наставиће се још више током XVII, XVIII и XIX века. Тако је у цркви Сретења у селу Крушедолу 1634. насликан лик св. Максима (на северном зиду наоса до самог улаза у ђаконикон), где је и портрет св. Саве српског. У манастиру Бођанима, чије је зидне слике радио Христофор Жефаровић 1737. године, у композицији Служење св. литургије, приказан је и Максим међу архиепископима: први је св. Василије Велики, затим св. Сава српски, св. Арсени-

[39] В. Ј. Ђурић, Иконе из Југославије, Београд 1961, 56; Д. Милошевић, Срби светитељи у старом српском сликарству, у књизи О Србљаку, Београд 1970, 224—225.

[40] Служба св. деспоту Максиму, стихире гл. I, Србљак 2, 475.

[41] Канон, песма 1, 3 тропар.

је српски и св. архиепископ Максим.[42] Лик св. Максима налази се и у манастиру Ново Хопово (на луку изнад пролаза из ђаконикона у олтар а преко пута њега је св. Сава). Приказан је у сакосу са омофором, у левој руци држи затворено јеванђеље, а десном благосиља. Фреска је рађена 1608. године.[43] Максим је сликан у олтару, јер је тај простор одређен за представљање светих архијереја, будући да је њихово богослужење махом везано за олтар.

Максим је приказан између св. Саве и Симеона Немање на доњем делу престоне иконе Благовести манастира Крушедола, сликане 1745. године.[44] Максим је у архијерејском орнату, у левој руци држи жезло, а десном благосиља. По мишљењу П. Васића,[45] престоне иконе у Крушедолу сликао је кијевски иконописац Јов Василијевич.

И у Стематографији коју је резао и издао Христифор Жефаровић 1741. у Бечу донекле се огледа јединство Немањића и Бранковића. Илустрације првих дате су на почетку књиге, а других на крају (Ангелина и Максим, који је представљен заједно са св. Стефаном Рапавим).[46] Жефаровићевом Стематографијом желело се одбранити српска права под аустријском влашћу, а уједно да се код Срба развије осећање родољубља и истакне слава дома Немањића.[47] Ова књига је такође требало да пружи српском народу извесно знање о историји, а преко њега учврсти политичку, моралну и верску постојаност.[48]

У Србљаку (Правила молебнаја сербских просветителеј), из 1765. год.,[49] на листу 1б налази се велика илустрација „Изображенија свјатих сербских цареј, књазеј, деспотов и архиепископов, Господеви за

---

[42] И. Здравковић — Л. Мирковић, Манастир Бођани, Београд 1952, 22; О. Микић, Христофор Жефаровић и живопис манастира Бођана у књизи Дело Христофора Жефаровића, Нови Сад 1961, 19. У отпусту богослужења заједно се помињу св. архиепископи: Сава, Арсеније и Максим.

[43] М. Бајаловић-Бирташевић, Манастир Ново Хопово у Фрушкој Гори, Зборник Матице српске за друштвене науке 5, Нови Сад 1953, 76, сл. 6; М. Милошевић — О. Милановић, Црква Св. Николе у манастиру Ново Хопово, Рад Војвођанских музеја 4, Нови Сад 1955, 261; С. Петковић, Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557—1614, Нови Сад 1965, 207; Д. Милошевић, Срби светитељи, 223.

[44] Л. Мирковић, Деисис крушедолског иконостаса, Старинар, нов. сер., књ. III—IV, Београд 1955, 93; В. Петровић — М. Кашанин, Српска уметност у Војводини, Нови Сад 1927, 187; уп. Д. Давидов, Крушедол, Београд 1964, IX.

[45] Сликари иконостаса манастира Бођана и Крушедола, Старинар, нов. сер., књ. XII, Београд 1961, 111.

[46] На листу 40v.

[47] Ј. Скерлић, Српска књижевност у XVIII веку, Београд 1923, 179, 210.

[48] Д. Давидов, Христофор Жефаровић први српски бакрорезац, 24—25; Жефаровићева Стематографија, као споменик старе и славне прошлости, имала је утицаја на развијање националног и српског државног осећања код Срба и за време првог устанка била је забрањена у Аустрији (Ј. Скерлић, Српска књижевност XVIII века, 182).

[49] Књигу је штампао у Венецији Димитрије Теодосије.

род и отечество своје мољашчихсја" са 15 ликова у 13 медаљона[50] (сл. 16), међу којима су Немањићи и Бранковићи. Фигуре су распоређене по медаљонима у облику иконографске схеме Лозе Немањића. На врху илустрације у средини је приказан Христос до појаса, на облацима, како благосиља. Испод њега је Стефан Штиљановић, лево од њега *Стефан* деспот, а десно од Штиљановића налази се Арсеније, други архиепископ српски. У другом реду у средини је монах Симон, бивши првовенчани краљ српски. Лево од њега је краљ Милутин, а десно од Симона је Стефан, краљ дечански. У трећем реду у средини је св. Сава, први архиепископ српски, док је лево од њега цар Урош. Десно од св. Саве је *Јован* деспот. У четвртом реду илустрације у средини су посебно кнез Лазар и преподобна *мати Ангелина*, деспотица српска, приказана као монахиња. Лево од Лазара заједно су приказани, јер се истог дана славе, Атанасије Велики, *Максим*, архиепископ српски и Кирил александријски. Десно од Ангелине представљен је преподобни Симеон Мироточиви. По илустрацији из венецијанског Србљака рађене су иконе на дрвету. Једна икона, која је копија поменуте илустрације, чува се у Алибунару (сл. 17), док се друга налази у Повјесном музеју Хрватске.[51]

На полеђини бакрорезне плоче, која је употребљена за штампање српског буквара Јована Рајића, издатог у Новом Саду 1780. године, у горњем делу су две стојеће фигуре: лево је Јован, деспот српски, а десно Симеон Мироточиви. У доњем делу бакрорезне плоче лево је кнез Лазар, самодржац српски, а десно преподобна мати Ангелина, деспотица српска.[52] Све четири фигуре су резане према илустрацијама поменутих личности које се налазе испред њихових служби у Србљаку, штампаном у Римнику 1761. године, што до сада није било уочено.

Деспоти Бранковићи сликани су заједно са Немањићима и другим српским светитељима на зидним сликама у првој зони припрате манастира Крушедола 1750. године, које је, по мишљењу П. Васића,[53] можда радио кијевски иконописац Јов Василијевич уз сарадњу Васе Остојића. У првој зони јужног зида припрате сликани су владари од Јована Владимира, Стефана (?), кнеза Лазара, цара Уроша, Стефана деспота, Јована деспота, до преподобне мајке Ангелине (сл. 18); у пр-

[50] Г. Михаиловић, Српска библиографија XVIII века, Београд 1964, 78.

[51] Њену фотографију објавио је Д. Медаковић, Путеви српског барока, Београд 1971, сл. 55.

[52] уп. Рад. П. Јовановић, Стари српски буквар, штампан са бакрореза 1780. године у Новом Саду, Гласник СУД 63, Београд 1885, 252, 259—261.

[53] Сликари иконостаса манастира Бођана и Крушедола, 111; исти, Црквена уметност код Срба у XVIII и XIX веку, 340.

вој зони источног зида припрате су ликови Максима, архиепископа српског, Богородице, затим Христа и св. Саве српског.[54] У току XVIII века националне и црквене везе између Срба под аустријском влашћу и Срба под Турцима биле су тесне, па се то одразило и на сликање Срба светитеља. Нарочито се желело истаћи јединство српског народа без обзира на тадашњу територијалну подељеност. Том идејом нису прожети само сликари Крушедола већ и бакрорезци, издавачи књига и иконописци.

Немањићи и деспоти Бранковићи сликани су заједно у трећем реду иконостаса у Великим Бастајима код Дарувара, рад Мојсија Суботића „из Сирмии" 1785. године. У средини доминира целим овим редом композиција која приказује св. Саву и Симеона Немању како се клечећи пред престолом Христовим моле за српски народ.[55] С леве стране ове композиције су преподобна мајка Ангелина, Стефан деспот, Симеон Мироточиви, краљ Милутин, Владислав и архиепископ Арсеније, а с десне стране: Стефан Дечански, архиепископ Максим, цар Урош, кнез Лазар, деспот Јован и Стефан Штиљановић. Сликар је, дакле, имао тенденцију да прикаже творце и представнике „старе славе".[56] Идејни утицаји Жефаровићеве Стематографије на иконостасу у Бастајима су сасвим очигледни.[57]

У другом реду икона на иконостасу цркве св. апостола Петра и Павла у Допсину (код Осијека), насталом крајем XVIII века, приказани су заједно са св. сремским деспотима Бранковићима (деспот Стефан, преподобна мати Ангелина и деспот Јован) свети Немањићи и други српски свеци. То су: цар Урош, Симеон Мироточиви, Стефан Милутин, краљ, св. Сава, први архиепископ српски, св. Симон, бивши први краљ српски, Стефан Дечански, св. Арсеније, други архиепископ српски, кнез Лазар и Стефан Штиљановић.[57а]

На четири парапетне иконе на иконостасу манастира Јаска (рад Димитрија Бачевића „са дружеством" 1769), сликани су Срби светитељи, а међу Немањићима су и два деспота Бранковића: Максим и Јован. На првој парапетној икони приказани су: Максим, Арсеније ар-

---

[54] Д. Медаковић, Путеви српског барока, 116—17. Ту су још и ови српски владари: Стефан Првовенчани, Симеон Немања, краљ Владислав, Стефан Рапави, краљ Милутин.

[55] У истом ставу ова два српска светитеља приказана су и на дрворезу Стефана Ликића из 1721, који се налази у Повјесном музеју Хрватске у Загребу (уп. М. Панић-Суреп, Сачуване плоче старог српског дрвореза, Зограф 2, Београд 1967, 45, сл. 26).

[56] Д. Кашић, Национална тематика у иконографији славонских Срба, Православна мисао IV, св. 1 и 2, Београд 1961, 39—40.

[57] Д. Медаковић, Путеви српског барока, 80.

[57а] За овај податак захвалан сам о. Мирку Тишми.

хиепископ и Атанасије Велики.[58] На другој икони су: Стефан Штиљановић, деспот Јован и кнез Лазар (сл. 19). На трећој: св. Сава, Симеон Мироточиви и св. Симон (Првовенчани краљ) и на четвртој икони: Стефан, краљ дечански, Милутин и цар Урош. На овим иконама су сликани најугледнији Немањићи, као и свети, чије су мошти биле у фрушкогорским манастирима: Максим, Стефан Штиљановић, деспот Јован, кнез Лазар, цар Урош и Арсеније.

Максим и Стефан деспот приказани су на спољном пољу (сечаници) дрворезног крста што га је 1602. резао монах Јеротеј (сл. 14). Максим је приказан у епископском орнату, док Стефан на глави има круну и обучен је у хаљину с огртачем, а у десној руци држи крст. Оба лика око главе имају светачки ореол. Будући да на Јеротејевом крсту нема натписа који би тачно објаснили сваку личност, обе фигуре се највероватније могу идентификовати као Максим и деспот Стефан Бранковић.[59] Када знамо да су св. деспоти Бранковићи приказивани на оковима јеванђеља, артофориону, иконама и бакрорезима који су рађени за манастир Крушедол, било је природно да се ликови Максима и Стефана изрежу на крсту, јер је Максим био ктитор манастира, а мошти обојице су лежале у Крушедолу. Монаси крушедолски су желели истаћи своје светитеље, али нису хтели изоставити ни Немањиће, па су на истој страни на којој се налазе два Бранковића, али на доњем делу крста, поручили да се изрежу св. Сава и св. Симеон. Први је представљен у архијерејском орнату, а други као монах, како је то много раније већ уобичајено, па није тешко распознати њихове ликове, иако немају натписа.

Повезивање у јединство култа Немањића и деспота Бранковића, поред фресака, икона, зидних слика, илустрација у књигама, неговано је и у књижевности. Кипријан Рачанин преписао је 1692—1694. у Сент-Андреји похвалне песме посвећене српским светитељима: Симеону Немањи, св. Сави српском, Стефану Дечанском, кнезу Лазару и архиепископу Максиму.[60] Повезивање култа ове две свете куће неговано је и у „покровобогородичиним" школама у Карловачкој митро-

[58] Св. Арсеније је сликан, јер је био родом из Срема. Према једној белешци из 1771. године део Арсенијевих моштију чува се после 1716. године у манастиру Крушедолу (С. Петковић, Манастир Крушедол од 1754—1774, Српски Сион, Карловци 1905, 572).

[59] Л. Мирковић (Старине фрушкогорских манастира, 29, таб. XXXII, сл. 3) не упушта се у идентификовање личности, већ само каже да је „Јеротеј на сечаницама изрезао ... јеванђелисте, св. архијереје и схимнике".

[60] Б. Сп. Радојичић, Стара српска књижевност у средњем Подунављу, Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду II, 1957, 257; Д. Медаковић, Минијатуре параклиса, 109.

полији, у којима су ђаци добијали задатак да саставе, на пример, неку орацију посвећену св. Сави, кнезу Лазару, Максиму и другим српским светитељима.[61]

ПОЈЕДИНАЧНЕ ПРЕДСТАВЕ СВ. СРЕМСКИХ ДЕСПОТА БРАНКОВИЋА

Св. Максим приказиван је не само заједно са осталим Бранковићима, већ често и сам. Тако је Стефан Гавриловић[62] требало да га наслика изнад јужних двери иконостаса у Буковцу. Био је сликан на северним дверима (на јужним је св. Арсеније) Саборне цркве у Шапцу, рад Павла Симића 1853—1856. године.[63] Исти сликар насликао га је 1869—1873. на престоној икони у цркви у Сомбору; а у северној певници су: Максим, цар Лазар, Стефан Првовенчани и Стефан Штиљановић.[64] Максим је приказан са св. Арсенијем Сремцем у левој певници манастира Пакре у Славонији, рад Јована Баковића из 1779. године,[65] у јужној певници у Шимановцима, рад Константина Лекића из 1822. године;[66] у Грандулици код Зрењанина, рад Арсе Теодоровића из 1831; у јужној певници цркве у Остојићеву, рад Душана Алексића.[67] У Старом Бечеју (у северној певници), рад Уроша Предића, Максим је насликан са другим српским светитељима, а иза њега је представа манастира Крушедола. Лик св. Максима налази се на медаљону у емаљу на великом ћивоту Стефана Штиљановића из XVIII века, који се чува у Музеју Српске православне цркве. У средини је медаљон Христа, а десно од њега су медаљони св. Арсенија српског и св. Максима сирмијског, док су лево од Христа приказани св. Сава српски и св. Иринеј сирмијски. Максимов лик се налази и на медаљону

---

[61] Р. М. Грујић, Култ св. Саве у Карловачкој митрополији у XVIII и XIX веку, сепарат из Богословља X, св. 2—3, Београд 1935, 6—7. Године 1769. празник Максима, архиепископа, Јована деспота и мајке Ангелине заједно са Стефаном Првовенчаним и краљем Милутином, нису празновани као заповедни празници, већ се славе у манастиру и околини (исти, Култ св. Саве, 12).

[62] О. Батавељић, Неколико докумената о сликару Стефану Гавриловићу, Зборник Матице српске, серија друштвених наука 9, Нови Сад 1954, 165.

[63] Д. Медаковић, Српски сликари XVIII—XIX века, 150; Н. Кусовац, Павле Симић у Шапцу, Гласник, службени лист Српске православне цркве X, Београд 1967, 218.

[64] Д. Медаковић, Стари сликари, 155.

[65] Бл. Красић, Опис манастира Пакре или прилог к историји Српске цркве, сепарат из Стражилова за 1886, стр. 18; Д. Кашић, Српски манастири у Славонији, Београд 1971, 218.

[66] Већину података о сликању св. деспота Бранковића у певницама и на зидним сликама у сеоским црквама Срема и Баната добио сам добротом проф. Павла Васића. Неколико података пружила ми је и О. Милановић, на чему им се и овом приликом најсрдачније захваљујем.

[67] Цркву у Остојићеву сликао је Никола Алексић 1869—1871. године а завршио његов син Душан (Р. Л. Веселиновић, Православна црква у Остојићеву у XVIII и XIX веку, Рад војвођанских музеја XIV, Нови Сад 1965, 294—297).

ланца велике панагије св. Саве, која је предата првом патријарху обновљене Српске патријаршије Димитрију приликом његовог устоличења у Пећкој патријаршији 1924. године. На десној страни ланца су медаљони: архиепископа Данила II, архиепископа Никодима, патријарха Јоаникија, патријарха Јефрема, патријарха Макарија, архиепископа *Максима* и Василија Острошког. На левој страни ланца су свети српски владари: Јован Владимир, Симеон Мироточиви, Симон (Стефан Првовенчани), краљ Милутин, Стефан Дечански, цар Урош и кнез Лазар. Скице за медаљоне радио је Урош Предић.

Максим је сликан на иконама заједно са св. Атанасијем и св. Кирилом, архиепископима александријским, чија се успомена такође празнује 18. јануара. На једној икони из Музеја Српске православне цркве у Београду — израдио ју је у првој половини XVIII века „раб Божји Максим" за манастир Шишатовац — приказани су с лева на десно: Кирило, Атанасије и Максим деспот, обучени у епископски орнат (сл. 20). Друга икона мале вредности тројице архиепископа такође се налази у поменутом Музеју. Њу је сликао В. А. М. 1867. за манастир Крушедол. На икони из Плочица у Банату (XVIII век) такође су заједно приказани Атанасије Велики, Максим, архиепископ српски, и Кирило Александријски.

Служба св. архиепископу Максиму није засебна него је допуна заједничкој служби александријских архиепископа Атанасија и Кирила, које црква такође слави 18. јануара, па се зато они помињу у Служби на више места: „Атанасија усхвалимо и Кирила и Максима прославимо као служитеље св. Тројице".[68] При Максимовој смрти „Бог посла анђеле у лику Атанасија и Кирила да тихо узму душу твоју од чистог тела твог ... Максиме дивни".[69]

У илустрацији Србљака, штампаног у Римнику 1761, Максим је приказан између Атанасија и Кирила, сви су обучени у епископски орнат. У београдском штампаном Србљаку (1861) Максим је приказан сâм, десном руком благосиљајући, а у левој држећи жезло.

Максим је сликан заједно са другим српским свецима на фресци јужног зида наоса цркве Успење Богородице у Српском Ковину 1765. године, заједно са св. Симеоном, св. Савом, св. Арсенијем и св. Стефаном Првовенчаним.[70] Максим је још приказан у Нередину, у јужној певници; у Малим Радинцима (крај XVIII или почетак XIX века) на западном зиду храма заједно са Симеоном Немањом; у Чалми је представљен са св. Арсенијем и св. Савом српским на северном зиду.

---

[68] Стихире гл. 2, стихира 4, Србљак 2, 469.

[69] Стихире гл. 6, Србљак 2, 473. То се понавља и у стихири гл. 2, Србљак 2, 475 као и у синаксарском житију св. архиепископа Максима.

[70] С. Петковић, Живопис цркве Успења у Српском Ковину, Зборник Матице српске за друштвене науке, св. 23, Нови Сад 1959, 48, 56, 68.

Преподобна мати Ангелина приказивана је такође и појединачно. У Стематографији Христифора Жефаровића, штампаној у Бечу 1741, на л. 40г налази се илустрација са три фигуре: св. Параскева, св. Георгије Нови (Кратовац) и св. мати Ангелина. Параскева (тзв. Петка Трновска) приказана је заједно са двоје домаћих светаца, јер се тада нетачно сматрало да је она Српкиња.[71] Представе с Ангелининим ликом налази се испред њене Службе у Србљаку, штампаном у Римнику. Приказана је у схимничкој одећи како у левој руци држи бројанице, а у десној књигу. И у београдском Србљаку се налази њен лик, али се доста разликује од прве илустрације.

Преподобна Ангелина приказана је такође и на иконама: као на пример у Марадику — Срем — у јужној певници, рад Јакова Орфелина из 1776. године. Једна друга икона се чува у Музеју Српске православне цркве у Београду (некада је припадала манастиру Пакри у Славонији), а рађена је према илустрацији из римничког Србљака. Она је приказивана и у Српској Црњи, рад Ђуре Јакшића из 1853; у Саборној цркви у Вршцу, рад Паје Јовановића; у Остојићеву, у северној певници, рад Душана Алексића[72] из 1871/72. Ангелина је насликана поред цара Уроша, Стефана Дечанског и цара Соломона у Парти у јужној певници. Слично томе и у Радојеву у северној певници је Ангелина са царем Урошем и Симеоном Мироточивим, рад Николе Алексића из 1858. Ангелина је приказана како стоји обучена у монашку одећу. Десно од њених ногу су круна и жезло. Св. Ангелину у Преображенској цркви у Панчеву сликао је Стеван Алексић 1908. Обучена је у монашку одећу, испред ње је пулт с књигом. Кроз прозор се види крушедолска црква. У Кулпину (Бачка), лик св. Ангелине вероватно је рад Јована Клаића. На иконостасу у Чуругу, у лунети изнад двери, Борђе Крстић је насликао св. Параскеву, Тајну вечеру и мајку Ангелину.[73] У цркви Старог Бечеја, у северној певници је Урош Предић живописао Ангелину и неке друге српске светитеље. У Малом Бечкереку (Румунија) на јужном трону су приказани: архиђакон Стефан, краљ Милутин, Ангелина и Стефан Штиљановић, рад Николе Алексића из 1854. године.[74] У Араду, у јужној певници изгледа да је сликана св. Ангелина. Она је приказана и на зиданом иконостасу цркве св. Николе на Новом гробљу у Београду, рад Стеве Тодоровића.

Преподобна мати Ангелина представљена је и на зидним сликама у више цркава: у Ривици (Срем), на јужном зиду, рад П. Чортановића средином XIX века; у цркви села Јаска, на хору, рад Јована Иванића; у Нередину, у Буковцу, на западном зиду певнице, поче-

[71] Л. Мирковић, Хеортологија, Београд 1961, 71.
[72] Види нап. 67.
[73] Д. Медаковић, Српски сликари, 251.
[74] За оба податка из Румуније благодарим Миодрагу Јовановићу.

так XIX века; у Голубинцима, на северном зиду леве певнице, рад П. Чортановачког 1854; у Јасенову (Банат), у другом травеју је медаљон мајке Ангелине; у Ульми, на хору са св. Магдаленом; у Руменки (Бачка), на јужном зиду, рад Павла Симића; у Кању, на северном зиду су цар Урош, Ангелина и Свети Сава благосиља народ, рад Димитрија Петровића, око 1870; у олтару Саборне цркве у Београду мајка Ангелина је насликана заједно са кнегињом Милицом и царицом Милевом[75] (Оливером, кћерком кнеза Лазара, удатом за султана Бајазита). У припрати Пећке патријаршије је њена фреска из XIX века, јужно од западних врата; у манастиру Хиландару у главној цркви; у припрати Саборне цркве у Шапцу (рад А. Биценка 1931/32). У манастиру Клисури код Ариља (рад Ј. Кратине, 1950), у јужној певници су: св. Недеља, св. Марина (Огњена Марија), мајка Ангелина, Петка и Јефимија. Зидне слике су рађене по налогу митрополита скопског Јосифа.[76]

Илустрација *деспота Јована* налази се испред Службе у римничком Србљаку, штампаном 1761. Приказан је као млад човек, у левој руци држи двоструки крст, а десна му је наслоњена на књигу која се налази на столу испред њега. На столу је сфера с крстом. Ова илустрација из Србљака послужила је као узор сликару који је по њој радио, у другој половини XVIII века, икону св. деспота Јована за манастир Парку у Славонији (сада се чува у Музеју Српске православне цркве. На илустрацији из београдског штампаног Србљака (1861) Јован носи круну на глави. У левој руци држи крст, а у десној жезло, као и у Преображенској цркви у Панчеву, рад Стевана Алексића из 1908. године.[77]

Деспот Јован сликан је на зидној слици у Путинцима у Срему, рад П. Чортановачког после 1840. Поред њега су приказани још кнез Лазар и цар Урош. У Бали у Банату, на јужном зиду насликао је Душан Алексић 1896. цара Уроша, Стефана Дечанског и деспота Јована.

Свети деспот Стефан Бранковић ретко је сликан сам, иако је родоначелник породице сремских деспота. Његов лик налази се на зиду припрате манастира Новог Хопова из 1654. године.[78] Приказан је као стар човек са дугом седом брадом и косом. На глави има круну. Одевен је у хаљину с огртачем, а у десној руци држи крст. Илустрација

[75] Њихове ликове радио је Настас Стевановић, сликар, по жељи београдског митрополита Инокентија (1898—1905), Н. Божић, Старе и нове фреске у олтару београдске Саборне цркве, Гласник, сл. лист Срп. прав. цркве 17, 1938, 426.

[76] Л. Павловић, Културни лица, 294.

[77] Исти, 154.

[78] М. Бајаловић-Бирташевић, Манастир Ново Хопово, 84; М. Милошевић — О. Милановић, Црква Св. Николе у манастиру Ново Хопово, 263; Д. Милошевић, Срби светитељи, 223.

са Стефановим ликом налази се испред његове Службе у римничком Србљаку. Обучен је у хаљину украшену хермелином. У левој руци држи жезло, а десна му је на столу. Ова илустрација из Србљака послужила је као узор живописцу који је у другој половини XVIII века сликао Стефанову икону за манастир Пакру у Славонији (сада се чува у Музеју Српске православне цркве у Београду). У београдском штампаном Србљаку илустрација са Стефановим ликом битно се разликује од оне у римничком Србљаку. Деспот Стефан насликан је и у Преображенској цркви у Панчеву.

EIN BEITRAG ZUR IKONOGRAPHIE DER SERBISCHEN DESPOTEN VON SYRMIEN

JANKO RADOVANOVIĆ

Die heiliggesprochenen serbischen Despoten von Syrmien sind Familienmitglieder des blinden Despoten Stephan Branković: er selbst, seine Gattin Angelina und die beiden Söhne — Erzbischof Maxim (bevor er Mönch wurde, Despot Djordje) und Despot Jovan — die im XV und in den ersten zwei Dezennien des XVI Jh. gelebt haben. Ihren Gebeinen, aufbewahrt im Kloster Krušedol, wurden wundertätige Eigenschaften zugeschrieben, und Kirche und Volk feierten diese Despoten als Heilige und Vertreter vor Gott.

Die kanonisierten Despoten aus dem Hause Branković wurden zusammen aber auch einzeln abgebildet. Die älteste Ikone mit ihrer gemeinsamen Darstellung (Abb. 1), sowie zwei Kopien derselben (Abb. 2 und 3), stammen aus der zweiten Hälfte des XVI Jh., als sich deren Heiligenkultus formierte. Auch wurden ihnen spezielle Messen, sowie eine gemeinsame Messe geweiht. Während des Zelebrierens wurde die Ikone in der Mitte des Kirchenschiffs zur Huldigung ausgestellt. Der Autor bespricht sodann weitere gemeinsame Darstellung auf Ikonen (Abb. 4, 5 u. 6), Einbandbeschlägen (Evangeliumbuch aus dem Jahre 1656, Abb. 8), einem Artophorion aus dem Jahre 1707 (Abb. 9 u. 10) und zwei Kupferstichen: des Christiphor Žefarović, aus dem Jahre 1746, und Zacharius Orphelin aus dem Jahre 1775.

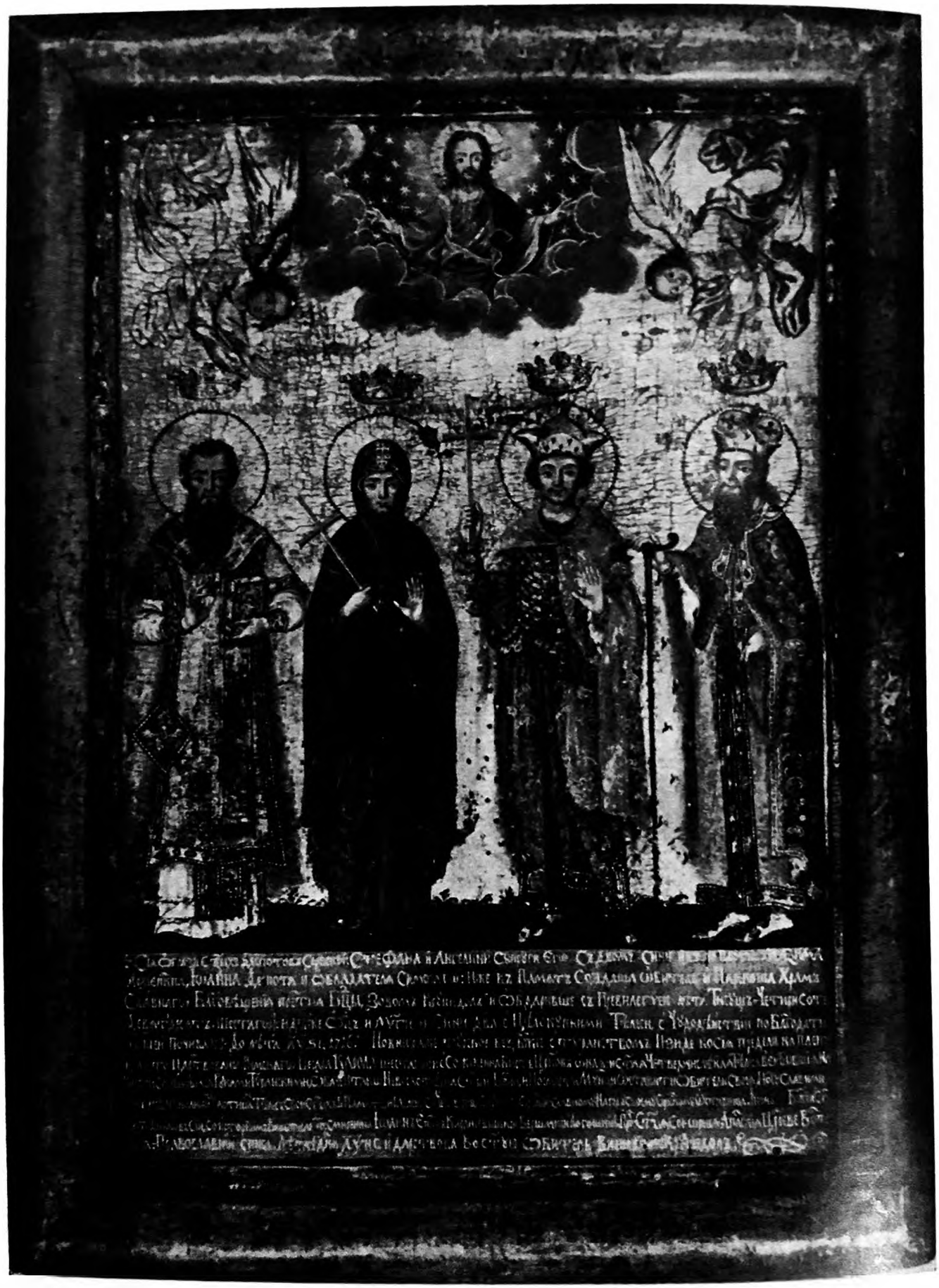
Weiter werden in der Abhandlung die Einzeldarstellungen besprochen. Des hl. Maxim am Beschlag eines Evangeliumbuches aus dem Jahre 1543, auf einer Freske im Kloster Krušedol aus dem Jahre 1545, wobei der Umstand, dass Maxim auf derselben Säule wie der hl. Simeon Nemanja — Gründer der Dynastie der Nemanjiden — und in der Nähe des hl. Sava dargestellt wurde, als eine Folge der Verbindung des auf dem ganzen Gebiet der serbischen Kirche gepflegten Kultes der Nemanjiden mit dem in Südungarn verbreiteten Kultes der Branković erklärt wird. Eine gemeinsame Darstellung der kanonisierten Nemanjiden und der heiliggesprochenen Mitglieder der Despotenfamilie Branković findet sich in der »Stematographie« des Žefarović (1741), in den Wandgemäldern des Klosters Krušedol (1750), auf den Illustra-

tionen des in Venedig gedruckten »Srbljak« (die Gottesdienste der serbischen Heiligen, 1765), einer Kupferstichplatte für die serbische Fibel aus dem Jahre 1780, an der Ikonenwand der Kirche von Veliki Bastaji (1785), der Parapetikonen im Kloster Jasak, dem holzgeschnitzten Kruzifix im Museum der serbischen orthodoxen Kirche in Beograd, usw. Indem man auf dem Gebiet der heutige Vojvodina und Slawonien die Nemanjiden zusammen mit den Despoten aus dem Hause der Branković darstellte, wollte man besonders betonen, dass die Einheit des serbischen Volkes und seiner Kirche unter österreichischer Herrschaft und der Serben unter der türkischen Okkupation auch weiterhin besteht. Obwohl das serbische Erzbistum in Karlovci die kirchliche Autonomie bestätigt bekommen hatte, haben dessen Metropoliten die geistige Oberherrschaft des Patriarchen von Peć bis 1766, als das Patriarchat von Peć abgeschafft wurde, stets anerkannt. Die betonte Einheit des Nemanjiden- und des Branković-Kultus im Erzbistum Karlovci diente dessen politischen Zwecken, aber auch zur Erweckung des Nationalbewusstseins im Volke.

Der Autor beschreibt schliesslich die Einzeldarstellungen der kanonisierten Mitglieder der Familie Branković: Maxim, Angelina, Jovan und Stephan, auf Ikonen, Wandgemäldern und Illustrationen in gedruckten Büchern.



Сл. 1. Икона сремских деспота Бранковића, друга половина XVI века, Музеј Српске православне цркве, Београд



Сл. 2. Икона сремских деспота Бранковића, рад Н. Нешковића, 1753, Музеј Српске православне цркве, Београд



Сл. 3. Икона сремских деспота Бранковића прва половина XVIII века, Музеј СПЦ, Београд



Сл. 4. Икона сремских деспота Бранковића, прва пол. XVIII века, Музеј СПЦ, Београд



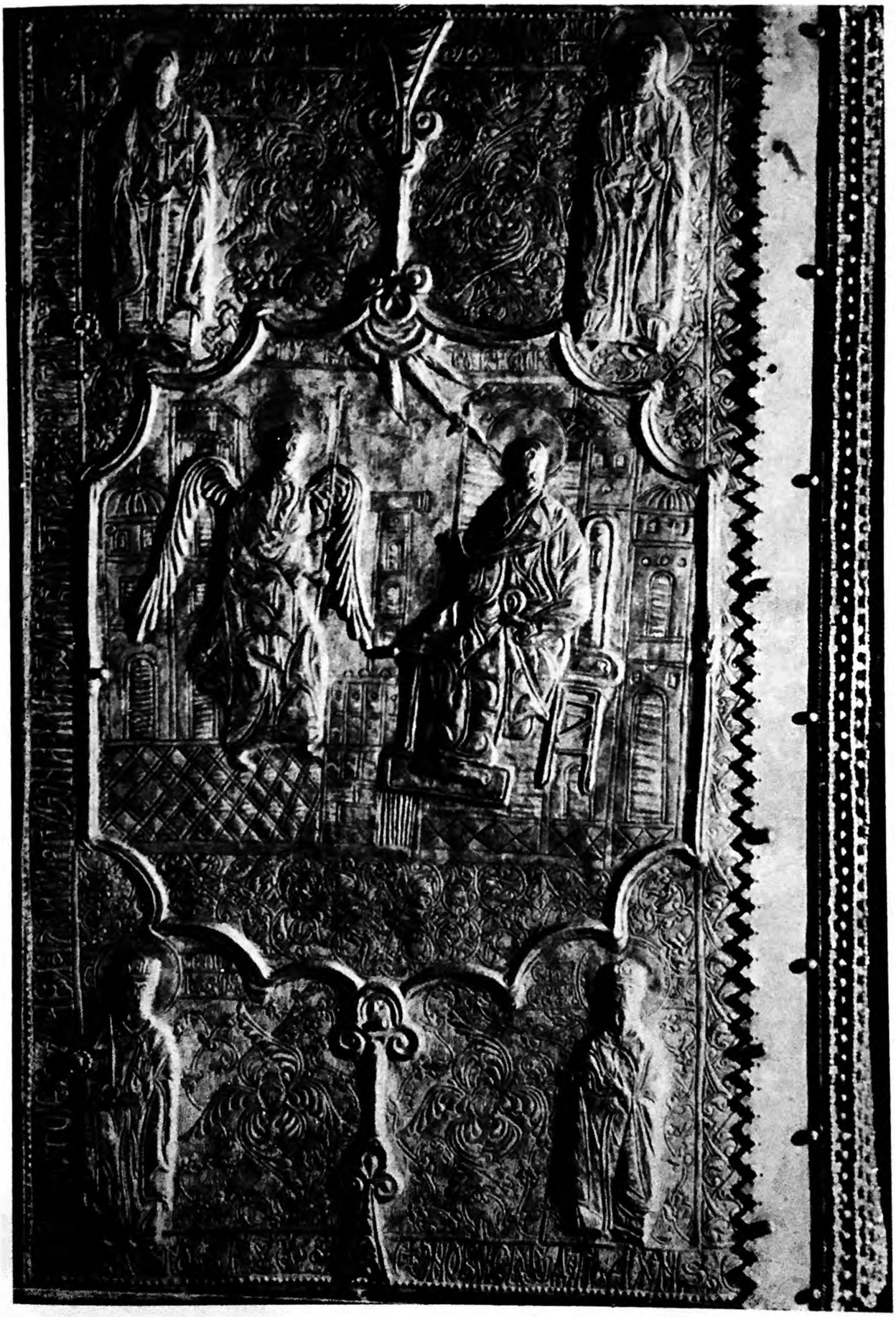
Сл. 5. Икона сремских деспота Бранковића, 1785, Музеј СПЦ, Београд



Сл. 6. Сремски деспоти Бранковићи, парапетна икона на иконостасу манастира Крушедола, 1829



Сл. 7. Деспоти Стефан и Јован, рад Д. Бачевића, 1765, црква Сретења у селу Крушедолу



Сл. 8. Сремски деспоти Бранковићи, оков јеванђеља, 1656, Музеј СПЦ, Београд



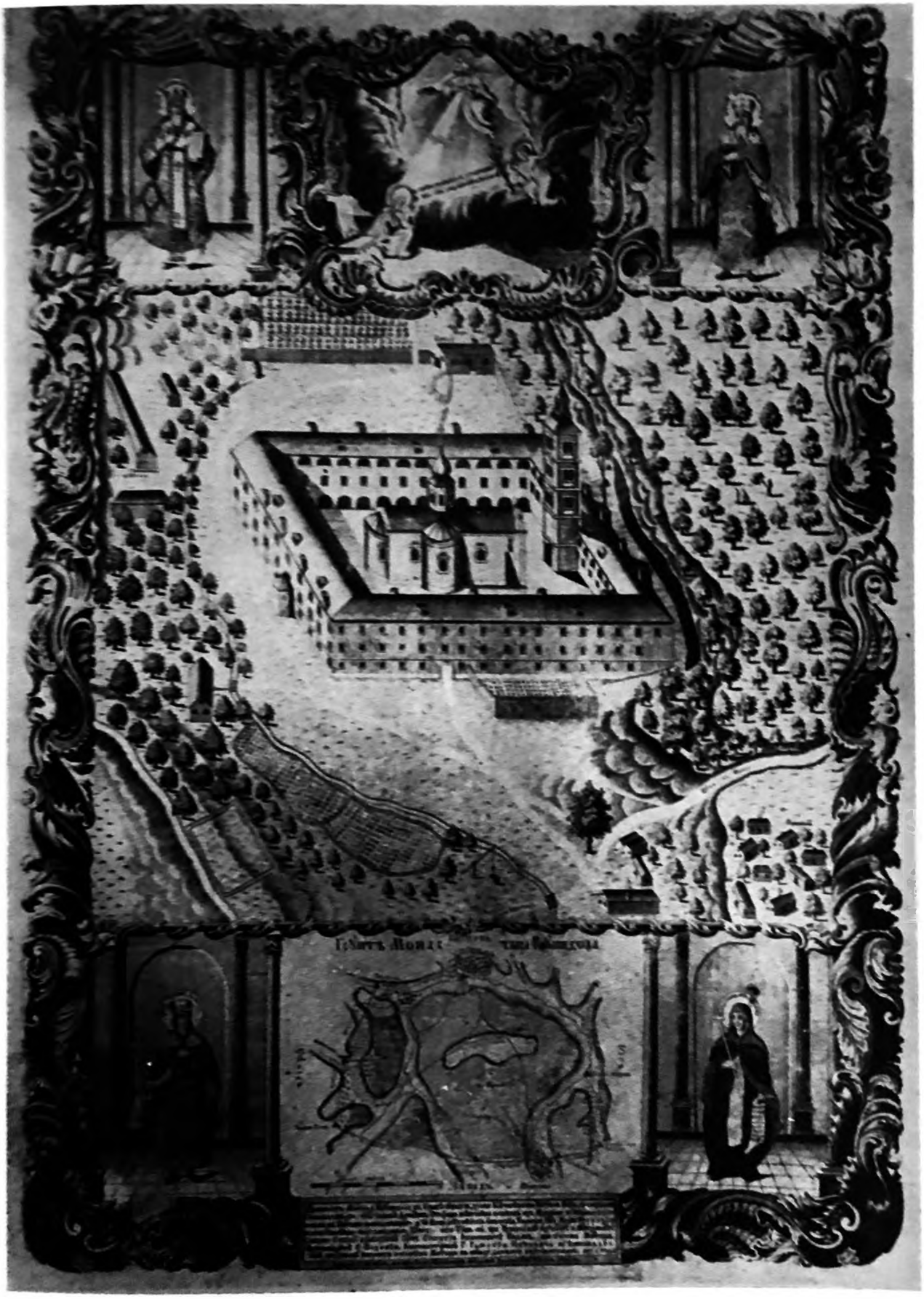
Сл. 9. Деспоти Стефан и Јован, детаљ артофориона, рад Н. Недељковића, 1707, Музеј СПЦ, Београд



Сл. 10. Св. Ангелина и архиепископ Максим, детаљ артофориона, рад Н. Недељковића, 1707, Музеј СПЦ, Београд



Сл. 11. Сремски деспоти Бранковићи, бакрорез, рад. Х. Жефаровића, 1746.
Музеј СПЦ, Београд



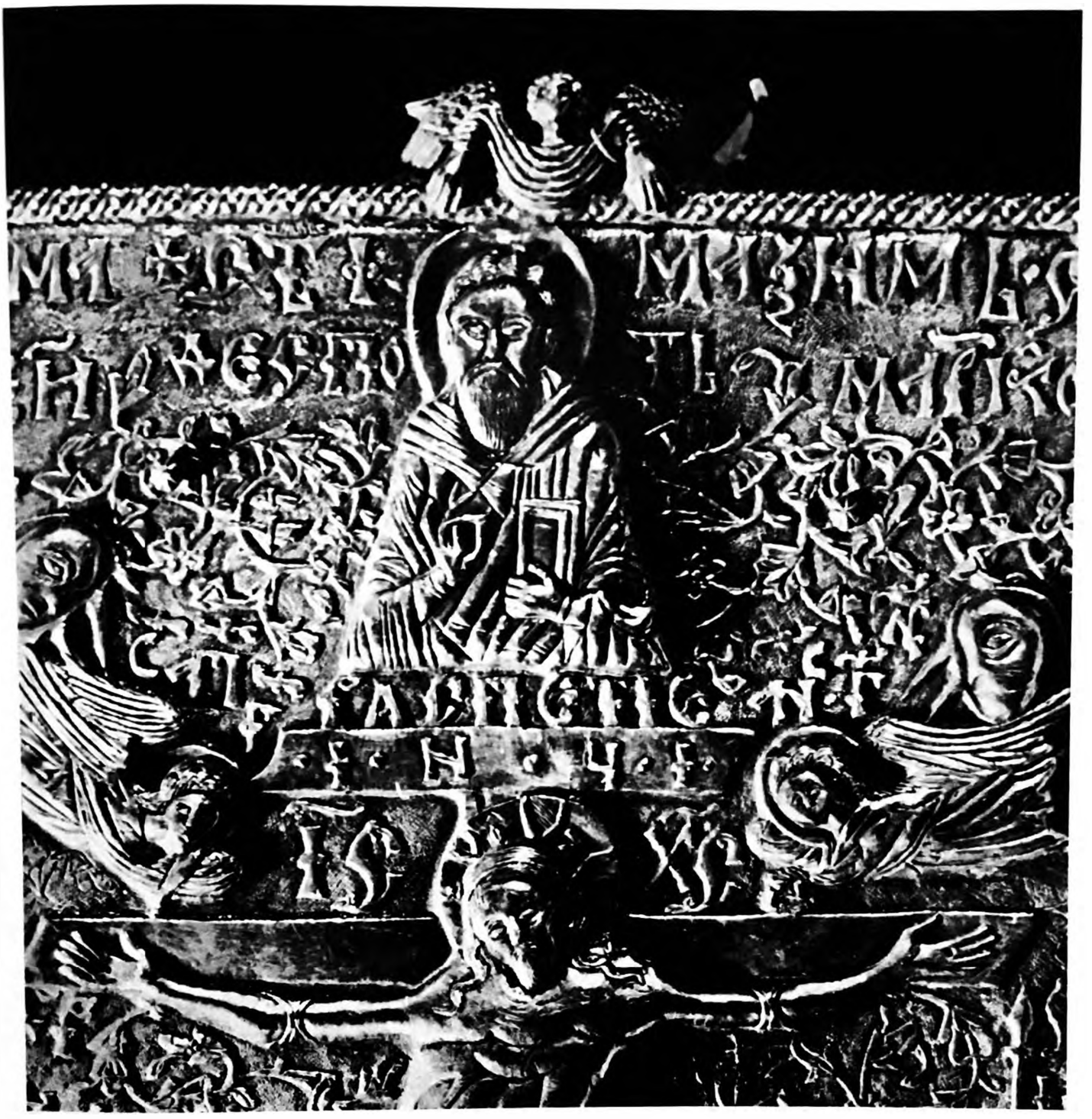
Сл. 12. Манастир Крушедол, бакрорез, рад. З. Орфелина, 1775, Музеј СПЦ, Београд





Сл. 13. Св. деспот Максим, фреска, 1545, манастир Крушедол

Сл. 14. Св. Максим и деспот Стефан, детаљ дрворезног крста, рад монаха Јеротеја, 1602, Музеј СПЦ, Београд



Сл. 15. Архиепископ Максим, детаљ окова јеванђеља, рад П. Смедеревца, око 1543, Музеј СПЦ, Београд



Сл. 16. „Изображенија свјатих сербских цареј, књазеј, деспотов и архиепископов", венецијански Србљак, 1765.



Сл. 17. Икона српских владара и архиепископа, после 1765, Алибунар



Сл. 18. Деспоти Стефан, Јован и св. Ангелина, зидна слика, 1750, манастир Крушедол



Сл. 19. Св. Стефан Штиљановић, деспот Јован и кнез Лазар, икона, 1769, манастир Јазак



Сл. 20. Св. Кирил, св. Атанасије и св. Максим деспот, прва пол. XVIII века, Музеј СПЦ, Београд

Оливера Милановић-Јовић

Иконостас цркве светог Николе у Новом Бечеју

Прилог проучавању рада сликара Стефана Гавриловића



МАТИЦА СРПСКА

7 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 7
1971

Иконостас цркве св. Николе у Новом Бечеју сликан је 1814. године. Податак о томе налази се у црквеном инвентару од 1841. године. На првој страни, под бројем 12, стоји: Иконостасъ либо(темпелъ) Бїлдхауерскимъ хѳдожествомъ испрещрени и живописными изображенїами 814 лѣта украшенъ вь добромъ состоянїи находится (сл. 1).

Овде се у свему осећа веза са сликарством крајем XVIII века: фигура је издужена, није права ни чврста, драперија је у меким, многим крупним и ситним наборима, конструкција иконостаса и распоред икона такође су ближи концепцији иконостаса са краја XVIII века.

У покушају установљавања ко би могао бити сликар иконостаса, дошло се до извесних констатација које, вероватно, указују на прави пут. Извесна фигурална решења и решења композиције, начин сликања набора тканине и колорит кроз који се пробија сивоплави и маслинастосмеђи тон, везују овај рад за име Стефана Гавриловића.[1] Фигура Богородице на царским дверима, у покрету, па и третману тканине, готово је идентична са решењем на иконостасу цркве у Кузмину (сл. 2 и 3). Бочна фигура у сцени Тајна вечера над царским дверима, истога је става као фигура на икони у Ср. Каменици (сл. 4 и 5). Престоне иконе Исуса Христа у Каменици и Бечеју, а особито у

[1] Желим да нагласим да ми је Мирјана Лесек, кустос Музеја Срема у Ср. Митровици, прва, само на основу исте поставке фигуре Богородице на царским дверима овде и у Кузмину, скренула пажњу на овакву претпоставку, што се касније, поређењем са осталим Гавриловићевим радовима, показало као сасвим убедљива могућност.

У делу Класицизам у Срба, Каталог црквеног сликарства и примењене уметности, MCMLXVII (материјал приредио Никола Кусовац), на стр. 27, назначено је да је иконостас сликао непознати уметник, док је на стр. 94. наслов над техничким цртежом овог иконостаса: да је Иконостас рад непознатог зографа, што се никако не може прихватити, с обзиром на то што термин „зограф", хронолошки и стилски, врло одређено дефинише рад, а овде је очигледно да је у питању рад са краја XVIII или почетка XIX века.

Буковцу и Бечеју, у поставци фигура и детаљима обраде тканине, па и лика (изузев атрибута), показују велику сродност (сл. 6 и 7).

Сцена на јужним дверима иконостаса у Буковцу, Анђео води Тобију, и овде је изведена у истој композиционој схеми (сл. 8 и 9). Више од свега третман драперије, сликање љупких ликова Богородице и анђела на царским дверима и нешто строжих ликова на престоним иконама, овде опомињу на његова схватања и начин изражавања (сл. 10). На икони Јована Крститеља најпотпуније је изражена сликарева склоност специфичним колористичким и тонским решењима и тежња да овом проблему дâ највећи значај. Доња одећа је маслинастосмеђа, химатион сивосмеђ, тле смеђезелено, дрвеће у позадини има тамнозелене, богато разгранате крошње. Боје су скоро подједнаког интензитета и кроз све провејава један тон који их повезује. Одећа личности на осталим престоним иконама има одсјај чврсте свилене тканине. Фигуре апостола у II зони у ставу и покрету увек представљају оригинално решење. Покрети су меки, благи, са доста барокних реминисценција, посебно у држању фигуре и цртежу драперије и руку. У III зони, линија и резбарени оквири медаљона са сценама Страдања Христових показују уочљиву везаност за концепцију XVIII века (сл. 12).

Распоред икона на овом иконостасу дат је у техничком цртежу у раду „Класицизам у Срба" (сл. 11). На жалост, сцена у соклу иконостаса, под престоном иконом Исуса Христа, ни тамо није разјашњена, а и за овај рад је представљала загонетку. Можда је то једна варијанта сцене Христос и Самарјанка, али ова претпоставка нема засада доказа. У сцени је приказан Исус Христос на полукружном балкону са стубовима, и још једна жена. И ова друга личност и Исус Христос показују прстом надоле, ка архитектури која је само фрагментарно видљива. Испод терасе у даљини види се грађевина централног типа, кружног облика са куполом и степеништем. Даље десно грађевина са отворима у облику аркада. У даљини је вода (сл. 14). У приступачним илустрованим приручницима, Килијановој библији и Библији Ектипи, нема овог узорка, да би објашњењем у штампаном примерку био рашчишћен садржај сцене.

Међутим, запажање да се Стефан Гавриловић користио илустрацијама Килијанове библије, као предлошцима за своја композициона решења, и овде добија потврду.[2] Сцена Милостиви Самарјанин слика-

[2] Др Ненад Симић, Непознати приручник српских сликара у XVIII и XIX столећу, Политика 21. III 1965.

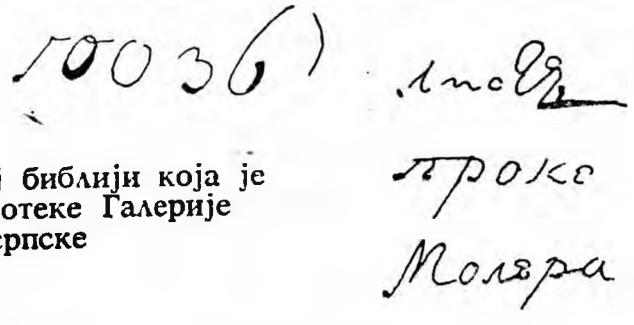
на је по овом узорку.[3] У Библији је резана према оригиналном делу Јакопа Басана. Карактеристичан детаљ свих Басанових композиција, представу паса у првом плану, Гавриловић није преузео, али сви остали елементи композиције дословно су копирани (сл. 13). Даљим анализирањем и поређењем са осталим Гавриловићевим радовима, на другим иконостасима, то ће се, вероватно, још више потврдити. Чак би се рекло да је у раду Стефана Гавриловића угледање на Килијанове илустрације изразитије од Крачуновог утицаја.[4] Гавриловићев израз одликује се специфичном линијом која се битно разликује од Крачуновог манира, а хладнији колорит, са наглашеном склоношћу маслинастосивим и зеленосивим тоновима, поред обраде извесних класичарских тема, показује његову оријентацију ка класицизму, који је он прихватио у суштини свога става на другим пољима учешћа у друштвеним и културним догађајима, посебно у везама са Доситејем и делатности на оживљавању античке књижевности.

Појаву иконостаса Стефана Гавриловића у једном месту у средњем Банату није лако образложити. Досадашње познавање његовог рада и кретања ни наговештајем не изазива претпоставку о његовом боравку у Новом Бечеју. Чињеница је само да Стефан Гавриловић у периоду између 1810. и 1820. године готово ништа не ради у Срему, јер из тога времена нема трагова, међу конзисторијалним актима Митрополијско-патријаршијског архива у Сремским Карловцима, о његовој заузетости било где, после две деценије плодне радом у Срему.[5]

Извесно је само да 1814. године он издаје у Будиму Рајићеве стихове „Стихи о воспоминан и смерти", соч. 1776 (Кант о воспоминан

---

[3] Овде морам нагласити да у Килијановој библији, коју поседује библиотека Галерије Матице српске, постоји један занимљив запис, на празној страни која је непосредно пред сценом Милостиви Самарјанин. Запис гласи: Листь Проке молера. У овом тренутку није ми познато, који би то „молер" могао бити.



Запис у Килијановој библији која је власништво библиотеке Галерије Матице српске

[4] Олга Батавељић, Сликарство Стефана Гавриловића, Зборник радова Народног музеја V, стр. 409—415.

[5] Такви су резултати новијих проучавања рада Стефана Гавриловића (З. Симић-Милованович, Старинар 1935/36, X—XI; Олга Батавељић, Неколико докумената о сликару Стефану Гавриловићу, Зборник Матице српске, серија друштвених наука, бр. 9, 1954). У Станојевићевој Енциклопедији, пак, наводи се да је баш ове, 1814. године, Гавриловић радио у Сремским Карловцима, али се извори за овакво тврђење не доносе.

и смерти). Колико је таква врста ангажованости у оно време могла бити усклађена са радом на сликању иконостаса тешко је претпоставити. Мада је извесно да је највећи део свог интензивног културног деловања провео као грађанин Сремских Карловаца, не треба заборавити да је убројан у знамените личности рођене у Молу.[6] Можда је од значаја баш та околност, што се једно његово дело нашло у близини родног места.

Сликарство на иконостасу цркве св. Николе у Новом Бечеју без сумње је проистекло из радионице Стефана Гавриловића. Наглашене стилске аналогије између овога рада и осталих Гавриловићевих иконостаса, испољене у свим елементима сликарског израза свога доба, у линији, у композицији, у боји, претпостављају овде његово непосредно учешће.

Иконостас су 1928. године обнављали сликари Васа Поморишац и Здравко Секулић.

L'ICONOSTASE DE L'EGLISE SAINT NICOLAS A NOVI BEČEJ

OLIVERA MILANOVIĆ-JOVIĆ

L'article est un supplément assez court à l'étude de l'oeuvre du peintre Stevan Gavrilović, citoyen de la petite localité de Sremski Karlovci, dans laquelle, suivant la tradition de ses prédecesseurs — les célèbres peintres du XVIIIe siècle Dimitrije Bačević et Teodor Kračun — il avait un atelier de peintre. Avec un groupe de collaborateurs, et particulièrement avec son frère, le doreur Ilija Gavrilović, il a peint des dizaines d'iconostases dans la province de Srem. A côté de son activité picturale il s'occupait d'éditions de livres et entretenait des contacts actifs dans le monde de la culture avec l'écrivain serbe le plus connu de l'époque, le rationaliste, le fondateur de la Grande Ecole de Belgrade et le Premier Ministre de la Culture de la Serbie de Karadjordje, Dositej Obradović.

Dans l'article, d'après des analogies de style et des analogies iconographiques, on attribue à Stevan Gavrilović la constructions d'iconostases dans l'église orthodoxe serbe de Novi Bečej dans le Banat. D'après les données trouvées dans le livre administratif de l'église, l'Inventaire, tenu en 1841, il a été établi que l'iconostase a été peint en 1814. Les analogies de style sont visibles dans la manière dont sont peintes les scénes de l'Annonciation, la Cène, l'Ange

[6] Молска мудровања Новака Радонића, Нови Сад 1878, стр. 74.

et Tobi, les visages de Jésus-Christ sur l'icône de trône à Novi Bečej et dans les iconostases de la province de Srem à Kuzmin, Sremska Kamenica et Bukovac.

Pour cet iconostase également, il est prouvé que Stevan Gavrilović s'est servi des illustrations de la Bible de Kilian comme modèle de style pour certaines de ses icônes, concrétement pour la scéne du Bon Samaritain.

Bien que dans le dessin et dans l'attitude des figures on sente des réminiscences de baroque, on sent par les coloris froids à tendance gris-vert et gris-brun que le peintre se dirige vers un classissisme qui conquièrt l'expression des visages des autres peintres serbes de la fin du XVIIIe et du début du XIXe siècle.



Инвентаръ

Либо Назначеніе всѣхъ утварей Церкви Ново-Сессіи принадлежащихъ устроено 841го лѣта.

Церковь

№ Парохіалная добрымъ матеріаломъ наздана, въ добромъ состояніи
1. Обрѣтающаяся, цѣлымъ покривена, тролоте лимомъ или иначе плохомъ украшено, посвящена Стомъ Сѵ Николаю А. С. М. Чудотворцу.
2. Филіалная Церковь худомъ матеріаломъ наздана въ слабомъ состояніи сѵща. Храмъ посвящен Богоматери.
3. Парохіалная Сессія Церковномъ Фундусу принадлежащая обрѣтается подъ № 6 —
4. Другая Сессія стоитъ подъ № 242 —
5. Заграда Церкве Великія съ Филаретами и столпови добре ограждена стоитъ.
6. Заградите Капели такъ зовомымъ прошлемъ окружена есть.
7. Едно Звоно ѿ 9 центи и 95 ℔
8. Другое Звоно ѿ 7 Дебо и 97 ℔
9. Третое Звоно ѿ 4 Дебо и 25 ℔
10. Четвертое Звоно ѿ 1 Дебо и 12 ℔
11. Потолъ Жертвеника Гдня ѿ Мраморнаго Камена на Едномъ столпѣ стоящій
12. Иконостасъ либо Жемлъ Белградскимъ Художествомъ Изобрѣтенъ, и Живописными Изображеніями 814го лѣта украшенъ въ добромъ состояніи находится.
13. 1. Крстъ Великій древяни подлащенъ и Измаленъ на Престолѣ.
14. 1. Крстъ Великій древяни черни за великій постъ
15. 4. Свѣщника за великій постъ
16. 4. Дебо древяна посребрѣнна на Престолѣ.
17. 1. Проскомидія, съ древяни Фіоками снабдѣна
18. 1. Столъ за Пятоклѣвницу
19. 2. Стола Менша за Коливо
20. 1. Орманъ за Одѣяніе
21. 1. Дебо за Кнѣги
22. Постолъ за Рипиды и Свѣщники
23. 1. Крстъ новый за Кіасмоносца
24. 6. Рипиды Новые.
25. 1. Крстъ Старый за Крестоносца

Сл. 1. Инвентар цркве вођен 1841. године. Под тачком 12 помиње се година сликања иконостаса



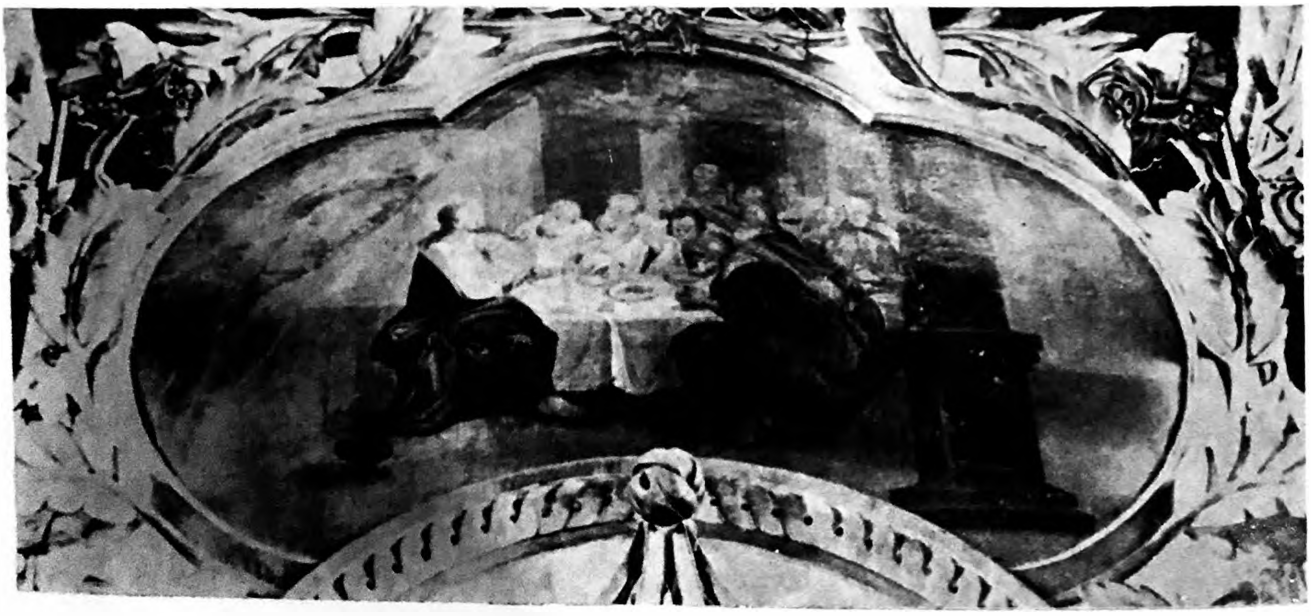
Сл. 2. Богородица на царским дверима — иконостас у Новом Бечеју



Сл. 3. Царске двери — иконостас у Кузмину



Сл. 4. Тајна вечера — иконостас у Новом Бечеју



Сл. 5. Тајна вечера — иконостас у Ср. Каменици





Сл. 6. Исус Христос — престона икона у Буковцу

Сл. 7. Исус Христос — престона икона у Новом Бечеју



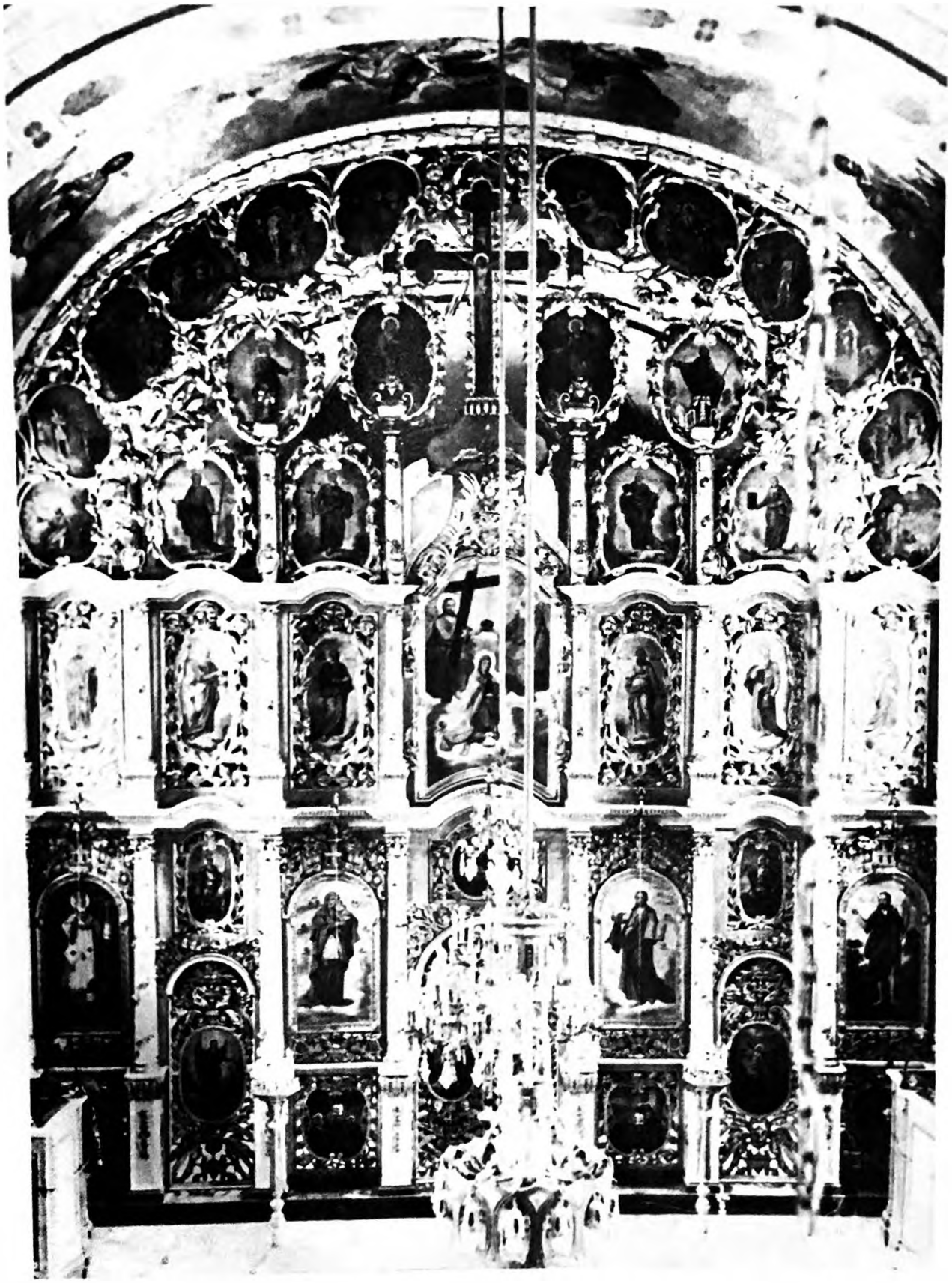
Сл. 8. Анђео води Тобију — иконостас у Буковцу



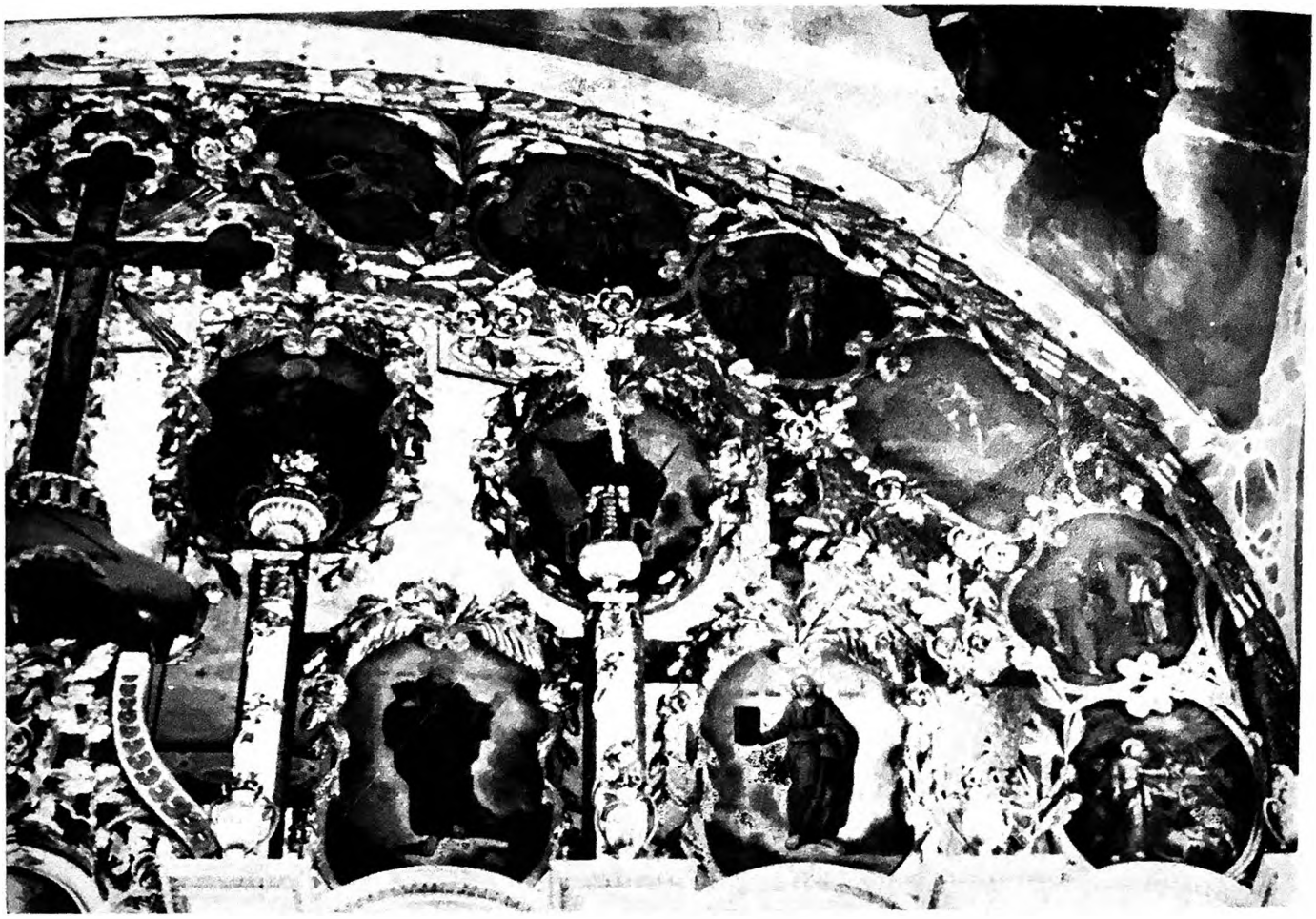
Сл. 9. Анђео води Тобију — иконостас у Новом Бечеју



Сл. 10. Богородица са Христом — престона икона у Новом Бечеју



Сл. 11. Изглед иконостаса цркве у Новом Бечеју



Сл. 12. Трећа зона иконостаса у Новом Бечеју



Сл. 13. Милостиви Самарјанин — сцена у соклу иконостаса у Новом Бечеју



Сл. 14. Сцена у соклу иконостаса у Новом Бечеју

Лазар Чурчић

Три белешке о Vera iconi код Срба



МАТИЦА СРПСКА

7 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 7

1971

1.

Откако је Вера Павловић, 1955. године, скренула пажњу на Христов лик са јединог сачуваног цртежа Арсе Теодоровића, поклоњеног 1809. године митрополиту Стефану Стратимировићу, из Музеја Српске православне цркве у Београду, и на могућну реплику тог цртежа Димитрија Аврамовића, из београдског Народног музеја,[1] настала је читава једна занимљива и вредна литература о том и таквом портрету код Срба. Прва је Вера Васић, 1961. године, уочила сличност Христовог портрета Арсе Теодоровића из 1809. године са оним бакрорезним на фронтиспису књижице Лазе от Милетића: Господа нашегѡ спасителѧ слово ѡ вѣчномъ блаженствѣ, Беч 1821.[2] Потом је, 1966. године, Загорка Јанц потражила изворе за бакрорезни Христов лик из књижице Лазе Милетића,[3] па, дабогме, и за онај Арсе Теодоровића. У трагању за изворима тог и таквог портрета она је открила један дрворез из Немачке (Горња Рајна) из 1500. године, који је, јамачно, био далеки узор каснијим графичарима. Годину дана касније, 1967, забележено је да је из Милетићеве књижице Христов лик пренет 1823. године у књигу: Xivot gospodina boga i spasitelja nashega Isukersta, који је према тексту Јована Берића приредио за Буњевце и издао, латиницом и икавски, Стипан Лукић у Пешти.[4] Најзад, цртеж Арсе Теодоровића из 1809.

---

[1] В. Павловић, Један непознати цртеж Арсе Теодоровића, Зборник за друштвене науке 11, Нови Сад 1955, 143—146.

[2] Вера Васић, Портрет као илустрација српске књиге 1800—1830, Библиотекар, Београд, год. XIII, 1961, бр. 4, 329.

[3] Загорка Јанц, Порекло Христовог лика у књизи Лазара Милетића „Господа нашего спаситеља слово о вечном блаженству", Библиотекар, Београд, год. XVIII, 1966, бр. 4, 268—271. З. Јанц је поменула овај проблем и описала бакрорезну слику и у свом делу: „Насловна страна српске штампане књиге", Београд 1965, 25, 49.

[4] Библиотекар, Београд, год. XIX, 1967, бр. 5—6, 281—284.

године и бакрорезни фронтиспис на књижици Лазе Милетића из 1821. године побудили су и Дејана Медаковића да, 1969. године, потражи извор за реализовање баш таквог Христовог портрета, такве „vera icone".[5] Најстарије изворе за овакву верзију Христовог лика он је нашао у медаљонима са којих су, затим, доспели у графику, па и на декоративну пластику, током XVI и XVII века, а потом и у бакрорезну графику. Примере овакве, бакрорезне, графике нашао је из првих деценија прошлог века у Бечу. Сем тога, Дејан Медаковић је нашао и отисак бакрореза из Милетићеве књижице на свили, који никако није био умножен за књигу.

После свега што је до сада написано о „vera iconi" код Срба могућно је, с разлогом, тврдити да је она имала своје место и у српској уметности, чак и тада када је то место сасвим скромно, рекло би се фрагментарно, и када је трајало свега две деценије. Њен, сасвим скромни, утицај на хрватску графику потврда је да „vera icona" није живела незапажено у српској ликовној уметности. Све то, дабогме, и није много, али је ипак једна сигурна потврда о несумњивом присуству српске уметности у савременим токовима, а то се никако не да занемаривати и занемарити.

Неће бити претерано ни тврдити да су Загорка Јанц и Дејан Медаковић указали на најбитније — када већ није могућно и на све — изворе за Христов лик Арсе Теодоровића, Димитрија Аврамовића и, засад, анонимних сликара и бакрорезаца у књигама Лазе Милетића и Стипана Лукића. Међутим, свему што је до сада, никако без напора и среће, учињено ваља додати још један извор за „vera iconu". Досадањим истраживањима нужно је додати и изворе у књигама. Једна „vera icona" изведена у дрворезу, примећена одиста случајно у збирци Библиотеке Матице српске, нашла се 1606. године на насловној страни књиге: Ausszug Bewerter Historien Der Furnemsten Heiligen Gottes, durch die zwoelff Monat des gantsen Jars, auss den sechs Tomis Herrn Laurentij Surij Carthusiani seligen . . . Coelln 1606, 4°. Да ли је то и најраније употребљена „vera icona" у књизи тешко је, и биће тешко, сасвим поуздано утврдити, као што је, уосталом, и тешко рећи да ли је и колико је пута, дабогме све условно, употребљена и употребљавана у књигама.

У разговорима о „vera iconi" код нас ваља поменути још један, опет случајно и јамачно нестручно уочен, Христов портрет дат као фронтиспис и изведен 1818. године литографски у мађарској књижици: Szeretetnek, és Bizodalomnak szava legfőbb, és legkedvesebb Jónkhoz é földön, vagy Az Oltári Szentségnek szerelemes . . . Látogatásai

[5] Дејан Медаковић, Vera icona код Срба, Зборник Светозара Радојчића, Београд 1969, 173—178 + [4] и посебан отисак.

штампаној у Бечу. Тај Христос у мађарској књижици из 1818. године није никако „vera icona", али би могао бити инспирисан њоме. Да ли је то баш било тако ваљаће да утврде поузданији и позванији познаваоци овог проблема. Ако је, међутим, могућно наћи неке сличности између Христовог лика из мађарске књижице из 1818. године и „vera icone", онда би било могућно да је и Лази Милетићу мађарска литографија била инспирација да у својој књизи на фронтиспису да Христов лик. Није искључено да је пожелео да нађе најбоље решење за „истиноје изображеније Исуса Христа" и да се тако удаљио од мађарске литографије. У прилог оваквом размишљању ваља додати да су и мађарска и Милетићева књижица штампане у Бечу, да је мађарска старија од Милетићеве и да су, најзад, обе могле добити ликовни прилог под утицајем Антона Калнауера, професора бечке Уметничке академије у време када су штампане обе књижице.

2.

Дејан Медаковић је, 1968. године, у српској православној цркви у селу Ћиру, у румунском Банату, нашао „изванредно сачувани бакрорезни отисак на свили" Христовог лика познатог из Милетићеве књижице. Тај отисак навео је Д. Медаковића да се запита: „да ли је одмах после 1809, према Теодоровићевом цртежу Христовог лика, израђен и какав бакрорез" који је, потом, био ширен међу Србима. Одговор на то питање он није нашао. Да ли се, међутим, може очекивати да се таква графика нађе, ваљаће чекати један од оних срећних тренутака када се проналази и оно што је сасвим неочекивано. Но ако ће ово питање Д. Медаковића остати и сада, а можда и заувек отворено, могућно је поуздано рећи како је и када дошло до отиска на свили „vera icone" из Милетићеве књижице. У Библиотеци Матице српске, међу толиким другим најавама књига, сачуван је и позив на пренумерацију за две књижице Лазе Милетића, потписаног септембра 1821. године.[6] У другом делу *Објавленија* о коме је овде реч он већ на почетку пише: „Под Тітломъ: Господа нашегѡ спасителѧ слово ѡ Вѣчномъ Блаженствꙋ. За Младо Лѣто Поздравъ и Поклонъ Пріѧтелемъ и Любителемъ Срвскогъ езыка. У Бечꙋ 1821. Образомъ Господа Нашегѡ Іи҃са Хр҃та украшенно, и на крꙋтой хартіи (Schreibpapier) напечатано на великомъ колꙋ 8, с корицама лѣпѡ украшенныма. Цѣна 2 Форинт. 45 краиц. у Шаинам. или 1 Форинт. 6 Краицар. у сребрꙋ." На крају тог дела *Објавленија* Милетић још бележи: „И да бы простъ народ овый пречестный образъ каѡ с҃. Иконꙋ поклоненіѧ достой-

[6] Димитрије Кириловић, Каталог Библиотеке Матице српске I, Нови Сад 1950, 61, Бр. 499.

нѣиш8 у своемъ сиромашнѣмъ домѣ имао, съ извѣстіемъ приложитымъ ставлм се на продаю за 1 Форинт. у Шайнам. или 24 Крайцар. у сребрѣ; такођеръ на 12 образа еданъ на даръ дати швѣщава."Намера Лазара Милетића (тако је потписао *Објављеније)* била је очигледна. Пожелео је да максимално искористи бакрорез и отисне што више слика. Имао је при том на уму и „прост народ" и његов сиромашни дом. Било је у томе, ако је све то било искрено, и племените намере, чак и када се мора рећи да цена слике није била мала, износила је 3/5 укупне цене књиге.

Забележен је, али је у разговорима о „vera iconi" заобилажен, необичан, посебно штампани текст Лазе Милетића: „Извѣстіе ѡ пречестномъ изображенію образа господа нашегѡ Іисѹса Христа".[7] Тај текст је, додуше, познат, јер је штампан као предговор књижици: Господа нашегѡ спасителм слово ѡ Бѣчномъ Блаженствѣ,где је потписан „у Бечу на Видовъ Дан 1821". Судећи по свему, књижица је дата у штампу негде између 16. јуна, када је завршен предговор, и 21. септембра, када је потписано *Објављеније.* Како је *Известије* написано три месеца пре *Објављенија,* јасно је да је Милетић и слику и извештај о њој имао готов пре 21. септембра, а слику и пре 16. јуна 1821. године. Необично је, међутим, зашто је он у *Објављенију* прећутао текст *Известија* а затим га ипак и посебно штампао. Одмах ваља рећи да је искључено да су оба текста ишла једно са другим, јер *Објављеније* је штампано на формату 207 × 130 мм а *Известије* на формату 240 × 194 мм. И као што *Објављеније* и *Известије* нису исти посао, ваља рећи да *Известије* у књижици и у посебном издању нису планирани нити су изведени истовремено. У књижици је *Известије* штампано на осам, а посебно на четири странице. Сем тога, они се разликују и у прелому, и по словима и подвученим насловом: *Писмо Лентулово* у посебном издању. Текст двају издања *Известија* разликује се само у последњем пасусу. Оба текста почињу исто: „И с тымъ себе увѣраваюћи, да Благочестива Ваша Желанім испѹнавамъ", да у посебном издању, за овај разговор занимљивијем, буде настављен на следећи начин: „даемъ на знанѣ, да свакъ Православный, овый пречестный образъ каw с. Иконѹ Поклоненім достоинѣишѹ, маломъ цѣномъ добавити ѹможе. Овый пречестный Образъ и напечатанно приложенно Извѣстіе ставламъ на продаю за 1 форинт. у Шайнама; —или 24 Крайцар. у сребрѹ". Из не много јасног текста може се ипак сасвим поуздано закључити да је посебно издање *Известија* било намењено бакрорезном лику Исуса ван књижице.

---

[7] Исто, Бр. 498.

Ново издање *Известија* штампао је Милетић, чини се, да би добио одговарајући формат према „vera iconi" намењеном за станове. Тај формат био је, јамачно, већи, морао је бити већи, јер је био предвиђен и за урамљивање, те се морао разликовати од оног у књижици, који је једва и добио маргине. Биће да је Милетић текст *Известија* на четири странице издао на брзину, те је изоставио и датум када га је завршио, што је, иначе, редовно чинио у својим текстовима. И та мала разлика указује на посебне прилике у којима је текст штампан на четири странице и на његову намену, не тако честу код нас.

Нема података о томе да ли је и колико бакрорез „vera icone" био растуран међу Србима и да ли је стигао до „простог народа". Наместо података и доказа о присуству бакрореза Христовог портрета у народу, Д. Медаковић је нашао отисак на свили. То, дабогме, може и да збуни. Међутим, и поред свега што би могло да значи необично, тај отисак на свили неопозиво потврђује да је бакрорезни Христов лик умножаван и за растурање мимо књиге, и да се, могућно је и то, продавао урамљен на оновременим вашарима по Угарској и Хрватској.

Од укупног тиража само је, јамачно, један мали део „vera icone" отиснут на свили, а много већи део на хартији, по свој прилици истој онаквој на којој се нашао и у књизи, али, дабогме, на већем формату. Шта је, пак, навело Лазу Милетића да начини отиске и на свили, не да се сазнати ни из цитираног *Објављенија*, па ни из посебно издатог *Известија*. И покушај да се поређењем са једним другим Милетићевим поступком добије жељени одговор остао је без успеха. Реч је о примерцима Милетићевих књижица: **Господа нашегѡ спасителѧ слово ѡ Ѳчномъ Блаженствѣ** и **Ѳтпѹстнагѡ слова архіерейскагѡ помѣръ по Дѣѧніемъ Апостолскимъ**, штампаним у Бечу 1821, из Библиотеке Матице српске, увезаним у свилу, са насловима на корицама, међу најранијим у српској књизи, које по томе сугерирају на извесну сличност са бакрорезним Христовим ликом отиснутим на свили. Међутим, без посвете и било какве друге белешке, Милетићеве књижице из Библиотеке Матице српске остављају само да се нагађа откуда и зашто такав свилени, дакле и луксузни, увез. Питање сасвим исто као и за отисак Христовог портрета остаће, бар за сада, без поузданог одговора. Да би се ваљано решила ова загонетка, биће потребни само аутентични архивски докази.

Када већ није могућно утврдити шта је навело Лазу Милетића да део тиража своје књиге увеже у свилу и део Христовог бакрорезног портрета, од оних намењених продаји, отисне, у истом стилу, на свили, с разлогом се да наслутити једино да је држао до својих посслова и да је волео лепу, рекло би се, чак и луксузну књигу. Да није

било тако, квалитет „vera icone" коју је наручио, њен отисак на свили и увез књига на свили не би били никакав изузетак код оновремених Срба. Остало је стога да се закључи да се, могућно је, и више сазнало о Милетићевом раду, али и да су наслућена нова питања која ће тек ваљати решавати и решити. У томе, уосталом, Лаза Милетић и није особити изузетак.

3.

Када је већ реч о Лази Милетићу и његовој књижици са бакрорезним портретом Исуса Христа, историчарима уметности остаје да кажу реч и о двема вињетама у његовим књижицама из 1821. године. Милетић је, очигледно, волео књиге са графичким прилозима. Да би задовољио ту своју љубав, он се није задовољавао само вињетама из Штампарије Јерменског манастира у Бечу, у којој је штампао књижице, него је начинио и две виње те искључиво за своје потребе. Једна од његових виња је на насловној страници. То је уистину издавачки знак. Биће да је то био један од првих таквих знакова начињених за српску књигу. Свакако по жељи Лазе Милетића, непознати сликар нацртао је виње ту са иницијалима аутора и издавача: *Л. М.* која до сада није довољно уочавана или бар бележена. Испод иницијала у виње ти је медаљон са ликом у профилу, а све то заокружено је у „венац од савијеног змијског тела обавијеног храстовим лишћем". О вредности, разуме се, уметничкој, ове виње те ваља да кажу своју реч позванији, историчари уметности. Није искључено да ће они у њој открити још неку Милетићеву загонетку, коју ваља одгонетнути, и која занимљиво чини још занимљивијим.

Друга Милетићева виња је стилизовани грб на штиту, са круном изнад њега и анђелима који држе заставе са страна. Десни анђео држи заставу на којој је крст са четири оцила, а леви држи заставу са белим орлом. Изнад грба је орао са раширеним крилима и траком на којој је текст: „съ нами богъ." Шта представља овај грб, који је, могућно је, дао да се начини, такође, Лаза Милетић, ваљаће да кажу и хералдичари.

TROIS NOTES SUR LA »VERA ICONA« CHEZ LES SERBES

LAZAR ĆURČIĆ

Depuis l'année 1955, chez les Serbes, Vera Pavlović, Vera Ristić, Zagorka Janc et Dejan Medaković ont écrit sur la »vera icona«. Ce visage du Christ a été au début du XIXe siècle la matière de la réalisation artistique de Arsa Teodorović, Dimitrije Avramović, et d'un artiste anonyme dans le petit livre de Laza Miletić en 1821. Du livret de Miletić, la »vera icona« est arrivée jusqu'à l'art graphique croate, dans le livre de Stipan Lukić en 1823. Les historiens de l'art ont démontré les origines graphiques de la »vera icona« dans l'art serbe. De nouvelles recherches des origines de la »vera icona« démontrent qu'elle a été utilisée très tôt dans les livres. Dans la Bibliothèque de la Matica srpska, l'exemplaire le plus ancien trouvé dans un livre date de l'année 1606. De toute façon, ce n'est pas le seul exemplaire de ce genre dans les livres. Un visage du Christ, proche de la graphique serbe, a été réalisé dans un livre hongrois imprimé à Vienne en 1818.

C'est Dejan Medaković qui a fait attirer l'attention des Serbes sur ce visage du Christ imprimé sur des feuillets séparés. Multipliée de cette manière, la »vera icona« a été remarquée sur les abonnements aux petits livres de Miletić en 1821 dans le texte d'Explications séparé sur le fidèle visage du Christ.

Dans son petit livre, Laza Miletić a utilisé des vignettes qu'il a lui-même commandées. Il serait intéressant que les historiens d'art donnent leur jugement sur ces vignettes.


Außzug.

Bewerten Historien Der Furnemsten Hei-

ligen Gottes/ durch die zwölff Mo-

nat des gantzen Jars/ auß den sechs Tomis Herrn

Laurentij Surij Carthusiani seligen/ vnd andern bewer-

ten Büchern gezogen/ zu erbauung Christlicher Andacht

vnd Gottseligkeit/ in ein Buch gebracht/

Durch Henricum Fabricium Bischoffen zu Danalten

vnd Weyhbischoffen zu Speir.

Nun auffs new recognosciert vnd mit vilen Historien gemehrt/ Durch

Herrn Valentinum Leuckium, S. Theologiæ Doct. Proton.

Apost. Comitem Palat. vnd Canonic. zu Franckfurt.

Gedruckt zu Cölln durch Arnoldum Quentell

im Jahr M. DCVI.

Mit Römischer Keyserlicher Maiestat Gnad vnd Freyheit.

Сл. 1. Насловна страна књиге штампане у Келну 1606. године са дрворезном „vera iconom"



Сл. 2. Vera icona са књиге из 1606. године



Сл. 3. Литографисани Христов портрет из 1818. године у мађарској књизи



Сл. 4. Vera icona из Милетићеве књижице 1821. године



Сл. 5. Vera icona из књиге Стипана Лукића 1823. године

Миодраг Коларић

Два прилога о животу и раду наших уметника XIX века



МАТИЦА СРПСКА

7 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 7
1971

I

О кратком животу и разноврсној делатности Димитрија Аврамовића знамо безмало све, и то углавном захваљујући истраживањима и посебној склоности дра Павла Васића према овом нашем изванредном сликару и плодном списатељу. У најзначајнија раздобља Аврамовићевог стварања спада несумњиво његово путовање у Свету Гору, где ће припремити материјал за своје две изврсне књиге, „Описаније древности српски у Светој (Атонској) Гори" и „Света Гора са стране вере, художества и повестнице", објављене у Београду 1847, односно 1848. године. Срећан стицај околности, иначе доста редак за нашу прошлост, сачувао нам је најважнија документа у вези с овим путовањем, почев од саме замисли до извештаја после обављеног задатка. Па ипак, два су измакла нашој пажњи, и ми ћемо их овом приликом изнети на увид, с унапред израженим закључком да њихова садржина неће ништа ни додати ни одузети већ постојећим чињеницама, с изузетком сопствене чињенице да су оба искључиво културноисторијске природе.

Пошто је 17. априла 1847. године Димитрије Аврамовић примио сто и педесет цесарских дуката и Објављеније Попечитељства просвешченија да је „по Височајшем Решенију Његове Светлости Господара и Кнеза Српског Александра Карађорђевића опредељен поодити места, у којима се могу наћи древности служеће се објасненију Историје Српске и упознавања ношива, начина живљења и обичаја наши предака", он је који дан касније кренуо на своје заиста историјско путовање. Његов покровитељ, вредни Јован Стерија Поповић, није пропустио да га снабде са још два врло корисна документа, са препоруком Попечитељства Иностранн Дела за турске власти и архијерејском препоруком митрополита Петра Јовановића за братства светогорских манастира; колико је овај потоњи документ био важан, видећемо из

писма хиландарских монаха, упућеног митрополиту по завршеном боравку Димитрија Аврамовића у Светој Гори. Писмо је упућено 19. јула 1847. године и гласи:

„Високопреосвјашченејшији Владика!
Всемилостивјејшији всеја Сербији Митрополит!

По свјашченој Должности, и по Нашеи препростои возможности, Со всеју радостију пријасме Мудрословенјејшаго и Изјашчнјејшаго Г. Димитриа живописца Аврамовича, и по благоразумнјејшу вашего Преосвјешченства увјешчанију показахме Јему всеја јелика обретајутсја останки Древности в свјашчениј нам Славено-Сербски монастир; и надстојасме и препосласме Јего и в прочих иже в Атонствеј Горје обрјетшчајемих Монастиреј да види и Древности останки и опише и јелико Јему угодно.

За то богопријатноје и человјекопохвалноје дјело, не можем исказати нашу неизреченују радост! Јако всеблагији Промисл вишњаго ми сподоби в наше времја видјети из богохранимија Сербији живописнаго изјашчнаго Древности описателја, јаже буду живо обстојателнје на Славено-Сербскаго Дијалекта всему свјету изјаснена; и буду в Чести, Славу и Похвалу вјечнују, и Славно-Сербскому Народу, и Славено-Сербскому ми Свјашченому Монастирју.

Увјерени јесми, јако буде о всјех и за всја вишепомјанутиј г. Димитриј, вашему високопреосвјашченству обстојателнје живим гласом подробно Доказати најпаче же како смо со всјакоју благодарностију пријали и испроводили Јего к богохранимој Сербији . . .

Известно, јако ми Смиренај Славеносербскиј лаври Чада, и вашего високопреосвјашченства всепокорнији Слуги, неимушчиј к прочим до толико Надежду, колико к богохранимој Сербији, најпаче к в. Високопреосвјашчему за благодјејноје благодјејанија шчедроти, Милосрдија и Человјекољубија зашчити, рукопомошчи и Покровителства получити, Милостивјејшиј владико!

Тјемже ибо несумнјенијам упованијем, и Сборно припослахме соборнаго о Христје собрата нашего, често преподобнјејшаго во јеромонасјех г. п. Серапиона к вашему високопреосвјашченству, јеже би получил Свјашчени Мн в сију се крајнују Нужду и Нишчоту благодјетелнија рукопомошчија — за којеја благонадеждни ожидајем — Но и досјелје одговора н. собрата јешче не сподобихомсја, јако да бисме знали достигл собрат наш в богохранимој Сербији благополучно или не — И тако сблагонадежни Ден от Дња ожидајушчи Јего радостнотварнаго и Утјешителнаго и Сооживителнаго отговора, с страховисоким Почитанијем остајем и јесм вашего високопреосвјашченства всепокорнјејши слуги

Славеносербскија Свјашчен. Царск. Патр. и Ставропг.
обители Хиландарскија
Смирени Епитропи
Старец Јоаким и Натанаил јером.
и всеј Соборнији Старци со всеју о Христје братију"[1]

Колико је Димитрије Аврамовић, све у свему, остао у Светој Гори, када се вратио у домовину и шта су његови савременици мислили о том путовању, обавестиће нас следећи редови, објављени у Српским Новинама од 25. августа 1847. године:

„Г. Димитрије Аврамовић, академически историо-живописац, повратио се 7 т. м. са пута свога, који је пре 3 и по месеца, по наредби Правитељства, ради истраживања древности српске, предузео био.

Он је, као што смо начути могли, у Светој Гори нашао и описао многе споменике, јавствујући о величини и смерној побожности наши предкова. Свесрдно би желели, да нам поштовани путник саобшти успех путовања свог, и да нам чим важним за историју нашу обрадује."

II

Није можда уобичајено почињати неко саопштење речју „познато је", али је заиста познато, па чак у извесном смислу и доказано, да један од наших најплоднијих сликара прошлога века, Урош Кнежевић, није имао много среће са сликањем иконостаса; тачније речено, уопште је није имао. Утолико чудније што је црква у то време још увек била клијент број један, па ћемо једва наћи неког уметника, без обзира на пословне способности и обдареност, који се није користио овим безмало неисцрпним извором моралног и материјалног покровитељства, у првом реду овог другог. Ништа мање од осталих, Кнежевић се трудио да дође до неке поруџбине за сликање иконостаса; међутим, ни његов углед „дворског" портретисте, ни многобројна познанства у највишим друштвеним слојевима кнежевине Србије, ни везе у београдској чаршији, нису му могли обезбедити посао којим су многи други сликари, па чак и они безначајни, били просто претрпани. Час је долазио у сукоб са месним паросима, час му је сметао Милија Распоповић са синовима, час је био спречен другим пословима, час је наилазио на (можда само за нас) неразумљив отпор високих представника цркве; све у свему, њему су, као што је то био случај са црквама у Богатићу или Смедереву, послови око иконостаса измицали у последњем тренутку, као да се стицај околности заверио да нам га заве-

[1] Архив С. Р. С. Београдска митрополија, № 618—1847.

шта као једног од ретких уметника без иједног иконостаса у свом, како се то каже, „животном опусу".

Међутим, ми данас располажемо једним документом који може унети зрачак наде у вероватноћу да ипак постоји неки иконостас од руке Уроша Кнежевића; или да нам, у супротном случају, укаже на још један промашај нашег злехудог сликара, уносећи извесну равнотежу између изведених и неизведених Кнежевићевих радова, — између добрих намера и ограничених могућности. Податке за ова и оваква нагађања можемо наћи у једном писму управника рудокопа у Мајданпеку, упућеном 22. јуна 1856. године попечитељу финансија и кнежевом почасном ађутанту, „полковнику каваљеру" Александру Ненадовићу. Оно гласи:

„Ваше високородије
Високопочитајеми господине!

Итим Вашем Високородију на Високопочитајему препоруку Вашу од 19. текућег у смотренију простора Олтара наше Православне зидајуће се цркве у покорности изјаснити се. Мене је г. Божић внимателно на површњи изглед размера Олтара цркве наше упозорио како је се фундамент овај — у одсуствију г. пароха Исаковића — издиго. Услед тога ја сам призвао г. Грађевинара на лицу места, сравнио линије фундамента повучене са основним и одобреним планом цркве наше и видио да су точно повучене, као и то, да простор Олтара осталим размерама цркве довољно одговара.

Доцније повративши се г. Парох из Београда овамо дошо је к мени и исту приметбу као што је напред споменуто учинио. Премда сам ја о неомјесности такове већ увјерен био, ипак саслушао сам га, почем о цркви он највише мјеста има говорити, па одма и препоручио грађевинару да размере унутрашњег простора Олтара видимо обележити даде, па сам затим сам са г.г. Божићем, Сосићем, Кузмановићем, Цветковићем, а чини ми се и с још неким другим, на место грађевине цркве изишао и ту г. Пароху показао колико простора унутрашњег Олтар има и убједио га да га према осталом простору цркве довољно има.

А да је то тако, нека се благоизволи и Ваше високородије из прикљученог чертежа и само увјерити. По томе чертежу претпостављено је да ће Трапеза 4' и 3' широка бити, премда се је г. Парох задовољавао и с тим да Трапеза не буде дужа и шира од три стопе у квадрату. Око веће намјењене Трапезе имаде са ужиј страна и то са врха 3'—9" ширине, а до Двери 3' равно. И то је према осталим размерама цркве, а и по потреби чинодејствија довољно, и ако би се распространавало само би се излишним трошком чинило и основни План кварио,

Изјасњавајући се у томе као што сам напред изложио, сматрам за дужност своју повторити Вашем Високородију да је излишно План цркви преиначавати и у томе обзиру трошак за подизање исте умножавати, на конац додајући да је по Молера г. Кнежевића чертежу несходно да се ТЕМПЛО у линији А-Б постави, но да би боље било да се оно у линији В-Г повуче и са дуваром граничећим Певнице и Олтар под једно састави, те да се избегну једно ћошкови који су противјестетични, а друго што ће ТЕМПЛО или ИКОНОСТАС бити од дрвета па не може испунити дебљину фундамента и што ће најпосле, са помицањем Иконостаса у линију В-Г, унутрашњи простор Олтара у својој ширини увећати се.

Ја сам се чудио да је г. Парох, коме је План пре него је још на уважење послан, предан био на разсмотрење, па почем га је онда умјестна нашао, а и доцније, као што сам напред навео, кад сам по други пут о излишеству промењивања размера Олтара уверио га, ипак Вашем Високородију због тога обратити се могао и затрудњавати Вас поред Ваши толики дјела са тим својим неумјестним приметбама.

Препоручујући се Благонаклоности, јесам Вашег Високородија

Покорни Слуга
Стефан Ј. Павловић"[2]

ZWEI BEITRÄGE BETREFFEND LEBEN UND WIRKEN SERBISCHER KÜNSTLER DES XIX JAHRHUNDERTS

MIODRAG KOLARIĆ

Unter dem Titel »Zwei Beiträge betreffend Leben und Wirken serbischer Künstler des XIX Jahrhunderts«, werden zwei bisher nicht beachtete Dokumente aus dem Staatsarchiv Serbiens veröffentlicht, welche kulturgeschichtlich interessant sind, da sie noch einige Einzelheiten aus dem Kulturleben des damaligen kleinen Landes ans Licht bringen.

Der erste Beitrag bezieht sich auf die Reise des bekannten Malers und Schriftstellers Dimitrije Avramović nach dem Athosberg (dem Mönchsstaat aus dem Mittelalter), wohin er laut Beschluss der fürstlichen Regierung Serbiens — mit 150 Dukaten Reisegeld und Empfehlungen des Verwesers des Aussenamtes an die türkischen Behörden, sowie des Metropoliten an die Klosterbrüderschaften — entsandt wurde, »um jene Orte zu besuchen, wo zur Erhellung der serbischen Geschichte und Erforschung der Lebensweise, Sit-

[2] Архив С. Р. С. Министарство финансија, Рударство, 1856.

ten und Gebräuche unserer Vorfahren dienende Altertümer zu finden sind«. Der Autor zitiert hier das Bestätigungsschreiben der Mönche des Athosklosters Chilandar (dessen Gründer, im XII Jh. der serbische Herrscher Nemanja und sein Sohn hl. Sava waren), datiert 19. Juli 1847, an den Metropoliten von Serbien, abgefasst im bilderreichen Stil einer schon veralteten Sprechweise.

Der zweite Beitrag enthält das Schreiben des Verwalters der Bergwerke Majdanpek vom 22. Juni 1856 an den Finanzverweser, worin er ihm seine Einwände inbezug auf das Projekt der zu errichtenden Kirche unterbreitet. Aus dem Text geht hervor, dass die Skizze der Ikonenwand von Uroš Knežević stammt, einem hervorragenden Bildnismaler, dem es, trotz hohem Ansehen, unerklärlicherweise niemals gelingen wollte eine Bestellung für die Ausschmückung von Ikonenwänden zu erhalten, obwohl die Kirche damals noch immer der beste Auftraggeber aller Maler gewesen ist.

Boris Lossky

Reflet du choeur de Notre-Dame de Paris sur l'iconostase de la dormition de Pančevo



МАТИЦА СРПСКА

7 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 7
1971

On nous joignant à l'hommage collectif que le Dr. Pavle Vasić reçoit de ses collègues, nous sommes heureux de parler ici d'une observation faite lors d'un voyage de recherches en Yougoslavie en 1938, année où se sont noués nos rapports de confrères.

L'intérêt pour le Baroque et ses manifestations tardives dans l'art serbe de la première moitié du XIXe siècle a bien attiré notre attention sur l'iconostase de l'église de la Dormition de la Vierge *(Uspenska crkva)* à Pančevo en Banat, oeuvre de l'habile sculpteur en bois Mihajlo Janić, qui offre un cadre architectural et décoratif à un assemblage riche et harmonieux de peintures, de dimensions et contours variés, qui ont été exécutées de 1829 à 1833 par Konstantin Danil, dit aussi Daniel (1798—1873).

En nous rapportant aux ouvrages généraux récents, nous apprenons du *Classicisme serbe* de Miodrag Kolarić[1] que l'iconostase de Pančevo fut le premier ensemble de ce genre dans l'oeuvre du peintre nommé qui en compte cinq ou six et que cet artiste, qui a donné entre 1830 et 1850 la mesure de son réel talent de portraitiste, ne se montra pas, dans ses iconostases, un heureux ordonnateur des compositions à plusieurs personnages. Ce ne fut sans doute pas l'art qu'aurait favorisé l'apprentissage dont il aurait bénéficié dans les officines de quelques peintres autrichiens fixés dans le Banat et il est bien naturel que pour composer des tableaux à mise en scène, l'artiste serbe a dû faire, comme tant d'autres, des emprunts à des estampes d'après les maîtres des grandes écoles. D'ailleurs, les biographes de Danil avaient affirmé, notamment en parlant de l'iconostase qui nous occupe ici, que pour aider le peintre dans l'exécution de sa commande, le doyen *(prota)* de Pančevo, Konstantin Arsenović mit

[1] Kolarić, Le Classicisme Serbe (1790—1848); ed. Prosveta, Belgrade 1965, p. 27, planche; Klassicizam kod Srba. — Katalog crkvenog slikarstva i primenjene umetnosti; même édition, 1967, p. 29, planche.

à sa disposition un certain nombre de gravures aux sujets religieux. En s'y référant, Dejan Medaković[2] fit ressortir la présence, sur une icône de Danil, de la *Ste. Marguerite* de Raphaël (Musée du Louvre) et observa que la *Descente de croix* de l'iconostase de Pančevo reproduit, à quelques détails près, la composition de la grandiose toile de Rubens de la cathédrale d'Anvers. Et ceci en exprimant le regret que les modèles des autres panneaux du même ensemble n'aient pas encore été identifiés.

C'est en répondant à ce voeux que nous nous proposons de parler ici de la constatation que nous avons fait en 1938 devant l'un des six panneaux du registre des *fêtes* qui s'aligna des deux parts de la *Trinité* placée au-dessus de la *porte royale* de l'iconostase de Pančevo. Le sujet en est la *Présentation de l'Enfant-Jésus au temple* (fig. 1) et la modèle indirect de la composition — la grande toile de Louis de Boullongne le Jeune qui ornait le choeur de Notre-Dame de Paris avant sa »regothisation« par Viollet-le Duc et fut alors roulée et reléguée dans les magasins du Louvre.[3]

Cette toile faisait partie d'un ensemble de huit peintures qui viennent de faire objet d'une pertinente étude de Pierre-Marie Auzas.[4] Elles se rapportaient toutes à la vie de la Vierge et avaient été commandées, pour la glorifier en son sanctuaire métropolitain, par Antoine de la Porte, »chanoine jubilé« du chapitre de Paris. Le vénérable prélat, qui avait fêté en 1700 le cinquantenaire de son canonicat fut, en 1708, un des principaux promoteurs de l'embellissement du choeur de Notre-Dame et c'est pour contribuer à cette pieuse entreprise que menait à bien Robert de Cotte, premier architecte du Roi, qu'il demandait à Louis XIV, en 1709, l'autorisation de faire surmonter à ses frais les riches stalles en bois sculpté de Dugoulon de peintures, à commander à des maîtres de l'Académie royale. Ces artistes furent La Fosse, Jouvenet, Antoine Coypel, Hallé et Louis Boullongne le Jeune, et c'est en 1715—17 qu'ils livrèrent leurs toiles à l'architecte. Malheureusement, il y avait alors près de cinq ans depuis que le généreux serviteur de Notre-Dame trépassa, à la veille du Noël de 1710, se souvenant sans doute, après plus de 60 ans de son sacerdoce, du cantique du vieillard Siméon de la *Présentation au Temple: »Nunc dimittis servum tuum, Domine . . .«.*

De la peinture de Louis II de Boullongne représentant cet épisode de l'Evangile (Luc II, 28—38), qui a été déroulée pour examen et photo-

---

[2] D. Medaković, Srpski Slikari XVIII—XX veka. — Likovi i dela; éd. Matica Srpska, Novi Sad — Belgrade 1969, pp. 110 sq.

[3] B. Lossky, Autour du Chanoine de la Porte, dans Arts, 26 juillet 1946.

[4] P.—M. Auzas, La »Visitation« de Jouvenet et les sept autres tableaux du choeur de Notre-Dame de Paris, dans le Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français, année 1969 (paru en 1971), pp. 21 sq.

graphiée en 1963,[5] nous donnons ici la reproduction pour la première fois (fig. 2). Jusqu'à présent, l'aspect de cette oeuvre, cachée depuis plus d'un siècle, ne pouvait être connu que grâce à quelques estampes. La plus ancienne et la plus importante (0,526 × 0,675), due à Pierre-Imbert Drevet (1697—1739) représente la scène dans le sens inverse par rapport à la peinture. C'est sans doute elle et non la toile originale que Nicolas Tardieu fils (1716—1791) prit pour midèle en illustrant la *Description historique et chronologique de l'Eglise métropolitaine de Paris* de Charpentier, parue en 1767.[6] La meilleure preuve en est que le sens de la composition, réinversé par le copiste, y retrouve celui de la peinture. A noter aussi que les raisons de mise-en-page ont amené Tardieu à réduire l'échelle des personnages et à rehausser le fond d'architecture pour adapter l'ensemble à un cadre cintré tout en hauteur. Le format en largeur et le sens inversé se retrouvent dans une gravure exécutée, probablement, en 1836 par Léon Mauduison.[7] Et il ne serait pas étonnant de trouver des contrefaçons allemandes de ces estampes. Toujours est-il que le graveur-éditeur augsbourgeois Johann-Daniel Hertz le Jeune (1720—1793) faisait des sujets indépendants des parties de la composition de Boullongne — telle la figure de Siméon tenant l'Enfant Jésus ou de la femme allaitant son poupon, en les rebaptisant en *Abraham et Isaac* et en *Basmath, mère de Raguël.*[8]

C'est en grande partie du fait de la diffusion de l'estampe que les tableaux du choeur de Notre-Dame de Paris, qui furent l'objet de l'admiration générale, exercèrent un grand ascendant sur les peintres de France et de l'étranger. Ainsi P. M. Auzas a-t-il pu montrer que la grandiloquente *Visitation* de Jouvenet, plus d'une fois imitée en France, avait aussi fécondé la fébrile inspiration d'Anton-Franz Maulbertsch quand celui-ci brossait, en 1769—70 sa grande fresque de la cathédrale de Vác en Hongrie[9] et nous-même pourrions citer une transposition en camaïeu de la même peinture sur la clôture du choeur d'une abbatiale walonne.

Quant à la *Présentation* de Boullongne, le même confrère en signale un dérivé dans la peinture de l'un des Mansuy de Metz à l'ancienne chapelle de l'évêché de Verdun[10] et dans une copie au lavis de bistre et d'encre de Chine que nous avons étudiée en 1935 au Cabinet des Dessins de

[5] Il nous tient à coeur d'exprimer ici nos vifs remerciements à nos collègues des services de restauration et de documentation du Département des Peintures du Musée du Louvre, ainsi que du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale et à toutes les personnes qui ont bien voulu contribuer au succès de nos recherches.

[6] 5e planche après la p. 28; P.—M. Auzas la reproduit, op. cit. p. 32, fig. 5.

[7] Travaillait en 1848—1886; la date que nous donnons de la gravure est marquée au crayon sur l'exemplaire du Cabinet des Estampes, Da 30 b, in fol.

[8] Même recueil du Cab. des Estampes.

[9] Auzas, op. cit. pp. 30, fig. 3 et 4.

[10] Id., p. 34, n. 1.

la Galerie Nationale de Prague et qu'il convient d'attribuer à un peintre d'Europe centrale qui a cherché à inscrire dans le décor d'une église rococo la composition de Boullongne telle que l'interprète en hauteur la gravure de Tardieu.[11]

Nous avons également trouvé en 1946, sur la voûte de l'église d'Ober-Pettnau en Tyrol décorée par le fresquiste Josef-Anton Zoller en 1774, une assez heureuse adaptation de la composition de Boullongne, dans le sens inverse, à la perspective plafonnante et de son architecture de fond au style baroque. Et l'on perçoit, au moins pour l'ordonnance générale du sujet, l'influence de l'oeuvre de Boullongne dans la *Présentation* dont un autre fresquiste tyrolien, converti à Rome au néoclassicisme de Winckelmann et de Mengs, Martin Knoller, a orné en 1770 le cul-de-four d'un des trancepts de l'abbatiale de Neresheim près Ulm. Et nous pouvons en percevoir le souvenir jusque dans une *Présentation* de Merry-Joseph Blondel (1781—1853), qui apparaît ici malgré la barrière qui semblerait s'élever entre les continuateurs de l'école de David et les représentants de l'académisme d'avant la Révolution.[12]

Nous arrivons là à l'éclectisme de la peinture serbe de la première moitié du XIXe siècle pour retrouver l'iconostase de Danil à Pančevo, qui en offre un exemple si intéressant. A première vue, le panneau de la *Présentation* semblerait avoir eu pour modèle la gravure de Tardieu, vu son ordonnance en hauteur et son contour cintré. Toutefois, en constatant que la composition de l'original de Notre-Dame y apparaît en sens inverse, il convient de supposer que Danil s'était plutôt servi de l'estampe de Drevet, à moins qu'il n'ait connu l'une et l'autre. On peut observer aussi que pour inscrire la composition en largeur de Boullongne, le peintre serbe n'en a retenu que la partie centrale avec les personnages principaux, se souciant fort peu de son ordonnance »en pyramide«, de laquelle ne pouvaient se passer les peintres de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Enfin, on reconnaîtra à Danil le mérite d'avoir assuré à l'ensemble de ses peintures non seulement l'unité de coloris, domaine dans lequel il resta, tout naturellement, libre de l'influence de la gravure, mais aussi celle de l'intensité de l'opposition d'ombre et de lumière, qui devait bien varier dans les modèles qu'il avait choisis ou qui lui ont été imposés par le doyen Arsenović. Pour ces modèles, il faut bien espérer qu'un historien d'art, les photos des panneaux de Pančevo en mains, finira bien par les identifier un jour.

Quant à l'ascendant de la *Présentation* de Boullongne, nous croyons que les illustrations du présent article contribueront à le découvrir

[11] 0,610 × 0,570; anc. inv. 14, nouv. cat. 1068; Auzas, op. cit. 34, n. 2; Lossky, op. cit.

[12] Grande gravure au pointillé de Tazet, Cab. Est., AA6, gr. fol.

aussi parmi quelques icônes du temps de la »renaissance voïevodinienne« comme nous avons pu le reconnaître dans certaines icônes russes des XVIIIe et XIXe siècles.[13]

Pour terminer, signalons, sans quitter la Yougoslavie mais en passant en Slovénie, le souvenir très concret de la *Présentation* de Boullongne dans une peinture murale qui a attiré notre attention en 1938 dans l'une des chapelles latérales (côté nord) de l'abbatiale des Franciscains de Ljubljana. Elle date de 1845 et l'auteur en est Matej Langus (1792—1855), originaire de Kamna Gorica qui avait formé son talent à Vienne et à Rome et s'achemina, à force de copier des oeuvres de maîtres, vers un éclectisme qui rend moins étonnant, en l'occurence, son orientation sur une oeuvre si représentative de l'académisme de l'école de Le Brun. La peinture étant traitée dans le sens de l'original, il y a tout lieu de supposer que le modèle immédiat en fut l'estampe de Tardieu, d'autant plus que le sujet s'y inscrit également dans un rectangle cintré. Mais, tout comme Danil une quinzaine d'années auparavant, Langus a cru devoir simplifier la composition de Boullongne en supprimant quelques personnages secondaires de ses deux extrêmités. Toutefois, il se montra plus respectueux pour l'ordonnance en pyramide en en gardant un: le jeune diacre qui fait pendant, du côté droit, à la figure agenouillée de la Vierge. La présence de ce personnage, auquel Boullongne avait donné un grand cierge, est d'autant plus justifiée dans un sanctuaire catholique que dans les usages de l'église romaine la fête de la *Présentation de Jésus* (qui est aussi celle de la *Purification de la Vierge* et se célèbre le 2 février) est également dénommée la *Chandeleur (Festum Candelarum)* et comporte la bénédiction du luminaire ecclésiastique.[14] Nous regrettons que l'état délabré de la peinture des Franciscains de Ljubljana ne nous permet pas d'en donner la reproduction.

[13] Nous en avons connu une, en 1935, dans une collection privée de Prague et aperçu une autre, vers 1960, chez un antiquaire de Rome. On peut se demander également s'il ne conviendrait de considérer comme provenant de l'est européen l'image de piété (bois 0,325 × 0,352) où nous reconnaissons aisément la composition invèrsée de Boullongne, que fait entrevoir une reproduction du catalogue de l'exposition Iconos de los siglos X al XX, colleccion Sergio Otzoup, Cason del Buen Retiro, Madrid 1965, № 782, avec attribution à l'école italienne du XVIIIe siècle.

[14] L. Réau, Iconographie de l'art chrétien, tome II, volume II, pp. 261 sq.



Fig. 1. K. Danil. Un des panneaux de fêtes à l'iconostase de Pančevo (1829—33)



Fig. 2. L. Boullongne le Jeune. La Présentation de l'Enfant-Jésus au temple. Peinture provenant du choeur de Notre-Dame de Paris (Réserves du Musée du Louvre)

(Photo du Musée)



Fig. 3. Gravure de Pierre-Imbert Drevet d'après la Présentation de L. de Boullongne. Cabinet des Estampes, AA. 5 rés.

(Photo B. N.)



Fig. 4. Fresque de J. A. Zoller sur la voûte de l'église de Ober-Pettnau au Tyrol (1774)

(Photo Landesbildstelle Tirol)

Круно Пријатељ

Јаков и Алберт Миани, задарски сликари прошлога стољећа



МАТИЦА СРПСКА

7 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 7
1971

О сликарима Јакову Мианију и сину му Алберту Јосипу писали су опширније Г. Сабалић (Sabalich) 1912. и А. Петричић 1959. године. Јаков Миани је рођен у Венецији, а први пут се у Задру јавља с литографијом „Св. Шимун пред задарским Копненим вратима", која је сигнирана и датирана год. 1832. Године 1846. у Задру слика олтарску палу „Богородица с Дјететом" за цркву св. Миховила, на којој, у оквиру једне провинцијализиране бидермајерске интерпретације, приказује, према традицији, у Маријином лику портрет своје супруге Задранке Марије рођене Мелин. У том истом граду слика такође и бројне портрете и пејзаже, а око 1860. напушта Далмацију, да би живио најприје неко вријеме у Пирану, затим у Ријеци, те коначно у родној Венецији гдје је и умро. У Задру му се родио син Алберт Јосип, за кога знамо да је 1865. завршио у Венецији Академију ликовних умјетности, а касније је дјеловао као професор цртања у граду Савони у Лигурији. Ни он није изгубио везу са Задром, јер је већи број слика израдио за задарске обитељи, а и кћерка му се била у Задру удала за Ивана Алујевића.

Како је, упркос овим подацима, слика о Мианијевима остала до данас прилично блиједа, објелоданит ћу скупину радова обојице, који се данас налазе у Омишу у власништву обитељи госп. Антуна Франческија (Franceschi), чија супруга има родбинских веза с обитељи Мелин, из које је била родом супруга старијег Мианија. Публицират ћу такође и један рад Јакова Мианија из Трста са жељом да ових неколико досад непубличираних дјела илустрира што боље скромне, али не незанимљиве физиономије ове двојице умјетника који имају одређено дискретно мјесто у чедним ликовним збивањима далматинског

 оточента.

Код споменуте омишке породице побудиле су нашу пажњу три минијатуре које приказују три млађа женска лика блиједа инкарната, сјетна израза лица, насликана на сивим позадинама.

Прва од тих минијатура приказује младу жену у тамноплавој хаљини са жутозлатним шалом. Широки отвор хаљине открива лијепи деколте дјевојке, која је окићена златном огрлицом и наушницама, а у руци држи киту цвијећа.

На другој је минијатури представљена жена у тамној хаљини на којој је врло вјешто насликана прозирна бијела чипка. Нешто је старија од претходне, има црну зализану косу и такође златне наушнице и златну огрлицу. У лијевој руци држи као претходна киту цвијећа, само се боја, вјероватно касније, разлила на том детаљу слике.

Златну огрлицу с крижем и дуге наушнице има и трећа дама, која је у тамној хаљини, а коса јој је коврчаста и плава.

Сва су ова три портрета врло слична. Иако се ради о типичним дјелима тога времена без веће оригиналности, не може им се порећи нека профињена дискреција у импостацији и концепцији лика, у тоналитету, у осјећају за детаљ (цвијеће, накит, чипка) и у зналачкој обради тканина и инкарната. Премда на позадини прве минијатуре је записана, по свој прилици накнадно, година 1870, датирао бих с великом вјероватности и по стилу и по одјећи сва три рада негдје у сликарево раније доба, по свој прилици у четврту деценију стољећа. Ове три минијатуре Јакова Мианија уклапају се у низ бидермајерских минијатура средине стољећа које сусрећемо по далматинским породицама, а какве су сликали Иван Скварчина, најбољи сликар Далмације тога времена, од кога је био познат мали скупни портрет др Фрање Булата и његове супруге, а чијем каталогу могу сада надодати досад непознату минијатуру Ивана Лалића, оца сликара Јосипа Лалића, која се налазила у власништву тог умјетника а недавно је с његовом умјетничком оставштином доспјела у Сплит у власништво арх. Ника Арманде, па Вицко Поаре (Poiret), сликар француског поријекла који је дјеловао по далматинским градовима и насликао низ минијатура за обитељ Дефинис у Сутивану на Брачу, те Јосип Змајић, чије се портретне минијатуре налазе углавном у Корчули. Ако апстрахирамо Скварчину, који очито остале квалитетом надилази, Миания се може поредити с Поареом и са Змајићем, те се тиме уклапа у типични просјек скромних далматинских ликовних токова тога времена.

Како Сабалић спомиње да је Миани сликао у минијатури портрет деветнаестогодишње Луције Маркокија (Marcocchia) рођене Медин, сестре своје жене, која је држала у руци киту цвијећа, по свој прилици је прва омишка минијатура управо та слика, јер потјече из Задра и из те породице. Није искључено да су остале двије минијату-

ре портрети друге госпоће Маркокија и госпоће Куард (Couarde), које исти Сабалић наводи код задарске обитељи Зангранде, јер је и та обитељ била с Мединима у родбинским везама, али то је само хипотеза.

Код те посљедње обитељи Сабалић спомиње и један Јаковљев пејзаж, а управо у омишкој збирци Франчески (Franceschi) налази се једна Мианијева сигнирана ведута Венеције, сликана уљем на платну, па се можда ради о истој слици. На тој слици, која се уклапа у касну традицију млетачког ведутизма, који је животарио још у 19. стољећу, види се угао Венеције који с лијеве стране затвара прочеље палаче с готичким прозорима и балконом, а с десне вертикала веће зграде. По средини је канал на коме плове гондоле, док су у позадини прочеља кућа са сликовитим димњацима. Слика је рађена с прилично слободе, у успјелим односима плавог неба с бијелим облацима, сивих и смеђих прочеља и зелених „шкура". Пејзаж бих датирао много касније од описаних минијатура, јер показује већу слободу у обрадби, а нарочито у рјешавању свјетлосног проблема, које је црте могао попримити умјетник у накнадним додирима са сликарским струјањима у Венецији иза средине стољећа, или преко свог сина, који је могао бити оцу вјесник нових сликарских идеја са лагуна у релативном значењу те ријечи кад се ради о млетачком сликарству прошлога стољећа, уколико пејзаж није дјело самог сина, што не бих категорички искључио.

Уз ове омишке слике Јакова Мианија објелоданит ћу овдје и његову мању слику из год. 1838, која се налази у Трсту, а била је до недавна власништво госпоће Бусепине Ла Неве, која је пред пар година преминула. Та сигнирана сличица представља св. Обитељ: под крошњом стабла сједи Марија држећи голо Дијете на крилу, док је уз њу згурен старачки, помало гротескни, лик св. Јосипа с процвалом стабљиком у руци. И ова слика, по свој прилици надахнута неким нама непознатим бакрорезом, сликана је у ствари у техници минијатуре. Упркос својим неспретностима у цртежу, занимљива је посебно због свјетлосног рјешења које долази до изражаја у обрадби позадине, те начину сликања Маријина вела и грана великог стабла, које у ствари представља окосницу композиције.

Враћајући се омишкој збирци Франчески споменут ћемо да се у њој налази и сигнирани и датирани портрет Марије Маркокија, рад Алберта Јосипа Мианија, кога такође наводи Сабалић. На маслинастом фонду приказао је на овој слици, насликаној у Венецији у рујну 1871, изражајно лице мршаве старије жене у црној одјећи и у бијелој блузи са златном копчом, ланцем и наушницама. С неоспорним осјећајем за психологију приказана лика овај је портрет изразити рад млетачког академизма средине друге половине прошлог стољећа, и по-

казује да је и Мианијев син имао извјесне сликарске квалитете, које нису могле доћи до изражаја у скромној не само далматинској већ и млетачкој и лигурској умјетничкој средини тога времена, у којој је живио и дјеловао.

Од исте обитељи Маркокија Сабалић напомиње и Албертов акварел „Ентеријер цркве С. Закариа у Венецији", али та слика није дошла до Омиша, као ни три пејзажа, које исти Сабалић спомиње код обитељи Алујевић у Задру, гдје се била удала сликарева кћерка.

Пишући о овим сликама жељели смо овим кратким прилогом употпунити профиле ове двојице скромних умјетника који су, премда странци, живјели у Далмацији дијелом свога живота и одиграли у провинцијској далматинској средини оточента, у којој сваки континуитет умјетничког стварања има своје значење, извјесну улогу коју не смијемо посве заборавити.[1]

GIACOMO E ALBERTO MIANI PITTORI ZARATINI NEL SECOLO SCORSO

KRUNO PRIJATELJ

In questo breve contributo l'autore pubblica alcuni dipinti del pittore Giacomo Miani, nato a Venezia e oprerante a Zadar, e del suo figlio Alberto Giuseppe, nato a Zadar che visse a Venezia e a Savona in Liguria. Sia l'uno che l'altro sono tipici modesti rappresentanti della pittura dell'epoca, come risulta dalle opere riprodotte che si trovano a Omiš e Trieste, ma — data la situazione della pittura in Dalmazia nei loro tempi — hanno un discreto significato per la storia dela pittura dalmata nel secondo e terzo quarto dell' Ottocento.

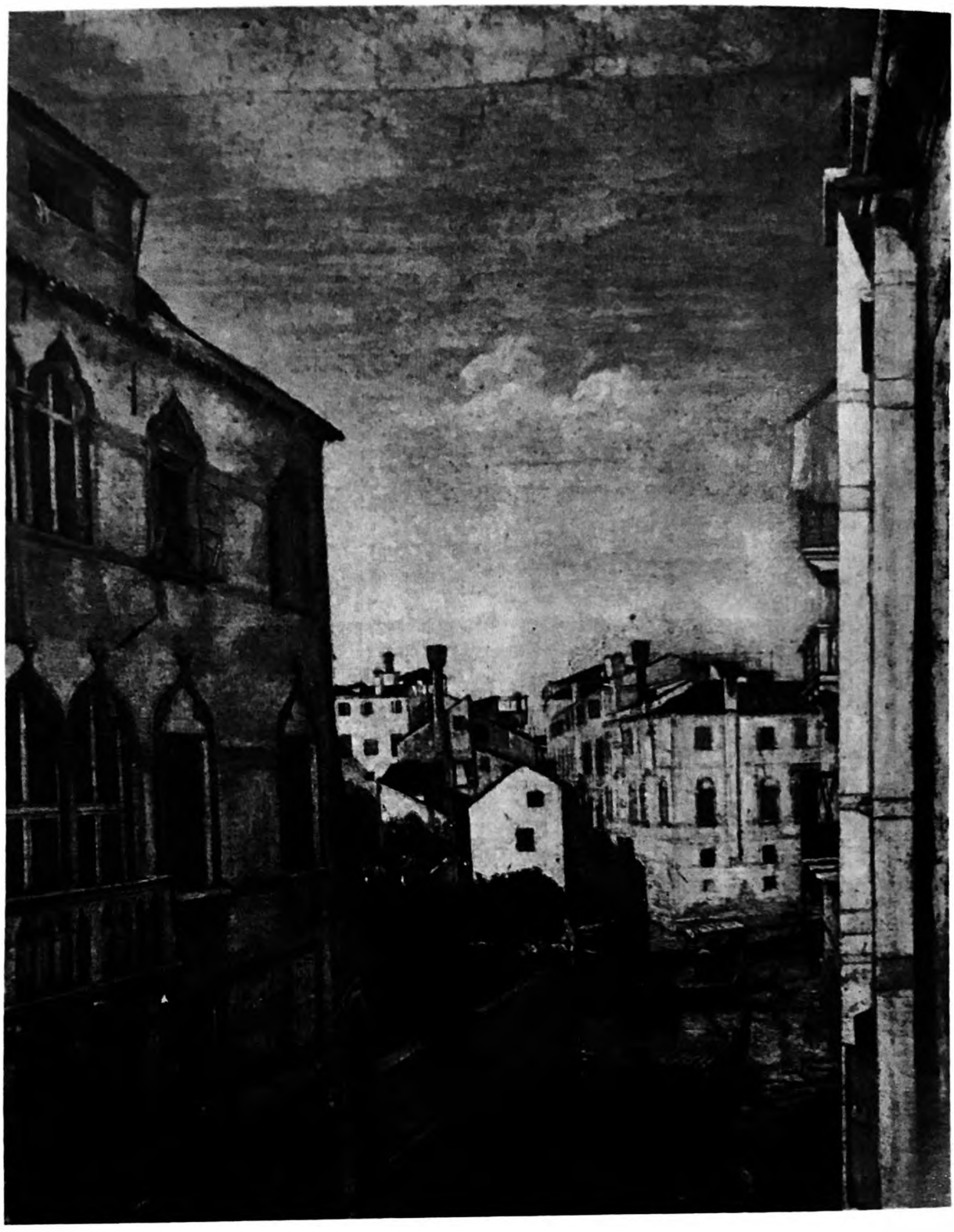
[1] За Мианијеве в.: G. Sabalich, Pitture antiche di Zara, Zadar 1912, предговор, и A. Petričić, Zadarski slikari u XIX stoljeću, Rad Instituta JAZU u Zadru IV—V, Zagreb 1959, стр. 235—236, гдје је репродуцирана пала Јакова Мианија у задарској цркви св. Миховила. Фотоси слика су Николе Вученовића (Сплит) и Musca Rivoltella (Трст).





Сл. 1. Јаков Миани, Женски портрет (Омиш, вл. об. Franceschi)

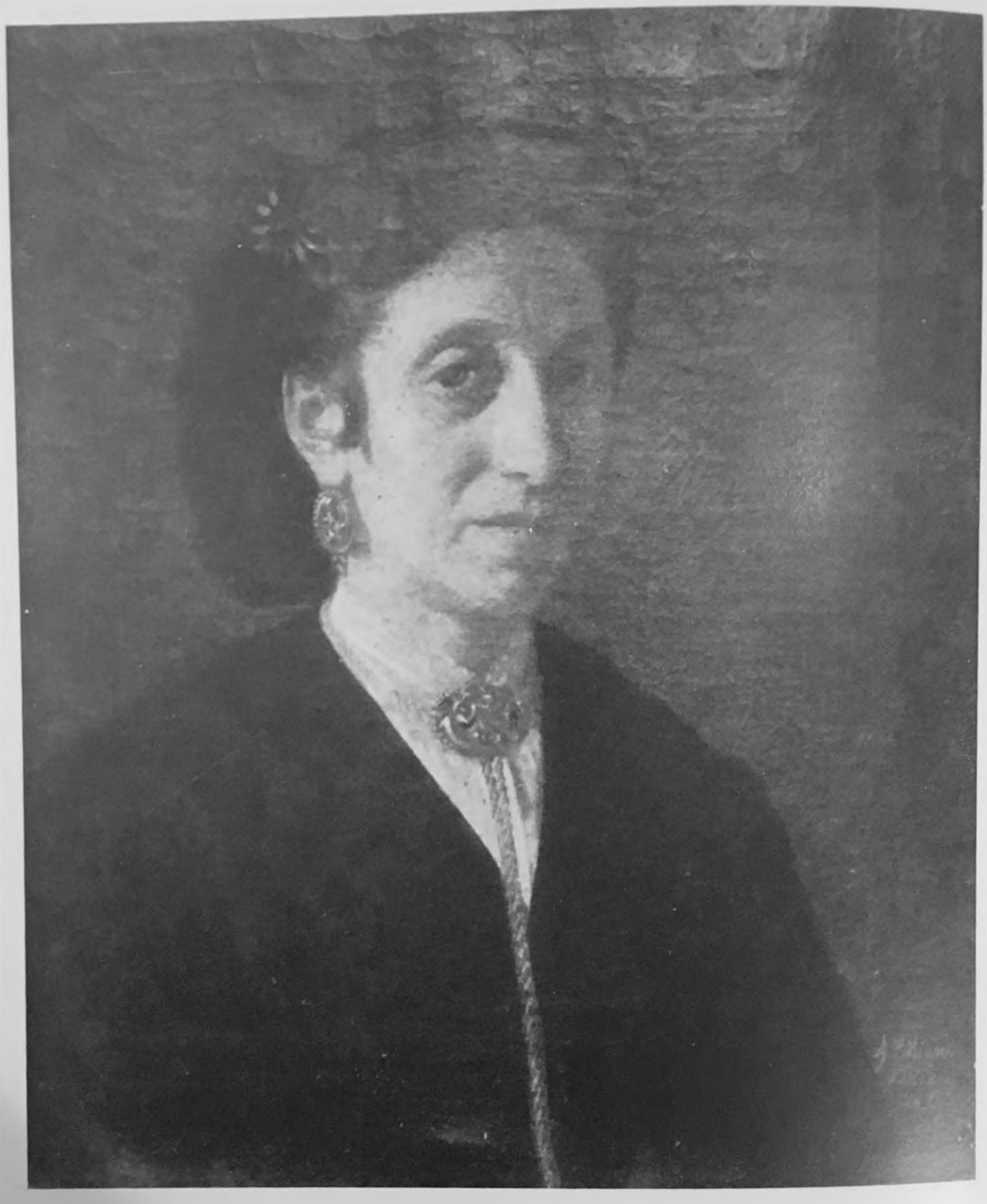
Сл. 2. Јаков Миани, Женски портрет (Омиш, вл. об. Franceschi)



Сл. 3. Јаков (или Алберт?) Миани, Ведута Венеција (Омиш, вл. об. Franceschi



Сл. 4. Јаков Миани, Св. Обитељ (Трст, вл. G. La Neve)



Сл. 5. Алберт Јосип Мнани, Портрет Марије Маркочија
(Омиш, вл. об. Franceschi)

Вања Краут

Скице Стеве Тодоровића за „Таковски устанак“



МАТИЦА СРПСКА

7 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 7
1971

Дуг живот Стеве Тодоровића омогућио му је да „буде сведок више уметничких стремљења у Србији и припадник више него једне уметничке генерације".[1] Исто тако, Стева Тодоровић је сведок и великих историјских и културних збивања у тој истој Србији, штавише активан учесник у многим догађајима. Његово дело тесно је повезано са историјским условима времена у којем је живео, а и сам је, својом просветном и друштвеном делатношћу, поспешио или покренуо неке догађаје у културном животу Србије.[2] Многи његови радови жива су сведочанства о уметничком путу и формирању ове изузетне и свестрано обдарене личности, али су исто тако и илустрација романтичарског покрета код нас. Јер Стева Тодоровић је у сликарству прихватио романтичарске тежње и остао им веран за цело време трајања овог стила, па чак и после 1890-тих година.

Стева Тодоровић је био неуморан радник. Та његова истрајност у раду највише се огледа у цртежима. Израдио је стотине цртежа оловком правећи студије, копирајући дела старих талијанских мајстора, скицирајући на бојиштима Балкана ратне догађаје из 1876. и 1877/78. године, бележећи утиске са својих путовања по Леванту и Западу. Иако су многи његови радови оловком пропали у два светска рата, Народни музеј у Београду успео је да сакупи 303 цртежа. Неки од њих рађени су на посебним листовима, док се остали налазе у цртачким блоковима. Већина цртежа је без писаних података, али срећом, део тих цртежа носи ауторове забелешке и датуме. Најраније датирани цртеж је из 1851. године, дакле из времена уметниковог шко-

[1] В. Ристић, Стева Тодоровић, каталог, Опово 1967, 3.

[2] Он је оснивач и први диригент Београдског певачког друштва, приредио је прву уметничку изложбу у Србији, био је члан одбора за оснивање Народног позоришта у Београду, учествовао је на концертним приредбама, форсирао је телесно вежбање итд.

ловања у Бечу и Минхену, а најстарији из 1903. године. Тематски и стилски, они су веома разноврсни. По тим особинама, по броју сачуваних примерака и чињеници да су настали у распону од педесет година, ова збирка представља значајан допринос српској графици, која је управо у XIX веку сиромашна уметничким снагама и остварењима.

У овој збирци цртежа посебно су занимљиве сликареве интерпретације теме другог српског устанка. Скице су начињене 1853. године. Претпостављамо да су служиле као предрадње за истоимену литографију, штампану у Бечу,[3] и представљају до сада у српском историјском сликарству први пут обрађену тему таковског устанка.[4]

Стева Тодоровић је 1853. године боравио код мајке у Сегедину, па пошто му је „међу Мађарима било веома тешко",[5] прелази у Сремску Митровицу код ујака, а одатле се враћа у Беч на студије. — У Војводини су Срби у то време живели под тешким аутократским режимом Баховог апсолутизма. Кнежевином Србијом управљали су Уставобранитељи. Било је то време у којем је у Београду већ постојало Друштво српске словесности, формиран Народни музеј, а либерална и националистичка омладина основала је на Лицеју „Дружину младежи српске". У Србији, и међу Србима, осећали су се разни видови духовне припреме која ће довести до потпуног сазревања идеје коначног националног ослобођења.[6] Те сазреле идеје огледају се у устанку који диже Лука Вукаловић у Херцеговини и у два рата Црне Горе са Турцима. У свету (револуције из 1848. године) и код нас, створени су друштвено историјски услови за рађање романтизма. — Стева Тодоровић, иако је уметнички био васпитан на традицијама продуженог класицизма, родољуб по осећањима, осетљив за актуално у ликовном стваралаштву, сазревајући у историјским условима за настанак романтизма и сам се определио за романтизам. Он ће, као готово и сви остали представници романтизма, развити историјску тематику као самосталан сликарски род, везујући је све мање за црквено сликарство и теолошку књижевност. — У таквим духовним и историјским оквирима настала је његова композиција „Таковски устанак". Остаје међутим питање зашто је Стева Тодоровић за прву своју историјску тему ода-

---

[3] С. Тодоровић у својој Аутобиографији не наводи када је ова литографија штампана. Др П. Васић помиње ову литографију у каталогу „Анастас Јовановић", Нови Сад 1964, 6, али ни он не наводи датум. Аутор је био љубазан да ме обавести да је репродукцију ове литографије видео у неком од албума са историјском тематиком који су штампани за време кнеза Михаила. На жалост, није нам било могуће да пронађемо тај албум.

[4] Таковски устанак су радили: 1859. Б. Јакшић; 1865. В. Кацлер, 1898. а и касније П. Јовановић и 1900. у скулптури П. Убавкић.

[5] Стева Тодоровић, Аутобиографија, Нови Сад 1951, 31.

[6] Види опширније: Др Д. Медаковић, Историзам у српској уметности 19. века, Прилози за КЈИФ, књ. 33, св. 3—4, Београд 1967, 197—211.

брао таковски устанак, а не устанак у Орашцу, када политичка клима није била повољна за глорификовање дела личности из династије Обреновић?

Историјске композиције које обрађују неки истинит догађај из не тако давне прошлости обично се сликају са неком одређеном наменом или неким поводом, било за јубилеј, прославу или по наруџбини. Знамо, међутим, да у овом случају ти разлози не долазе у обзир, јер Тодоровић је „Таковски устанак" нацртао такорећи у предвечерје педесетогодишњице првог устанка који је подигао Карађорђе. Исто тако, у време када он ради ову композицију, у Србији је на власти такође један од Карађорђевића — кнез Александар — док Милош Обреновић и његов син Михаило живе у емиграцији у суседној Влашкој, односно у Аустрији. Сам вођа таковског устанка, Милош, представља за тадање званичне власти у Србији непожељну личност. На први поглед, Тодоровићева побуда да управо 1853. године нацрта други устанак изгледа немотивисана. Међутим, ипак постоје неке индиције које доводе у везу Тодоровићев рад на овој теми и 1853. годину. Тодоровић је живео у Бечу и имао је могућности да долази у додир са „обреновићевцима" па чак и са самим Милошем и Михаилом, мада он то нигде не наводи у „Аутобиографији". Ми претпостављамо да је и он гајио према Милошу Обреновићу искрену младалачку симпатију, исту ону симпатију коју је према Милошу осећала, у Србији и ван ње, напредна либерална омладина српска, која га је на Светоандрејској скупштини и вратила на престо. Али, осим сликареве наклоности за породицу Обреновић, на настанак ове композиције вероватно је непосредно утицао и један политички акт из 1853. године. Те године је Михаило издао манифест[7] у којем је тврдио, ако се врати на престо, да неће гонити своје противнике, него да ће настојати да измири странке. Михаило се одлучио на овај потез с разлога што је из настале политичке ситуације изгледало да Русија намерава да обори кнеза Александра Карађорђевића и да ће се Обреновићи вратити на власт. Прокламовање овог манифеста и политичка ситуација, која је обећавала династичке промене у Србији, могли су да наведу младог Стеву Тодоровића (имао је тада свега 21 годину) да у романтичарском заносу скицира композицију другог устанка и на тај начин дâ одушка својој политичкој опредељености, а једновремено и да покаже оданост династији Обреновић и уверење да ће се они вратити у Србију.

Уметник је у току рада на „Таковском устанку" израдио шест цртежа. Четири студије — скице и кроки — (сл. 1, 2, 3, 4), представљају рађање саме идеје о овој композицији и разне фазе тражења ре-

[7] С. Јовановић, Михаило Обреновић, С. Станојевић: Народна енциклопедија, књ. II, I—M, 844.

шења. На првом цртежу, са стране, налазимо ауторову белешку која садржи делимично Вуков текст о Милошу и имена учесника устанка.[8] Замисао да Милош има централно место у композицији набачена је нервозном руком на хартију, а линија у виду замршене арабеске одаје нејасну мисао (сл. 1). Други лист (сл. 3) је у ствари кроки. Сликар је, оловком једва додирујући хартију, распоредио масу (групе у којима се назиру фигуре) симетрично, лево и десно од централне фигуре, коју је назначио основним контурама. Равнотежу и смиреност ове композиције разбија само једна, овлаш скицирана, рука са песницом која се уздиже изнад леве групе. Сликар даље разрађује ову, статично замишљену, композицију. Већ на следећем цртежу (сл. 4) он је масе постављене лево и десно од центра разбио на појединачно скициране фигуре. Међутим, све је то још увек без динамике, без покрета, хладно, као да се сликар не може ослободити својих реминисценција на бројне класицистичке историјске композиције које је проучавао и на којима се учио. На четвртом цртежу (сл. 5) његова замисао као да се распевала. Милоша поставља на малу узвишицу у центру, а око њега и испред њега степенасто распоређује устанике, народ, децу. Неке личности су у покрету, док друге и у својој статичности показују напетост и узнемиреност. Драматичност композиције подвучена је фигуром мајке која клечи пред Милошем и у очају показује на своје мртво детенце. Потез оловке му је слободнији и вибрантнији, мада композиција још задржава све одлике скице. Пети цртеж (сл. 6), разликује се у многоме од претходног. То је већ довршенији цртеж и херојски конципирана композиција другог устанка. Да је овој замисли посветио више пажње и да се за њу одлучио сведочи и студија појединачних фигура и детаља (сл. 2). Личности устаника постављене су у полукруг око Милоша који поносно стоји са барјаком у десној руци. Став устаника је одлучан и борбен. Небо са облацима, који су се надвили као пред невреме, даје атмосферу пресудне напрегнутости. Линија потеза је неконвенционална и, за то време, може се рећи модерна. Понегде прецизно дефинише детаље. Сенчење и тамније партије постиже шрафирањем.

Сликар је ову историјску тему пренео у литографију али, по оцени истраживача, тај литографисани други устанак „има нечег укоченог у ставу фигура и чак извесне наивности".[9] То нас наводи на претпоставку да је сликар, преносећи композицију на камен, вероватно

[8] Забелешка на цртежу гласи: „Милош узима у Црнући барјак у руке и рече ево мене рат Турцима и после предаје барјак Паштрмцу — налазеће се војвод ... војвода *војвода* Мутап који први почео радити на устанку и Милутин Гарашанин, Архимандрит Мелентије кнез Никола Катић, *Вуле момак веран Милошу*, Димитрије Секретар, Благоје из Књића, буљу баша, *Јован Добрања* и *Јован Обреновић*. —"

[9] П. Васић, Анастас Јовановић, каталог радова, Нови Сад 1964, 6.

не владајући довољно рутински литографским занатом (знамо да је Тодоровић израдио само две литографије: „Манастир Манасија" и „Други устанак"), а и због саме технике отискивања у више боја, био присиљен да даде што прецизнији цртеж, услед чега је можда дошло до извесне укочености и наивности. У сваком случају, то је само претпоставка, јер је исто тако могуће да је неки други мајстор, литограф — отискивач, преносећи Тодоровићев рад у ову графичку технику, допринео да се изгубе њене ликовне вредности.

Поред свега горе изложеног, овај низ цртежа може да послужи и као изванредан и скоро јединствени примерак анатомије цртачког поступка, какав ретко имамо срећу да нађемо у опусу других наших старијих мајстора. По овим цртежима тачно можемо да пратимо како је код уметника рођена идеја о једној слици у којој жели да фиксира моменат када Милош окружен својим једномишљеницима изговара историјске речи: „Ево мене — рат Турцима" (сл. 1). Сликар је забележио ове речи и у поступно насталим цртежима полако развија идеју, обликује и ликовно транспонује. Најпре је то једна фигура — жижа — позив за устанак. Она треба да буде у центру, а остале фигуре (сл. 2), које посебно студира, морају својим ставом да подвуку значај тренутка када је судбоносна одлука донета. Те фигуре — сада већ неколико (сл. 3, 4, 5) — сликар распоређује у простор на разне начине. Оне морају бити тако укомпоноване да акценат слике остане на централној личности. На овим цртежима видљиво је такође како уметник тражи унутарњу конструкцију и динамику слике. Његову визију устанка коначно идејно остварену и ликовно обликовану видимо на последњем цртежу (сл. 6). Дакле, цео поступак од рађања једне идеје до завршене композиције развија се пред нашим очима. Стога, ови сачувани цртежи Стеве Тодоровића, поред значаја да у српском историјском сликарству представљају први пут и то веома рано (1853) обрађену тему другог устанка, имају и посебну ликовну вредност јер нам дају аутентичне елементе за познавање поступка у раду овог значајног српског сликара.

LES EBAUCHES DE STEVA TODOROVIĆ POUR SON »SOULEVEMENT DE TAKOVO«

VANJA KRAUT

Steva Todorović était un travailleur infatigable. Sa persévérance dans le travail se manifestait surtout à travers ses dessins. Il a dessiné des centaines d'esquisses au crayon, faisant des études, copiant les oeuvres des vieux maîtres italiens, faisant des croquis des événements au front pendant les guerres des Balkans de 1876 et 1877/78, et notant ses impressions pendant ses voyages dans le Proche Orient et en Occident. Malgré le grand nombre de ses dessins au crayon perdus pendant les deux guerres mondiales, le Musée National de Belgrade a pu en réunir une collection de 303. Certains d'entre eux sont faits sur des feuilles volantes, d'autres dans des albums de dessin.

Dans cette collection de dessins notre intérêt est plus particulièrement attiré par les interprétations du maître des sujets traitant de la Deuxième insurrection serbe. Ces esquisses datent de 1853. On suppose qu'elles ont servi d'ébauches à sa grande lithographie »Le soulèvement de Takovo« imprimée à Vienne. Elle représentent, au sein de la peinture historique serbe, le premier traitement du sujet de la Deuxième insurrection serbe. On pourrait se demander ce qui a poussé Steva Todorović à choisir comme premier sujet de tableau historique le soulèvement de Takovo (Deuxième insurrection) et non pas celui d'Orašac (Première insurrection) alors que le climat politique était défavorable à toute glorification des exploits et des personnages de la dynastie des Obrenović.

Les compositions historiques traitant d'un événement qui s'est récemment déroulé sont exécutées, dans la majorité des cas, dans une intention bien définie ou à l'occasion d'un anniversaire, d'une commémoration ou encore sur commande. Nous savons cependant que dans notre cas aucune de ces raisons n'est valable. Todorović a dessiné son »Soulèvement de Takovo« pour ainsi dire à la veille du cinquantenaire de la Première insurrection, soulevée par Karageorges. De même, c'est un membre de la dynastie des Karageorges (Alexandre) qui règne en Serbie au moment ou il exécute cette composition (Todorović vivait à l'époque à Vienne), pendant que le prince Miloche Obrenović vivait en émigration en Valachie ou en Autriche. Le héros du »Soulèvement de Takovo«, le prince Miloche, était à l'époque aux yeux des autorités officielles de Serbie une »persona non grata«. A première vue, l'on ne voit pas trop la raison qui a poussé Todorović a dessiner son »Soulèvement de Takovo« en cette année de 1853. Todorović vivait à Vienne et avait eu l'occasion de venir en contact avec les fervents de la dynastie des Obrenović et même avec le prince Miloche en personne et avec son fils Michel, quoiqu'il ne mentionnât nulle part ce fait dans son »Autobiographie«. Nous supposons qu'il éprouvait pour Miloche une sympathie sincère et juvénile, sympathie que ressentaient aussi beaucoup de personnes en Serbie et hors de ses frontières, notamment la jeunesse libérale progressiste serbe qui, lors de l'Assemblée de St André, a rétabli Miloche au pouvoir. Mais les sympathies du peintre pour la famille des Obrenović ne furent probablement pas seules à influer sur le choix du sujet de la composition. Un manifeste politique fut émis cette même année par le prince Michel dans lequel il assurait que, s'il reprenait le trône, il ne poursuivrait pas ses adversaires mais ferait tout son possible pour ré-

concilier les deux partis Michel s'était décidé à émettre cet acte par suite de la situation politique qui faisait supposer que la Russie avait l'intention de rétablir les Obrenović sur le trône. La proclamation de ce manifeste, jointe à la situation politique qui promettait d'entraîner des changements dynastiques en Serbie, pouvaient amener le jeune Steva Todorović (qui n'avait à l'époque que 21 ans) à jeter sur le papier une ébauche du »Soulèvement de Takovo« dans un élan juvénile et romanesque et donner ainsi libre cours à ses sentiments politiques et faire preuve d'attachement à la dynastie des Obrenović en exprimant la conviction qu'elle reviendrait en Serbie.

Au cours de l'ébauche de sa lithographie, Todorović a exécuté six dessins. Quatre études — esquisses et croquis (fig. 1, 2, 3, 4) nous montrent la naissance même de l'idée de sa composition et les diverses phases de sa conception. Le cinquième dessin est déjà plus poussé. C'est la composition, héroïquement conçue, représentant le »Soulèvement de Takovo«. Nous voyons, de ses études assidues des figures isolées et des détails, qu'il a consacré une grande attention à ce sujet délibérément choisi. (fig. 2).

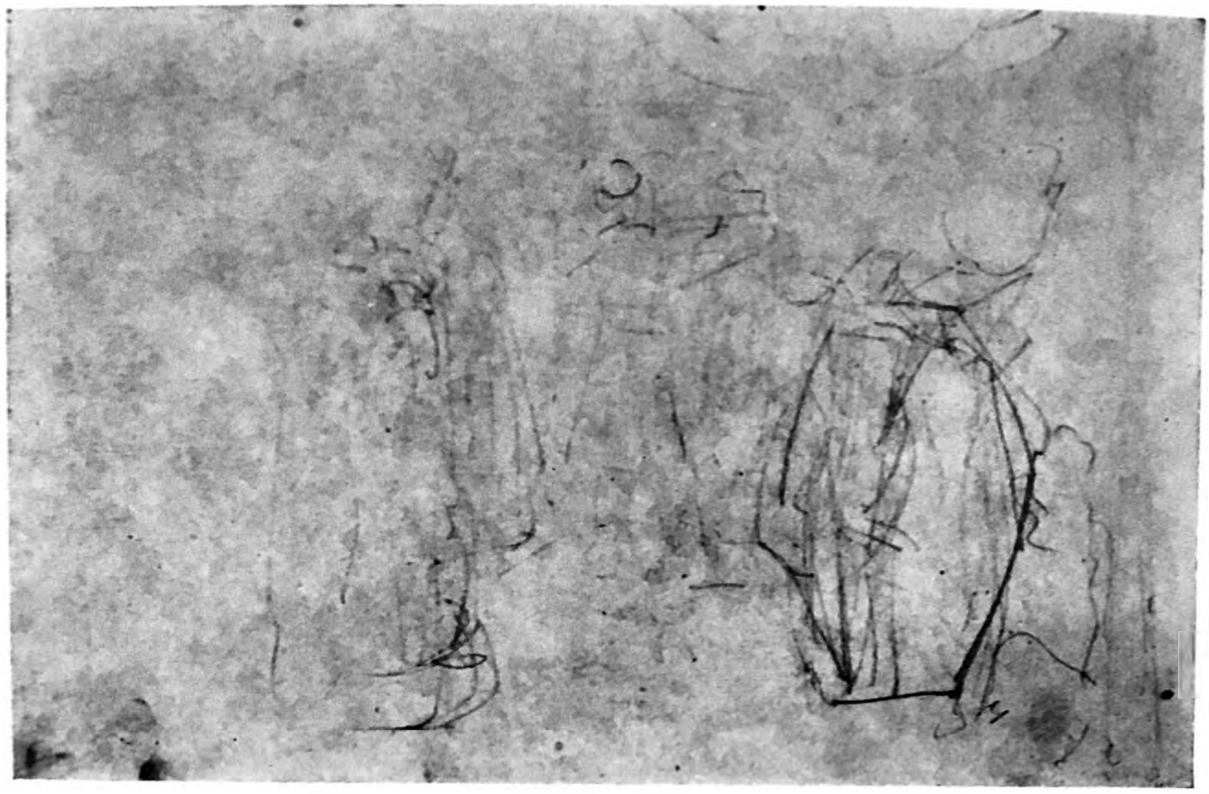
Cette série de dessins peut nous servir d'exemple remarquable et presque unique d'anatomie de la genèse d'un dessin, comme nous en rencontrons rarement dans l'oeuvre de nos autres peintres de cette génération. On voit aussi clairement la manière dont le maître s'efforce de trouver la construction interne et le dynamisme de son tableau. Nous avons donc sous les yeux tout le processus de la naissance d'une idée jusqu'à la réalisation finale de la composition. Aussi l'importance de ces dessins de Todorović ne réside-t-elle pas seulement dans le fait qu'ils traitent pour la première fois et très tôt (1853) un motif de la Seconde insurrection, mais aussi dans leur valeur picturale, étant donné qu'ils nous exposent des données authentiques permettant de connaître le procédé de travail de ce grand peintre serbe.



Сл. 1. Таковски устанак, скица



Сл. 2. Таковски устанак, студија појединачних фигура



Сл. 3. Таковски устанак, скица за композицију



Сл. 4. Таковски устанак, скица за композицију



Сл. 5. Таковски устанак, скица за композицију



Сл. 6. „Таковски устанак"

Миодраг Јовановић

Архитекта и сликар Александар Табаковић



МАТИЦА СРПСКА

7 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 7
1971

Међу потпуно заборављеним личностима из историје српске уметности 19. века је и архитекта и сликар Александар (Шандор) Табаковић (Арад, 1856—1880). Преминуо у раној младости, остао је да живи само у успоменама породице у којој је, изгледа, био први члан опредељен за позив уметника.[1] Први сигуран податак из његове биографије представља уписивање на Technische Hochschule у Бечу 1874. године. У породичној заоставштини чувају се сведочанства о похађаним семестрима на Bauschule и о резултатима учења оцењиваним са: vollkommen, vorzüglich и sehr guten Erfolg.[2] Када је 1876. године почео у Матици српској да живи добротворни фонд Павла Јовановића, Александар се појавио на конкурсу за њеног првог корисника. У опоруци арадског сенатора Павла Јовановића (1782—1851) стајало је да намењује стипендију „искључиво за српску младеж која жели политехничке науке на политехничким школама у Бечу или Прагу да служе".[3] Исте, прве године, када и Александар, пријавила су се још два кандидата. Један од њих био је Никола Тесла. „Од ове тројице студената истих квалификација, отац једног беше сиромашан занатлија, бербе-

[1] Судећи по подацима које пружа реконструисање чињеница, Александар је изгледа био родоначелник уметничке линије у породици. Уписивање на бечку Високу техничку школу било је можда већ резултат неког претходно негованог опредељења, јер и отац, иако „сиромашни берберин", био је угледни арадски „фелчер". Брат Душан Табаковић постао је истакнути пештански банкарски стручњак, али је поседовао колекцију слика и бавио се аматерски сликарством и музиком. Нешто млађи Александров брат Милан је такође студирао у Бечу и постао један од водећих архитеката Арада. Са братанцима, Милановим синовима, Бурицом — новосадским архитектом и Иваном — познатим сликарем, као и са њиховим сестрићем Пеђом Ристићем, београдским архитектом млађе генерације, уметност живи у породици Табаковић стотину година.

[2] Уметничка заоставштина Александра Табаковића чува се углавном код Ивана Табаковића у Београду и арх. Бурице Табаковића у Новом Саду. На помоћи и другим разговорима и овим путем изражавам им дубоку захвалност.

[3] Матица српска 1826—1926. Љ. Лотић, Добротвори Матице српске и њихове задужбине, 567.

рин у Араду, са седморо деце." Пошто су узете у обзир породичне прилике сиромашног берберина „на периферији српства", стипендију је добио његов син Александар Табаковић.[4] Стипендија Матице српске помогла му је у следеће три године да са успехом заврши студије. На жалост, као многе друге младе уметнике, туберкулоза је већ у септембру 1880. године угасила Александров живот.[5]

А само три месеца раније, 23. јуна 1880. године, нотни лист једне серенаде, поред других споменарских посвета, садржао је и један његов цртеж.[6] Између овог цртежа и оних у сачуваној школској свесци из времена око 1870. године, ишараној започетим стиховима и скицама, међу којима су и личности на чијим судбинама је вероватно стварао свој свет романтичних ликова, није сачувано много Табаковићевих радова. За време студија морао је педантно и стрпљиво да савладава елементе пројектовања и грађења. Из 1875. године сачуване су нацртно-геометријске студије продора и различитих положаја геометријских тела. На недатираном орнаменту оријенталних особина, као и на барокном немиру разлисталог капитела из 1877. године, такође је разрађивао задатке орнаменталног и архитектонског цртања.[7]

Стиче се утисак да програми високе техничке школе, усмерени на изучавање стручних дисциплина, марљивом и акрибичном студенту Александру Табаковићу нису сметале да развија интересовање за разне области архитектуре. У деценији његовог школовања, када је и далеко ван Беча расла слава архитекте Фелнера и скулптора Хелмера (Ferdinand Fellner, 1847—1916, Edmund Hellmer, 1850—1919) као пројектаната позоришних зграда, Табаковић није остао без одушевљења за специфичности те врсте архитектонских објеката — један од његових годишњих студијских радова односио се управо на позоришне зграде. Прописи задужбине Павла Јовановића захтевали су, наиме, да стипендиста на крају сваке школске године припреми „на српском језику расправу о предмету из политехничке струке".[8]

Архитектонска концепција његових пројеката свакако је проистицала из студијских програма, због чега је можда непотребно и неаргументовано претпоставити да није лишена слободе размишљања и личне интерпретације. У сваком случају било је још рано да се млади архитекта ослободи оног што се на студијама предавало и што је

---

[4] Матица српска 1826—1926. М. Костић, Стипендисте Матице српске, 667.
[5] н. д., 637.
[6] Цртеж са називом Igen? има сигнатуру десно у средини: Tabakovits.
[7] Два цртежа из нацртне геометрије израђена су 1875. године. На једном од њих је текст у коме стоји: Studien Schatten an Kegel-und Cylinderflächen (Allg. proj.) A Tabakovits stud. arch. 1875. Оријентални орнамент изведен је у темпери на листу формата 20,8 × 44,8 см, десно доле је потпис: A. Tabakovits Bauschüler. Капител је у црном тушу на листу формата 42 × 51 см, десно доле је потпис: A Tabakovits 1877.
[8] Матица српска 1826—1926, 568.

у градитељству Беча у то време било актуално. Белведере и Шенбрун, мешавине ренесансно-барокних узора на палатама и јавним грађевинама, а особито куполе, балустраде, каријатиде, рустика, лође грађевина на Рингу који је баш тих година увелико растао на шанчевима градских зидина, упућивали су талентованог Табаковића да у њима тражи неку своју формулу за еклектичко усаглашавање архитектонског наслеђа ранијих епоха.

Сачувана су само три Табаковићева пројекта: један за вишеспратну ренесансну палату, други за једну вилу и трећи за патријаршијску резиденцију у Сремским Карловцима.[9] У њима се запажају његове склоности да градитељски нацрт обогати детаљима сликарске вештине. Пројект виле већ је замишљен у парковском амбијенту, фасаде садрже елементе пластичне декорације, а у пресецима зграде резиденције предвиђени су и уцртани детаљи ентеријера са портретима, намештајем, витринама испуњеним посуђем итд. У конкурсном раду за патријаршијску резиденцију, под шифром „Ко хоће часно, не може ласно", савладане тајне пројектовања понајмање скривају Табаковићеву склоност да их сажме у романтичарску прегледност и склад фасадних платна.

Неколико сачуваних сликарских радова говоре можда на најбољи начин о дисциплинованости његовог ликовног изражавања. Табло Гетеових јунака, израђен још у Бачким данима око 1872. године, део су Александровог унутрашњег света и литерарних симпатија, које су биле озарене емоцијама ране младости.[10] Две написане драме и прича, чији је наслов „Моћ судбине", то само потврђују. Ипак, поред нагињања извесном идеализовању ликова и догађаја *(Портрет куме Марче Кјурски)*, ликовни речник Табаковићевог сликарског дела је подређен цртачком поступку.[11] Замах његовог цртачког дара у пуној мери открива лавирани цртеж *Легенде св. Ладислава* који спасава отету девојку од Кумана, као и четири илустрације и цртеж на корицама за књигу Арањи Јаноша „Толдијева љубав" (Toldi szerelme) из 1880. године.[12] Покушај да се изрази бојом дошао је 1880, у години када је

[9] За прву зграду сачуван је само један цртеж, десно доле је текст: Entw. und gez. von Alexander Tabakovitz; пројект виле има цртеж фасаде и подужног пресека (лавирано); за пројект резиденције постоји пет цртежа: основа приземља и првог спрата, фасада и попречног пресека (бојени туш). На попречном пресеку је текст: Entw. und gez. von Alexander Tabakovitz, а на такође бојеном цртежу главне фасаде је текст: Entwurf einer erzbischöflichen Residenz für Carlowitz.

[10] Табло Гетеових јунака изведен је као цртеж угљеном око 1872. године. Сликано поље је дим. 38 × 51, а цео лист 49 × 65 см, лево доле је потпис: Tabákovitz Sándor.

[11] Портрет куме Марче Кјурски је цртеж угљеном, са потписом у десном доњем углу: Tabaković.

[12] Ови цртежи су власништво породице Илић у Новом Саду. Легенда о св. Ладиславу је лавирани цртеж, дим. 43 × 28.

крај живота био неминован. На платну са темом о Самсону и Далили боја је била само невешта попуна дорађеном и минуциозном цртежу.[13]

У малом броју Александрових дела наслућује се стално вибрирање између смисла за ред и јасноћу исказивања идеја, супротстављено романтичарској основи његових уметничких подстицаја. Превагу је, чини се, ипак односио романтичарски полет, мада двојност његове стваралачке личности још није била доведена до јасног опредељивања, чији би исход било неумесно претпостављати. Истовремено са оваквим колебањима у радовима Табаковића, оно се осећа и у развијању његових уметничких склоности, које се усмеравају према архитектури и сликарству. Формиран као архитект, он је обогаћивао и своје архитектонске пројекте спонтаношћу сликарских бележака. Од два пута колико нам је познато да је спомињан у литератури, у књизи из 1881. године, која је предата у штампу вероватно још за његова живота — убележен је као сликар.[14] Но, без обзира на неуобличеност његове уметничке личности и на мали број сачуваних дела показало се да заслужује да добије место у историји српске архитектуре и сликарства прошлог века.

ALEKSANDAR TABAKOVIĆ, ARCHITECTE ET PEINTRE

MIODRAG JOVANOVIĆ

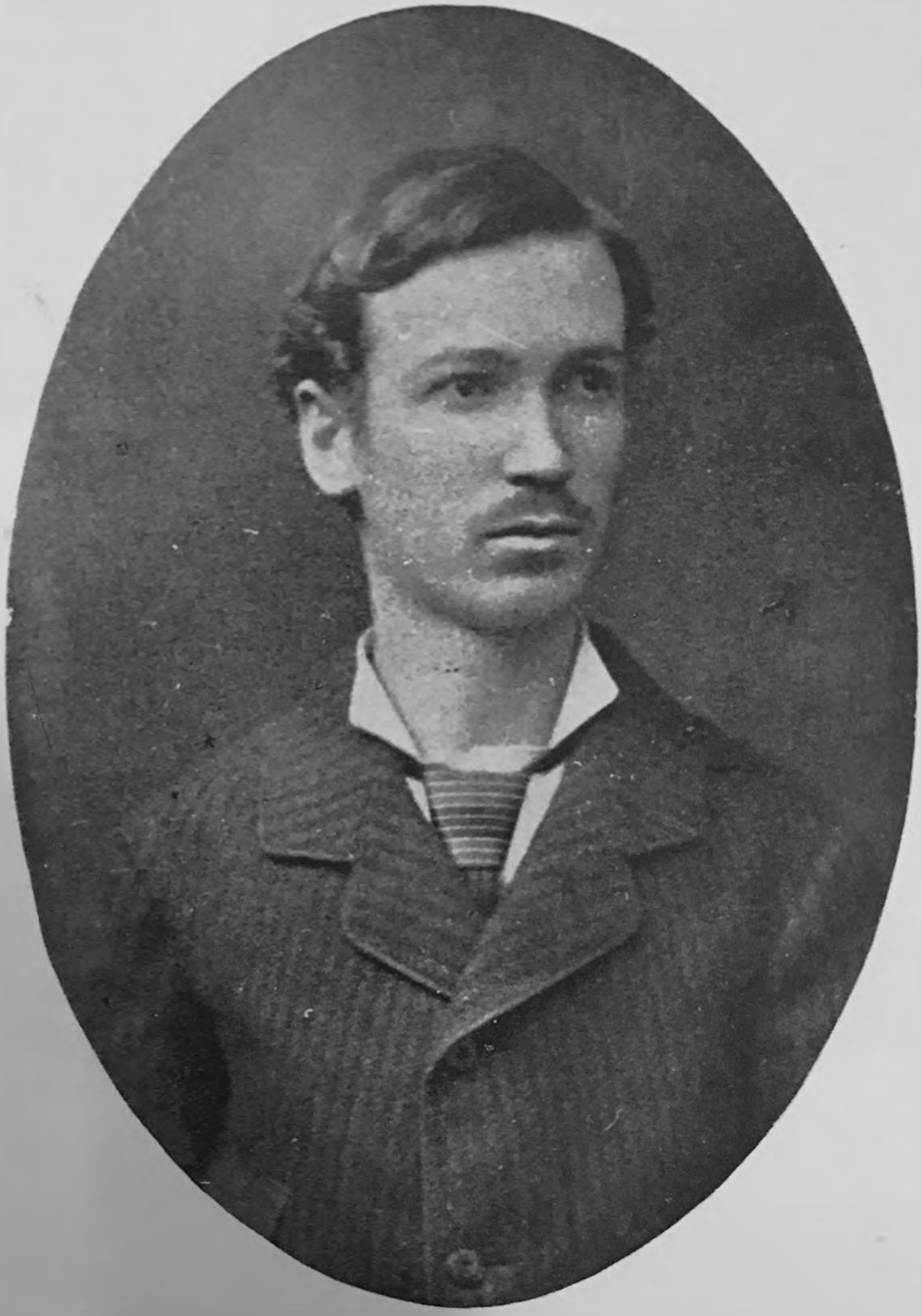
Aleksandar Tabaković, architecte et peintre (Arad, 1856—1880) est au nombre de ceux dont le nom est entièrement tombé dans l'oubli dans l'histoire de l'art serbe du XIXe siècle. Mort tout jeune, sa mémoire s'est perpétuée uniquement dans les souvenirs de sa famille dont sont issus plusieurs artistes (Milan, son frère est devenu un des architectes les plus distingués d'Arad, et les fils de celui-ci sont Đurica, architecte à Novi Sad, et le peintre éminent Ivan Tabaković).

Aleksandar Tabaković a fait ses études d'architecture à la Technische Hochschule de Vienne, comme boursier de la Matica Srpska. En plus de ses études de dessins ornementaux et de projets, on conserve trois de ses plans: celui d'un palais Renaissance, d'une villa et un travail présenté au concours en vue de la construction de la résidence du patriarche à Sremski Karlovci. Entre les quelques peintures conservées sont intéressantes surtout un tableau où figurent les héros de Goethe, la Légende de saint Ladislas et une peinture à l'huile représentant Samson et Dalila.

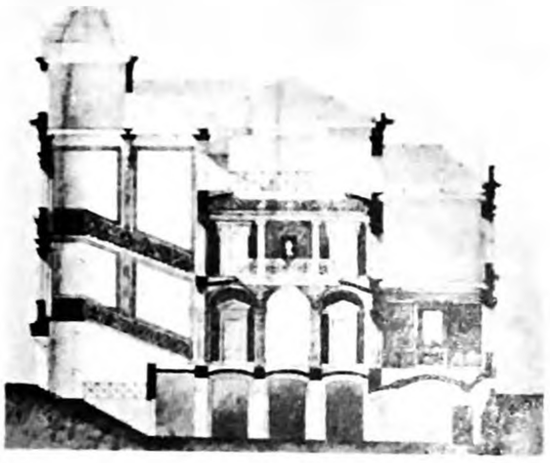
La personnalité artistique de Tabaković n'a pu se former définitivement vu la brièveté de sa vie, et de là peut-être ses hésitations entre la peinture et l'architecture, ses oscillations entre le goût de l'ordre et la clarté de l'expression, auxquels s'opposent les sollicitations romantiques. Par suite de sa formation d'architecte ses plans sont enrichis d'une spontanéité de peintre caractéristique.

[13] Самсон и Далила је уље на платну, дим. 75 × 56, у левом доњем углу је потпис: Tabakovits Sándor 1880.

[14] O. Lakatos, Arad története, Arad 1881, 150.



Сл. 1. Александар Табаковић



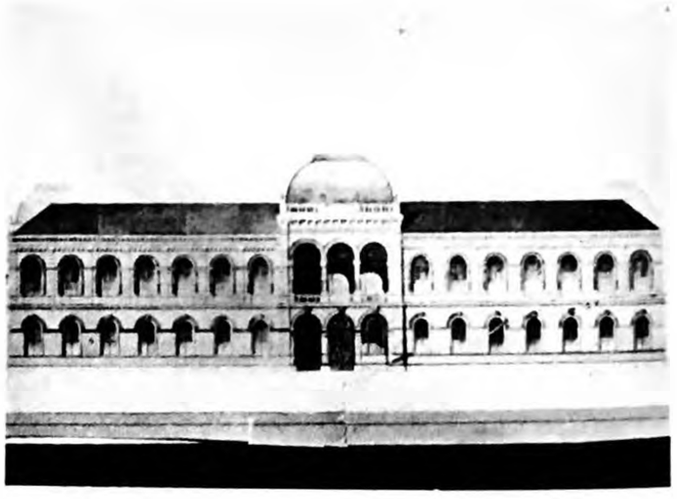
2



3

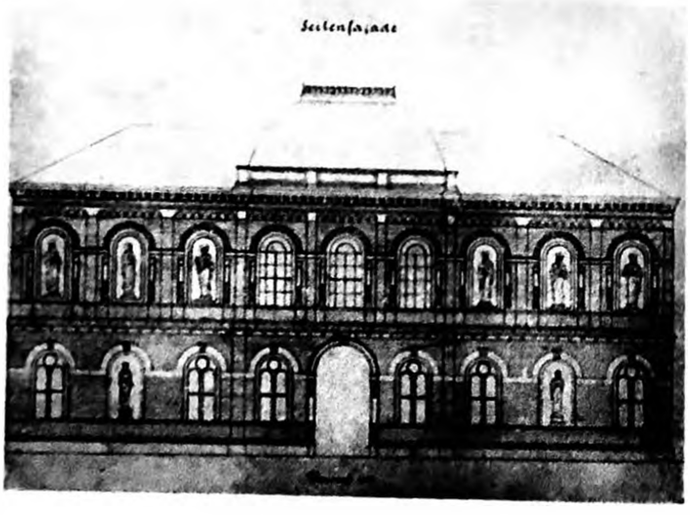


4



5

6



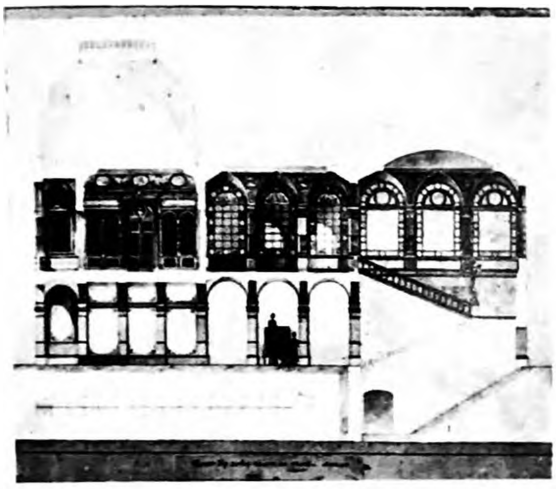
Сл. 2. Пројект за једну вилу, попречни пресек

Сл. 3. Пројект за једну вилу

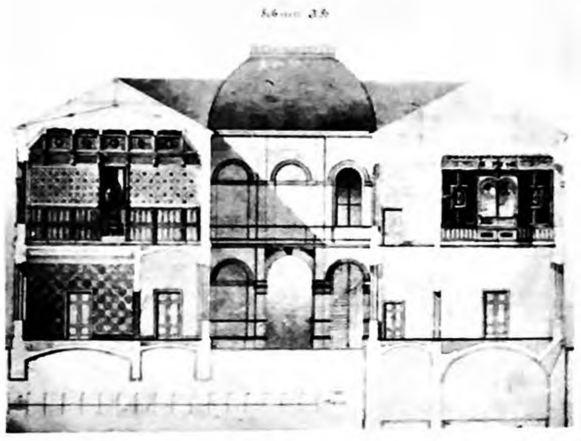
Сл. 4. Пројект за ренесансну палату

Сл. 5. Конкурсни пројект за патријаршијску резиденцију, фасада

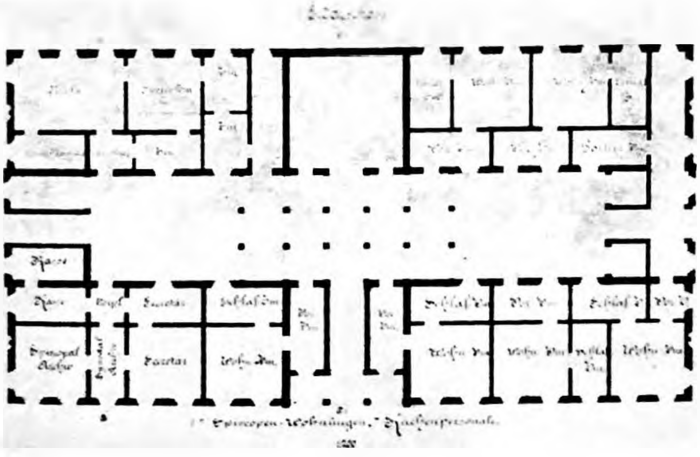
Сл. 6. Конкурсни пројект за патријаршијску резиденцију, бочна фасада



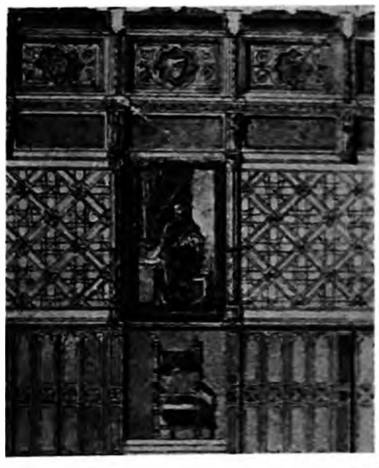
7



8

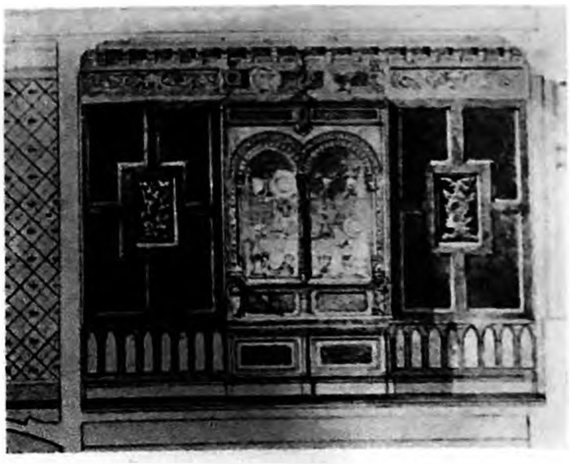


9



10

11



Сл. 7. Конкурсни пројект за патријаршијску резиденцију, подужни пресек

Сл. 8. Конкурсни пројект за патријаршијску резиденцију, подужни пресек

Сл. 9. Конкурсни пројект за патријаршијску резиденцију у Сремским Карловцима, основа приземља

Сл. 10 и 11. Детаљи подужног пресека



Сл. 12. Легенда о св. Ладиславу



Сл. 13. Табло Гетеових јунака, око 1872. године



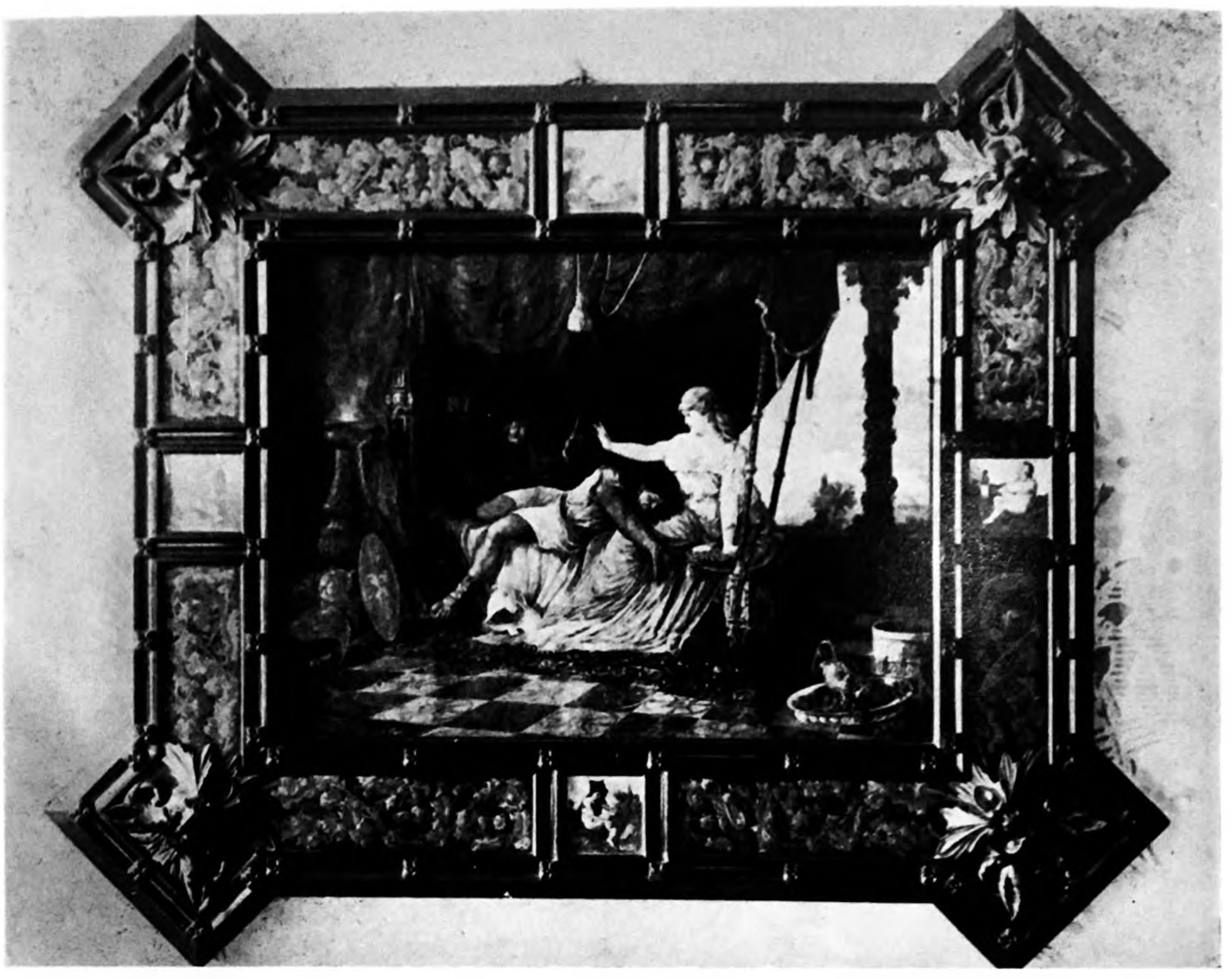
IGEN ?

Eredeti rajz Tabakovics Sándortól.

Сл. 14. Igen? 1880. године



Сл. 15. Насловна страна за књигу А. Јаноша „Толдијева љубав", 1880. године



Сл. 16. Самсон и Далила, 1880. године

Катарина Павловић

Циљ отварања прве југословенске изложбе



МАТИЦА СРПСКА

7 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 7
1971

Тешко је наћи у историји наше уметности и једну ликовну манифестацију коју су покренули толико разноврсни циљеви, која је остварила толики низ значајних резултата и, што је за нас данас најважније, која је имала толико далекосежне последице, као што је Прва југословенска изложба, отворена у Београду од 18. септембра до 18. октобра 1904. године. У протеклом времену које нас од ове изложбе одваја толико да је она за нас само историјска чињеница, али блистава тачка наше прошлости, сагледани су и прокоментарисани, па једним делом и проучени, многи њени резултати. Чињеница је да је о Првој југословенској изложби доста писано. У тренутку отварања и одмах после њега изложба је добила обимно место у дневној и периодичној штампи. Сви ти текстови се јасно деле на оне директно информативног карактера[1] и оне друге који представљају допринос развоју ликовне мисли у нас, тј. данас припадају историји наше ликовне критике.[2] Исто тако, готово да и нема ни једне веће студије о нашем сликарству тога доба, или о поједином уметнику — излагачу, а да се у тим делима не говори и о Првој југословенској изложби. Па ипак, изложба се на тим местима помиње као више-мање општепозната ствар,

[1] Богдан Поповић, Здравица на банкету Српског Књижевног Гласника (поводом Прве југословенске изложбе), СКГ, 1904, стр. 154—156. — Откупљени радови на Југословенској уметничкој изложби, СКГ, 1904, стр. 317—319; Посета Прве југословенске изложбе, СКГ, 1904, стр. 339; Avdijenca jugoslovenskih književnikov in umetnikov pri srbskom kralju Petru I Karagjorgjeviću, Ljubljanski zvon, 1904, бр. 11, стр. 703—704; Prodane slike slovenskih umetnikov v Belgradu, Ljubljanski zvon, 1905, бр. 1, стр. 62—63.

[2] Надежда Петровић, Прва југословенска изложба, Дело, 1904, св. 32, стр. 408—416, св. 33, стр. 120—128; Др Б. С. Николајевић, Југословенска уметничка изложба, Бранково Коло, 1904, књ. 39; Милан Шевић, Прва југословенска уметничка изложба, ЛМС, 1904, књ. 228, св. VI; А. Г. Матош, Југословенска изложба, Слободна реч, 1904, бр. 190; J. R. Sever, Jugoslovenska umetnička razstava v Belgradu, Ljubljanski zvon, 1904, бр. 10, стр. 637—638, бр. 11, стр. 686—692, бр. 12, стр. 730—746.

најчешће са врло мало жеље да се упусти у саму проблематику. Истина је такође да има и чланака који, иако се не упуштају у компликовану, али и занимљиву анализу проблематике коју су изазвале последице ове изложбе, ипак представљају драгоцене доприносе, јер фактографски верно прикупљају поједине детаље ове изложбе у једну целину.[3] И заиста, иако фрагментарно расуто, бар у основним цртама, о изложби је скоро све речено, а то пружа могућност да се значај Прве југословенске изложбе може јасно да сагледа.

Можда је зато и сувишно понављати шта је за Београд 1904. представљала ова изложба. Била је то прва велика ликовна манифестација у нас, а истовремено и прва већа изложба у Београду. Пре ње су изложбе у Београду биле веома ретке, а и оне које су одржане сводиле су се само на дело једног или два уметника, а овде је 104 аутора изложило преко 458 експоната, јер је било више изложених предмета од броја наведеног у каталогу. Својим богатством и обимом изложба је први пут пружила прилику да се сагледа пресек општег југословенског сликарства, а то је представљало за сваког не мало изненађење. Још много важније је што се на изложби јасно могло да уочи постојање различитих ликовних струјања која су у том тренутку у ликовном животу наших земаља била бројна.

Па ипак, по својим основним хтењима Прва југословенска изложба би се могла поделити на два дела. Један део представљају радови сликара који су још увек неговали академску традицију, а други, тражења сликара који су прихватили модернија схватања. Реч је о сликама које припадају ликовним правцима у свету већ уобичајеним, па чак добрим делом и превазиђеним, али, изложене 1904. године у Београду, оне су представљале новину, тако да се у том првом тренутку изненађења није ни покушало да оспори њихова вредност.

Резултат Прве југословенске изложбе није се огледао само у томе што су се сагледала сва ликовна струјања која су се у том тренутку развијала у нашем сликарству. Много је значајније што је већ сама чињеница да су сви југословенски уметници прикупљени под једним кровом уродила плодом у смислу стварања једне југословенске уметности. Јер, после ове изложбе су везе међу уметницима постале много дубље и плодоносније, а то је развило и међусобне утицаје. Тако је почела да се развија уметност југословенских народа која ће касније све више имати заједничких елемената. Те заједничке идеје су се посебно испољиле у београдској сликарској школи, у периоду између два рата. Да је све то могло да се сагледа, или бар да се на-

[3] Др Катарина Амброзић, Југословенска колонија, Зборник Народног музеја I, Београд 1958, стр. 262—263; Dr Katarina Ambrozić, Srpska štampa o slovenačkim umetnicima, Zbornik za umetnosto zgodovino V/VI, Ljubljana 1955, стр. 635—642.

слути још током трајања изложбе, сведоче нам Надеждине речи: „Темељ је положен, прва југословенска изложба је отворена, један корак смо ближе к циљу. Омладина српска са осталом југословенском учинила је своје, дала је идеју, сакупила је све под једну заставу; сада је ред на уметнике југословенске који ће продужити даљи рад, одржати дату идеју, сачувати је да остане на оној идеалној основици, на којој су је они добили."[4]

Па ипак, морамо се запитати колико је у суштини та основица била идеална. Било би сувише лепо поверовати у илузију да је мала Србија 1904. године имала тако развијене културне потребе да би прославу националног јубилеја употпунила једном оваквом изложбом. На жалост, сачувана документа показују цео овај проблем у сасвим другачијој светлости. Из њих, као што ћемо видети, јасно произилази да Прва југословенска изложба није настала, бар није финансирана, као резултат потреба једне високо развијене ликовне целине. Већ из самог прогласа који је као позив за излагање упућен уметницима види се да изложба није имала искључиво уметнички циљ: „Великошколска омладина у Београду, убеђена да ће мали балкански народи, а првенствено Југословени, само удружени моћи издржати утакмицу са много већим и културнијим западним народностима, ставила је себи у задатак ради ширења, а по могућству и остварења, идеје зближења и што тешње везе на свим пољима културног живота свих балканских народа, а на првом месту Југословена. У тој сврси одлучила је Великошколска омладина да се још у току ове године приреди једна изложба радова, за сада само југословенских уметника."[5] Према цитираном прогласу циљ ове изложбе је првенствено националан, па тек онда уметнички, и то не зато што је она део прославе стогодишњице првог српског устанка, већ првенствено зато што је ова изложба требало да постане темељ културног уједињења југословенских народа. Док из овог прогласа политички циљеви само провејавају као искра у тежњи за културним уједињењем, тек се права слика о циљу и карактеру ове ликовне манифестације добија из административних аката везаних за организацију изложбе. Прву индицију о искључиво политичком циљу изложбе пружа већ сам податак да је организатор и носилац Прве југословенске изложбе било „Побратимство — Дружина ђака Велике Школе", односно савез српске студентске омладине који је основан 1876. са циљем да активно учествује у раду Уједињене омладине српске. Иако је рад „Побратимства" бар у почетку био умногоме посвећен природним наукама и нешто мање књижевности, политичка ак-

[4] Надежда Петровић, н. д., стр. 128.

[5] Миодраг Б. Протић, Српско сликарство XX века, Београд 1970, стр. 29.

тивност постаје касније све више и више основна компонента рада овог студентског удружења. Занимљиво је такође да је нешто после изложбе, односно у периоду 1911—1914, „Побратимство" радило једино на стварању веза између југословенских студената. И тај савез студентске омладине формирао је одбор који је одабрао уметнике и потписао наведени проглас, а такође се старао и о организацији саме изложбе. Са друге стране је „Побратимство" као организатор изложбе морало да пронађе финансијска средства и у том циљу је упутило молбу Министарству привреде објашњавајући прави циљ отварања Прве југословенске изложбе. Такође је веома занимљива индиција да је у том тренутку председник „Побратимства" и потписник молбе, а свакако и аутор исте и један од иницијатора изложбе био Љубомир Нешић, човек који ће већ следеће године, тј. 1905, ступити у дипломатску службу, а његова касније веома успешна каријера показује да је реч о личности далеко више заокупљеној политичким него културним проблемима. За нас је овај акт веома драгоцен, јер су у њему изнесене праве побуде отварања Прве југословенске изложбе, и то тако јасно да више никаквој сумњи не може да буде места.

„Побратимство — Дружина ђака Велике Школе
Београд 12. јула 1904.

Господину Министру Народне привреде

И Великошколска Омладина је одлучила да ове јубиларне године на видан начин прослави Стогодишњицу првога српскога устанка.

Омладина је одлучила да тој својој прослави дâ што шири обим, те је поред својих другова Срба ван Краљевине, позвала и омладине: Бугарску, Хрватску и Словеначку. Штедећи њихову осетљивост а и осетљивост суседне монархије ми се нисмо могли придружити општој државној светковини, већ ће омладинска светковина Стогодишњице бити засебна.

Главни моменат те светковине јесте Југословенски Омладински Конгрес и Југословенска уметничка изложба на којој ће се изложити и занатско-уметнички радови.

На овај начин Омладина жели да у Београду изведе једну лепу Југословенску манифестацију или ако хоћете и демонстрацију, што се иницијативом државног одбора не би дало извести.

За извођење Југословенске Уметничке Изложбе поред тога што ће Омладина уложити сав свој труд и енергију, има помоћи за стручне ствари и од једног одбора састављеног од гг. професора Вел. Школе и људи стручних у томе погледу. На тај начин осигуране су две ствари: радови и стручна спрема. Вама пак Омладина се обраћа да је

материјално помогнете и створите јој могућност да своју лепу замисао лепо и изведе.

Вас Омладина моли да јој за ову цељ изволите одобрити помоћ у три хиљаде динара за припремне трошкове, који су знатни, како би се занатско-уметнички део изложбе могао што боље уредити.

За ову изложбу Омладина има пристанак свих Југословенских Омладина и уметника, те је тако с моралне стране циљ осигуран.

Омладина је уверена да ћете Ви умети праведно оценити важност овакве једне лепе манифестације, која долази зато да увећа Прославу Стогодишњице српскога устанка, а пада баш у време Крунисања Српскога Краља (5.—25. септембра) и да ћете у свему увидети онај политички моменат, који лежи у основи целе ове политичке манифестације, те се с тога нада да ћете јој хтети помоћи материјално средствима, која Вам зато стоје на расположењу.

У име Великошколске омладине,
Секретар Изложбеног одбора
Милан Б. Николић, правник
Председник „Побратимства"
Љуб. Нешић, правник."[6]

Из горе цитираног произилази чињеница да је Прва југословенска изложба била искључиво политичка акција српске студентске омладине, односно да је она у суштини представљала једну, дипломатски прихватљиву, али истовремено и јавну манифестацију тежње за ослобођењем и уједињењем свих југословенских народа. То што су чланови одбора који је вршио избор експоната и реализовао изложбу били наши најеминентнији научни и културни радници, као што су на пример: др Милоје Васић, Михајло Валтровић, Стева Тодоровић, Симо Матавуљ итд., само показује да су политичку акцију такве врсте искрено и потпуно прихватили сви који су могли да допринесу њеном остварењу. Заслуга тога одбора је један од елемената који су омогућили реализацију изложбе на таквој висини да је Прва југословенска изложба, без обзира на њене узроке и циљеве, постала једна ретко значајна, монументална ликовна манифестација. Према томе ова изложба може да послужи скоро као школски пример једне политички веома ангажоване, али исто толико, ако не и драгоценије — бар посматране са историјског аспекта — културне акције. Да је Прву југословенску изложбу као политичку манифестацију третирала и државна администрација показују акта која су уследила као нормалан ток молбе студентског савеза „Побратимство". Административни по-

[6] Архив СР Србије, Министарство народне привреде Т. Ф. IV, р. 102, 1904. година.

ступак је био веома брз и, што је још важније, сви чије је мишљење било меродавно да би се могло удовољити финансијским потребама за остварење ове изложбе показали су много добре воље и изузетно разумевање.[7] Да уопште није било сумње у погледу искључиво политичког циља ове изложбе, још упечатљивији доказ представља брзина, заиста изузетна, у решавању друге молбе „Побратимства" којом се тражило да се одобрена сума повећа. Истога дана, 3. септембра 1904, када је поднесена молба „Побратимства", министар је упутио препоруку Министарском савету, и Министарски савет је на седници, која је такође одржана истога дана, донео потпуно повољно решење којим се „Побратимству" одобрава тражена сума од 2.000 динара.[8]

И на тај начин је Прва југословенска изложба била отворена. Она је постигла свој политички циљ, а истовремено и низ других, можда и много значајнијих циљева. Значај историјско-уметничких резултата које је ова изложба донела не може ни на који начин да умањи чињеница што је она отворена само као једна врста заклона под којим се прослави стогодишњице првог српског устанка могао дати општи, југословенски карактер. Све те резултате смо већ могли да сагледамо, а време које је протекло само је показало колико је широка лепеза богатих ликовних тековина које су проистекле из Прве југословенске изложбе. После ове изложбе одржан је низ смотри савремене југословенске уметности, а оне се одржавају и данас (Триенале), представљајући увек најзначајније и најзанимљивије изложбе у нас. Такође је истина да је ова изложба била темељ културног уједињења

---

[7] Архив СР Србије, Министарство народне привреде Т. Ф. IV, р. 102, 1904. година. Цитирана молба студентског савеза „Побратимство" узета је у поступак на следећи начин. Министар народне привреде, др Светолик Радовановић је у име Министарства народне привреде, Одељења за трговинску радиност и саобраћај, 22. јула 1904. упутио акт Т. Бр. 4209. Министарском савету у којем је топло препоручио молбу „Побратимства" и предложио да се тражена сума од 3.000 динара исплати из чистог прихода Државне класне лутрије. На седници од 28. јула исте године Министарски савет је донео једногласну одлуку: „да се одобрава Министру Народне Привреде, да може из чистог прихода Државне Класне Лутрије издати Великошколској Омладини суму од три хиљаде динара у сребру на име помоћи за приређивање Уметничке Изложбе, приликом прославе стогодишњице првог српског устанка."

[8] Архив СР Србије, Министарство народне привреде Т. Ф. IV, р. 102, 1904. година. „Побратимство" се актом бр. 437. поново обратило министру народне привреде 3. септембра 1904. са молбом која гласи: „Пошто је I Југословенска Уметничка изложба узела много веће размере него што смо ми предвиђали, то најучтивије молимо Г. Министра да нам изволи одобрити накнадну помоћ у две хиљаде динара." И ову молбу „Побратимства" министар народне привреде др Светолик Радовановић топло препоручује Министарском савету актом Т. Бр. 5160. На седници Министарског савета која је одржана истога дана када је „Побратимство" упутило молбу, тј. 3. септембра 1904. донет је закључак: „да се одобрава Министру Народне Привреде да може из чистог прихода Класне Лутрије издати Великошколској Омладини још две хиљаде динара на име помоћи за приређивање Југословенске Уметничке Изложбе." Из аката који даље следе види се да је и ова сума исплаћена.

југословенских народа, бар у области ликовних уметности. Сва она преплитања међусобних утицаја која су се одигравала у сликарству југословенских народа представљају веома разноврсно и плодоносно поље на којем у симбиози различитих елемената ничу нове тековине нашег сликарства.

BUT DE L'OUVERTURE DE LA PREMIÈRE EXPOSITION YOUGOSLAVE

KATARINA PAVLOVIĆ

Les buts de la Première Exposition Yougoslave, ouverte à Belgrade en 1904 étaient divers, et l'exposition a obtenu ne série de résultats significatifs, et, ce qui est le plus important, elle a eu des conséquences de grande portée pour le développement de la peinture des peuples yougoslaves en tant qu'ensemble dans lequel il y a beaucoup d'éléments communs. Le manifeste envoyé aux artistes comme invitation à exposer montre que le but de l'exposition était avant tout à caractère national, et ensuite seulement à caractère artistique. Mais le fait que cette exposition ait eu un caractère exclusivement politique se voit clairement dans la requête que l'organisatuer de l'exposition, l'union de la jeunesse estudiantine serbe »Pobratimstvo« (fraternité), avait envoyé au Ministre de l'Economie Nationale, comme dans les autres actes se rapportant au financement de l'exposition. Mais, le fait que l'exposition ait été ouverte comme une manifestation acceptable diplomatiquement, mais aussi comme la manifestation des tendances de libération et d'unification de tous les peuples yougoslaves, n'en diminue pas sa signification historique et artistique, il prouve seulement que la Première Exposition Yougoslave est, en sorte, un exemple remarquable d'une manifestation culturelle profondément engagée, mais en même temps d'une rare signification.

Станислав Живковић

Атеље Јована Бијелића



МАТИЦА СРПСКА

7 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 7
1971

Период између два рата у београдском сликарству карактерише, између осталог, долазак знатног броја уметника, чије ће присуство вишеструко обогатити затечену средину. Реч је о сликарима рођеним у различитим крајевима наше земље, а школованим по углавном познатим центрима Европе — Минхену, Паризу, Риму, Прагу, Будимпешти или Кракову. Доносећи са собом различити менталитет свог поднебља и његове традиције, као и специфичне елементе свог редовног или ванредног школовања, утицаће заједно са већ афирмисаним београдским сликарима на млади нараштај, који се формирао током две деценије.

Треба одмах рећи да се тај утицај најчешће вршио посредним путем, сретањем њихових дела на појединачним иступањима, али и на годишњим смотрама, односно повременим изложбама група, као што су били *Облик* или *Дванаесторица*. Поменимо само Петра Добровића, Ивана Радовића, Марка Челебоновића, Петра Лубарду или Недељка Гвозденовића, који су сваки на свој начин привлачили пажњу младих. Упоредо са афирмацијом и угледом признатих уметника, многима ће бити пружена могућност да предају на Уметничкој школи, а од 1937. године и на новооснованој Академији за ликовне уметности.

С друге стране, чињеница је да готово ниједан од њих није имао своје непосредне ученике, којима би евентуално преносио своје интимно уметничко искуство, свакако различито од ма како напредног програма у оквиру школске наставе. Ако знамо какву су улогу имале приватне школе, у Бечу, Минхену или Паризу — улогу која их је од скромног места за припрему будућих студената званичних академија веома често преображавала у расаднике авангардних идеја — остаје за жаљење што међу поменутим уметницима није било таквих амбиција. Утолико више треба ценити ангажовање једног популарног

сликара те епохе, Јована Бијелића, који ће започети са скромним давањем „коректура", да би временом резултат његовог педагошког рада захтевао запажено место у краткој историји српске модерне уметности.

Бијелићева активност као учитеља сликања углавном није забележена са довољно пажње, па се чак и у најопширнијим монографијама помиње периферно, у две или три реченице.[1] Једна тематска изложба под називом „Атеље Јована Бијелића" и незавршени чланак Павла Васића објављен у часопису *Браничево*, нису могли потпуно да објасне ову занимљиву појединост из богате уметникове биографије, мада су имали одређеног одјека.[2]

Започета 1926. године, кад му је чланак Милоша Црњанског у часопису *Реч и слика* довео првог ученика, Павла Васића, та активност наставиће се касније све до његове смрти, развијајући се без јасног плана и континуитета. Наиме, треба знати да он никада није имао школу у класичном смислу, никад више од једног, двојице ђака, које је примао у свом атељеу, одлазио да им даје коректуру у њиховом стану или једноставно разговарао са њима у кафани.[3] Близу четири деценије и двадесетак неједнаких амбиција и талената, колико их је за то време прошло кроз његов атеље, учинили су да се његов рад учитеља сликања расплине и привремено заборави.

Међутим, првих десет година, између 1926. и 1936, по својој плодности и значају далеко превазилазе оквире анегдоте, јер на одређен начин допуњавају наше познавање овог изузетно богатог раздобља у београдском сликарству. Било је то време кад се „конструктивизам" повлачио пред ренесансом боје, кад је дух рационалне анализе и дисциплине уступао место силовитим фовистичким егзалтацијама и једном декоративнијем схватању. Пластичан простор уступао је место површини, тон и валер — боји, цртеж — арабески и орнаменту. Нема никакве сумње да је управо у том тренутку историјског развоја, који је нашу предратну уметност водио из њене експерименталне фазе ка квалитетном врхунцу, један од главних протагониста био и сам Јован Бијелић.[4]

---

[1] Борђе Поповић, Јован Бијелић, „Просвета", Београд 1957. — Смаил Тихић, Јован Бијелић, Каталог ретроспективне изложбе слика у Бихаћу, септембра 1960. — Миодраг Б. Протић, Каталог ретроспективне изложбе у Музеју савремене уметности у Београду, 1968.

[2] Станислав Живковић, Атеље Јована Бијелића, Културни центар Београда, 1966. — Др Павле Васић, Почеци мог учења код Јована Бијелића, „Браничево", мај—јуни 1966, св. 3, 75—78.

[3] Усмено сведочење Павла Васића, Алексе Челебоновића и Николе Граовца.

[4] Лазар Трифуновић, Нови реализам треће деценије, Културни центар Београда, 1964.

Еволуција личних схватања као сликара, битно се при том одражавала у његовом педагошком раду, па је било знатне разлике код подучавања Павла Васића или Борђа Поповића и, рецимо, једног од последњих предратних ученика Николе Граовца. Први ученик, Павле Васић, провео је у Бијелићевом атељеу готово пуне три године, тачније од октобра 1926. до маја 1929. Дакле, управо оне три године кад су настала значајна дела као што су *Портрет Бране Јосића, Девојка са књигом* или *Велика купачица*, период Бијелићевог реализма са реминисценцијом на музејске класике. Износећи разлоге који су га навели да се обрати баш овом уметнику, Павле Васић бележи:

„Пошто сам извесно време похађао Уметничку школу у Београду, напустио сам је и 1926. зажелео да се озбиљно вратим сликарству. Нисам знао коме да се обратим. Осећао сам поверење само према оним сликарима који су владали цртежом, јер ме је цртеж одувек интересовао. Тада ми је дошао до руку часопис РЕЧ И СЛИКА, у коме је Милош Црњански био написао један чланак о Јовану Бијелићу. Чланак је био обилато илустрован фотографијама Бијелићевих радова. Они су ми се свидели и ја сам одмах био начисто с тиме, да је то учитељ који ће ми одговарати, од кога ћу имати много да научим".[5]

Занимљиво је поменути и то да је Васић морао претходно да покаже Бијелићу своје дотадашње цртеже, од којих су многи били инспирисани мотивима из драма или романа, највећим делом рађени напамет. Разгледајући их у прекиду једне партије шаха са Раком Драинцем пред кафаницом „Жагер", Бијелић је после дужег ћутања закључио: „Све то морате одбацити и заборавити. Убудуће радићете само по природи. Запамтите: само по природи".[6]

У складу са тадашњим уметничким концепцијама свог учитеља, Васић је готово годину дана искључиво цртао. И сам изванредан цртач, Бијелић је захтевао да тај цртеж буде тачан, уз уношење одређених ликовних елемената, као: да линија има нерв, да треба водити рачуна о односу црно-бело. Касније, кад му је допустио да ради бојом, нарочито је инсистирао на односима топлих и хладних боја, на валерском повезивању и постизању атмосфере одређеног тона. Што се тиче односа према предмету, захтевао је строго поштовање природног облика, студиозну реалистичку опсервацију, уз примену сенчења и скраћења. Вежбе су започињале мртвом природом, али су прави циљ били портрет и фигура.

Осим учитељевих коректура, ученик је у Бијелићевом атељеу наилазио на драгоцену атмосферу, испуњену сусретима са другим уметницима, са популарним часописима. О значају тих сусрета сам

[5] Др Павле Васић, нав. дело., 75.
[6] Др Павле Васић, исто.

Васић пише: „Али у Бијелићевом атељеу ја сам постепено упознавао један нов свет. Бијелић је примао часописе L'Art vivant и L'Amour de l'art и ја сам под утицајем те лектире брзо разумео оне циљеве који су у тај мах били актуелни у француској уметности, стекао извесну слободу схватања, ишао мимо оквира академизма коме су били изложени поједини моји вршњаци. До тога времена одушевљавао сам се холандским сликарством, а отада датира моје интересовање за француско модерно сликарство, нарочито за париску школу, које се постепено проширило на све нове и нове области уметности. У Бијелићевом атељеу упознао сам и друге уметнике, слушао њихова мишљења, гледао их како раде. Најчешће су долазили Вељко Станојевић, Михајло Петров, Петар Тијешић, Роман Петровић и Иво Шеремет".[7]

На најстаријим платнима тројице првих ученика налазимо јасно уочљиве основне елементе Бијелићевог учења, заснованог на сусрету традиције и модерних уметничких схватања. Велика *Мртва природа* Павла Васића, коју је сликао упоредо са Ђорђем Поповићем и Јованом Бијелићем, затим *Аутопортрет* Ђорђа Поповића или *Портрет Олге Ковачевић* Пеће Милосављевића, све три слике из 1928. године, носе одређене заједничке одлике у погледу композиционе структуре, чврсте, лако геометризоване форме, драматике светло-тамног, палете састављене од дубоког регистра топлих и хладних у распону између цинкове беле и слоновача црне; богате, понекад тешке пасте уљаног сјаја.[8]

Значајне промене десиле су се после 1930. године, кад Бијелић има за ученике Даницу Антић и Николу Граовца, док само саветује Алексу Челебоновића и Јурицу Рибара. Мада још једнако препоручује да што више гледа L'Art vivant и црта фигуру, већ Даници Антић допушта да одмах ради и бојом, објашњавајући прворазредни значај бојених односа. Затим, ако је од ранијих ученика захтевао да цртају искључиво по природи, нове храбри да сликају напамет, евентуално користећи се лаком скицом као подсетником. Некадашња конструкција и организација пластичних маса у простору расплинула се постепено у односе бојених површина ограђених спонтаном арабеском, слика се у једном новом, брзом поступку, ослободила лиричности сите материје и зазвучала као распевани орнамент. Свакако, то је непосредна последица новог сликарског става самог Бијелића, у чијем је атељеу Павле Васић сатима посматрао како се компонује цртеж мртве природе, док је пред ошамућеним Николом Граовцем позната *Девој-*

[7] Др Павле Васић, нав. дело., 76—78.

[8] *Павле Васић:* Мртва природа, уље на платну, 89 × 68, својина аутора. — *Ђорђе Поповић:* Аутопортрет, уље на дрвету, 40 × 29,5, својина Музеја савремене уметности у Београду. — *Пеђа Милосављевић:* Портрет Олге Ковачевић, сигнирано доле десно: Пеђа, својина породице Ковачевић из Београда.

чица у колицима[9] — уметникова инспирација са улице, забележена неразумљивим знацима на парчету кафанске салвете — букнула у једном неухвативом магновењу, за једва петнаест минута.[10]

Треба напоменути да Бијелић као педагог, особито после 1930, није инсистирао да ученицима наметне властиту концепцију. Напротив, храбрио је њихове самосталне напоре, настојећи да их што пре „отисне у сликарство", које је по њему било ствар срца, а не разума. Пре свега, приликом коректуре уопште није говорио много, мада је његово импулсивно понашање било веома речито: ћутао је кад није одобравао, а кад би се одушевио, једноставно је плакао.[11] Свој лични став Бијелић је најбоље објаснио приликом првог заједничког иступања четворо његових млађих ученика. Отварајући групну изложбу Данице Антић, Николе Граовца, Јурице Рибара и Алексе Челебоновића јануара 1934. године и преузевши тиме на себе сву одговорност, како према њима тако и према јавности, изнео је следеће мишљење: „Ови млади људи дали су већ до сада ипак толико, да се јасно може назр ти како ће се у будуће изграђивати њихова уметничка физионом Њих идеолошки не веже готово ништа, јер као што видимо, међу с но се знатно разликују и као да су већ наслутили којим путем поћ соб имају у будуће да иду, али њих веже нешто што је главно и најважније, а то је: став савремених уметничких стремљења".[12]

Занимљиво је подвући, такође, са колико реалности и скромности Бијелић сагледава свој удео у њиховом васпитавању: „Прво ови млади људи, који су мало или нимало примали коректуру, раде већ дуже времена потпуно самостално, а затим, као и сваки други, имају право да покажу своје резултате. Сваки уметнички трудбеник, компарирајући своја дела са другима на изложбама, може и највише да научи".[13] Једини савет који им јавно упућује носи у себи онај звук који подсећа на класичну опозицију упућену на адресу академског школовања: „Својим најмлађим колегама желим да истрају до краја и да стално доприносе у овом — нарочито за нашу уметност — озбиљном економском времену, да се не срозавамо до компромиса у помпијерство и уметничку реакцију и да куражно и без најмање колебања, не ослушкујући ни са које стране и не очекујући ни повољну, али ни неповољну реч о себи, наставе на прогресу наше младе уметности".[14]

---

[9] *Јован Бијелић:* Девојчица у колицима, уље на платну, 76 ×67,5, сигнирано горе лево: Бијелић, својина Музеја савремене уметности у Београду.

[10] Усмено сведочење Николе Граовца.

[11] Усмено сведочење Алексе Челебоновића и Николе Граовца.

[12] Отварање изложбе младих уметника. Изложбу је отворио г. Ј. Бијелић, „Политика", 22. I 1934, 10.

[13] Исто.

[14] Исто.

Најзад, он ће ускоро излагати заједно са двојицом својих ученика, Николом Граовцем и Душаном Влајићем.[15]

Међутим, у непосредном контакту са тако емотивном и снажном индивидуалношћу, није било могуће избећи више или мање видљив утицај. Уосталом, тај благотворни утицај констатујемо и код знатног броја зрелих уметника тридесетих година, па је утолико природније што га налазимо на савременим платнима његових ученика. У свом даљем уметничком развоју они су ослобађали индивидуалне наклоности, удаљавајући се од свог учитеља. Тако се Павле Васић око 1934, под утицајем Радојице Живановића-Ноја, окренуо сликарству са тезом и реалистичком, нешто монохромом изразу; Алекса Челебоновић, који је још пре сусрета са Бијелићем експериментисао са колажом, наставио је да се интересује за новости, укључујући апстракцију; Душан Влајић се за време трагичних дана у немачком заробљеништву препустио метафизичкој драми, израженој кроз експресионистичку деформацију; Јурица Рибар, одувек понајмање под Бијелићевим утицајем, већ од 1936. дефинитивно се опредељује за суптилну колористичку анализу, блиску Марку Челебоновићу или Недељку Гвозденовићу; Пеђа Милосављевић одлази у лирски доживљај утопљен у нежну гаму деликатних зелених и окера. Могло би се рећи да се на известан начин понајмање удаљавају Даница Антић, Борђе Поповић и посебно Никола Граовац, у чијим колористичким егзалтацијама и данас откривамо звонки оптимизам бијелићевске младости. Али код свих без разлике задржао се понеки елемент из раних година: брз поступак, широк гест или, најчешће, опор, резак колорит.

Како је већ речено, у бројним монографијама Јована Бијелића мало је до сада било речи о овом кругу његових ученика, који су готово сви започели да се интересују за сликарство као аматери — двојица су завршила архитектуру, а чак петорица права — да би под утицајем свог учитеља заволели уметност и посветили јој цео живот. У једном одређеном, истина кратком периоду, кад су као најмлађи нараштај ступали на ликовну сцену — самостално, у оквиру неке групе или као половина чланова *Десеторице*, они су према општем признању већ били „међу онима чија су најискренија настојања да се што је могућно пре изједначимо са савременом Европом", како је то рекао сам Бијелић.[16] Ово добија посебан значај, ако знамо да истовремено у Београду делују као педагози у оквиру академске наставе истакнути уметници, од Бете Вукановић и Милана Миловановића до Ивана Радовића или Петра Добровића.

[16] Б(орђе) Поповић, Изложба Ј. Бијелића, Н. Граовца и Влајића, „Правда", 24. X 1936, 14.

[16] Отварање изложбе младих уметника. Изложбу је отворио г. Ј. Бијелић, „Политика", 22. I 1934, 10.

Осим поменутих осам, Бијелић је у предратним годинама имао још неколико ученика, тачније речено још два, чије ће интересовање за ликовну уметност ипак бити епизода: Зора Жарковић провешће кратко време, али се неће посветити сликарству, док ће Милан Радин учествовати са једним пределом на Другој јесењој изложби београдских уметника октобра 1929. године.[17] Чињеница да је на тој изложби имао четворицу својих ученика — поред Радина још су излагали Пеђа Милосављевић, Павле Васић и Ђорђе Поповић, што је несумњиво била значајна афирмација једног педагога — намеће питање: зашто Бијелићу никада није понуђена нека катедра? Разлог првенствено треба тражити у веома негативном мишљењу самог сликара о академском начину образовања, али и у његовом боемском схватању живота, које се опирало било каквој дисциплини. Једину сатисфакцију као успешан учитељ сликарства — ако се тако може рећи — он ће добити за време ратних година. Наиме, тад га је сликар Младен Јосић ангажовао да у његовој приватној школи предаје вечерњи акт.

Првих година после Ослобођења Бијелић живи под притиском великог и неоправданог омаловажавања, што је била последица његовог бескомпромисног отпора према програмираној уметности социјалистичког реализма. Самим тим привремено опада његова популарност као уметника, а поготову као педагога. Понеко од некадашњих ученика из Јосићеве школе задржаће дивљење према његовом дионизијском сликарству, које је нештедимице нудило животворне сокове. На жалост, разочаран, болестан и остарео, сам Јован Бијелић не представља више ону сугестивну личност коју је Београд познавао као једног од „великих аниматора нашег сликарства".[18] Он ће имати још десетак ученика, али без неког запаженијег резултата.

Тако би назив *Атеље Јована Бијелића* представљао условно име за групу од осам истакнутих ученика, у ствари за једну сликарску школу која је драгоцена компонента београдског сликарског живота на прелазу из треће у четврту деценију. Ако бисмо хтели да фиксирамо тренутак у којем су њени чланови разних генерација били између себе најближи, онда је то време између 1930. и 1935. године, управо, док још сликају спонтано, док нису почели да се опредељују за различите уметничке идеологије, за посебно схватање света. То је раздобље кад њихову уметност обележавају заједничке, бијелићевске карактеристике: светла палета опорих боја, дематеријализација предмета свођењем волумена у колорисане равни и окретање уметника од природе ка самом себи, ка свом унутрашњем доживљају.

---

[17] *Радин Милан:* Јутро на Калимегдану, уље, Каталог II јесење изложбе сликарских и вајарских радова Београдских уметника, Београд октобра 1929.

[18] Б(орђе) Поповић, Велики аниматори нашег модерног сликарства, „Правда", 27. X 1938, 10.

Било је то слободно маштање, у којем су законитости облика произилазиле из властитих дубина, из емоционалности самог уметника. Снажан, племенити звук Бијелићевих фанфара изазвао је вишеструки одјек, са којим се расцветао у раскошан акорд. Несумњиво, Бијелић је при том био и остао онај основни тон који лако проналазимо на сваком платну; али је хармонска лепота акорда била потпуна захваљујући деликатним особеностима сваког појединог инструмента, који су тај основни, првобитни тон умели богато да репродукују.

ВАСИЋ ПАВЛЕ (1907)

Завршио Правни, затим Филозофски факултет — група Историја уметности, на којој је и докторирао. Од 1922—24. године учио сликарство у Уметничкој школи у Београду, а од 1926—29. код Јована Бијелића. Први пут излагао 1929. године. Пре рата припадао групи *Независних*, а после ослобођења члан УЛУС-а. Активно се бави ликовном критиком и теоријом од 1936. године. Објавио низ чланака и више књига из области ликовних уметности.

ПОРТРЕТ РАТИМИРА СТЕФАНОВИЋА, 1928 (Сл. 1)

уље на платну, 108 × 85, није сигнирано,
својина Ратимира Стефановића из Београда

ЛЕЖЕЋИ АКТ, 1933 (Сл. 2)

уље на платну, 45 × 54, сигн. г. л.: П. Васић 933,
својина Мирославе Живковић из Београда

ПОПОВИЋ ЂОРЂЕ (1909—1962)

Правни факултет завршио у Београду. Сликарство учио код Јована Бијелића од 1928—30. године. Први пут излагао 1929. године. Између два рата краће време био члан *Ладе*, а после ослобођења члан УЛУС-а. Од 1934. године активно се бави уметничком критиком.

АУТОПОРТРЕТ, 1928 (Сл. 4)

уље на дасци, 40 × 30, није сигнирано,
својина Музеја савремене уметности у Београду

ОДМОР, 1932 (Сл. 3)

уље на платну, 43 × 54,5 није сигнирано,
својина Музеја савремене уметности из Београда

МИЛОСАВЉЕВИЋ ПЕЂА (1908)

Правни факултет завршио у Београду. Сликарство учио код Јована Бијелића 1928—29. године. Први пут излагао 1929. године. Пре рата члан групе *Дванаесторице*, а после ослобођења УЛУС-а и групе *Шесторице*. Добио Grand prix за сликарство на међународној изложби у Паризу 1937, награду УЛУС-а 1959, Седмојулску награду 1959, Октобарску награду 1965, диплому D'onore premio у Монферату (Италија) 1966, Златну плакету на Међународној изложби Santhiz (Италија) 1967, награду Октобарског салона 1967, Седмојулску награду 1970.

ПОРТРЕТ ОЛГЕ КОВАЧЕВИЋ, 1928 (Сл. 5)

уље на платну, 67,5 × 51,5, сигн. д. д.: Пеђа,
својина породице Ковачевић из Београда

ПРЕДЕО ИЗ ШУМАДИЈЕ, 1930 (Сл. 6)

уље на платну, 25,5 × 36, сигн. г. д.: Пеђа Милосављевић 1930,
својина породице Ковачевић из Београда

АНТИЋ ДАНИЦА (1916)

Сликарство учила код Јована Бијелића од 1931—34. године, да би од 1937. наставила на Академији ликовних уметности у Београду. Извесно време боравила и радила у Паризу. Пре рата члан групе *Десеторице*, а после ослобођења УЛУС-а. Добила награду „Невен" за илустровану књигу 1954. и награду УЛУС-а 1965. године.

МРТВА ПРИРОДА С ЛУТКОМ, 1931 (Сл. 7)

уље на платну, 45 × 40, није сигнирано,
својина аутора

МРТВА ПРИРОДА, 1932 (Сл. 8)

уље на платну, 60 × 81, сигн. д. л.: Д. Антић,
својина Бориславa Николића из Београда

ЧЕЛЕБОНОВИЋ АЛЕКСА (1917)

Правни факултет завршио у Београду. Сликарство учио код Јована Бијелића 1933/34. године и на Уметничкој академији у Фиренци. Први пут излагао 1934. године. Пре рата био члан групе *Десеторице*, а после ослобођења УЛУС-а. Бави се ликовном критиком и теоријом. Објавио више књига и низ чланака из области ликовних уметности.

ЕНТЕРИЈЕР, 1934 (Сл. 10)

уље на платну, 56 × 70, сигн. л. г.: Alex. Č.,
својина аутора

ПОРТРЕТ МИРКА ДАВИЧА, 1939 (Сл. 9)

уље на платну, 75 × 61, сигн. д. д.: А. Ч. 939,
својина Бонке Давичо из Београда

РИБАР ЈУРИЦА (1918—1943)

Прва сликарска знања стекао код Николе Бешевића као 13-годишњи ученик гимназије, да би код Јована Бијелића провео краће време 1933/34. Први пут излагао 1934. године. Припадао групи *Десеторице*.

ЦВЕЋЕ, 1933 (Сл. 12)

уље на платну, 61 × 50, сигн. д. г.: Јурица,
својина др Михајла Вучковића из Београда

МРТВА ПРИРОДА СА РИБАМА, 1935 (Сл. 11)

уље на платну, 54 × 68, сигн. д. д.: Јурица,
својина др Михајла Вучковића

ГРАОВАЦ НИКОЛА (1907)

Сликарство учио код Јована Бијелића од 1932—34. године. Први пут излагао 1933. Пре рата члан групе *Десеторице*, а после ослобођења УЛУС-а. Награду Политике добио 1938, Октобарску награду Новог Сада 1964, награду УЛУС-а 1965. године.

ПРОДАВАЧИЦА ЦВЕЋА, 1935 (Сл. 13)

уље на платну, 59 × 50, сигн. д. д.: Граовац,
својина аутора

БОСАНСКИ ПРЕДЕО (Сл. 14)

уље на платну, 45 × 60, сигн. д. л.: Граовац,
својина Илије Саватића из Београда

ВЛАЈИЋ ДУШАН (1911—1945)

Завршио архитектуру на Техничком факултету у Београду. Сликарство учио код Јована Бијелића од 1933—35. године. Припадао групи *Десеторице*. Први пут излагао 1937. године.

* АТЕЉЕ ЈОВАНА ВИЈЕЛИЋА

ДЕВОЈЧИЦА (Сл. 16)

уље на платну, 51 × 42, сигн. г. д.: Влајић,
својина Драгослава Влајића из Београда

ПЕЈЗАЖ (Сл. 15)

уље на платну, 58 × 79, сигн. д. д.: Влајић,
својина Драгослава Влајића из Београда

L'ATELIER DE JOVAN BIJELIĆ

STANISLAV ŽIVKOVIĆ

L'activité de Jovan Bijelić comme professeur de peinture à Beograd commence en 1926, et se poursuit jusqu'à sa mort, en 1964. Jovan Bijelić n'a jamais eu une école privée, jamais plus de deux élèves qu'il recevait dans son propre atelier, ou chez lesquels il se rendait pour les diriger et corriger leur travaux. Le temps écoulé, et une vingtaine à peine d'élèves aux ambitions et au talent d'inégale valeur, ont fait que ce côté de son travail a été dans l'ensemble négligé. Cependant, entre 1926 et 1936, ces dix premières années d'activité pédagogique dépassent par leur fécondité et leur importance les cadres d'une simple manifestation épisodique, car elles complètent d'une manière déterminée un moment historique de la peinture à Beograd, dont l'un des protagonistes a précisément été Bijelić lui-même.

L'évolution des idées de l'artiste est absolument évidente dans son travail de pédagogue, de sorte que dans son enseignement les différences sont sensibles entre ses premiers et ses derniers élèves. Obéissant aux conceptions de leur maître, fondées sur la fusion des traditions et de l'art moderne, son premier élève, Pavle Vasić, a pendant toute une année presque exclusivement dessiné d'après nature. Bijelić exigeait une observation réaliste studieuse, des dessins ombrés et la représentation des raccourcis, tandis que les exercices commençaient par la nature morte pour se terminer par le portrait et la figure. Les premières toiles de ses trois premiers élèves — *Nature morte* de Pavle Vasić, *Autoportrait* de Djordje Popović, et *Portrait de Olga Kovačević*, toutes les trois de 1928-ont des caractères communs en ce qui concerne la composition et la structure, les formes vigoureuses, légèrement géométriques, les palettes constituant un profond registre de tons chauds et froids.

Des changements significatifs ont lieu après 1930, quand Bijelić compte parmi ses élèves Danica Antić, Aleksa Čelebonović, Jurica Ribar, Nikola Graovac, et le dernier en date, Dušan Vlajić. Tandis qu'il avait exigé de ses premiers élèves qu'ils dessinent exclusivement d'après nature, il encourage les nouveaux à peindre de mémoire, en utilisant éventuellement une petite esquisse comme aide-mémoire. Les constructions d'autrefois et l'organisation

des masses plastiques dans l'espace cèdent le pas aux rapports de surfaces peintes, limitées par une arabesque spontanée, le tableau dans un procédé rapide s'est libéré du lyrisme d'une matière saturée et retentit à la manière d'un ornement mélodieux.

Il faut noter que Bijelić, pédagogue, surtout après 1930, n'insiste plus pour imposer à ses élèves ses propres conceptions. Au contraire, il encourage leurs efforts individuels, s'appliquant à les »faire entrer le plus vite possible dans la peinture«. Or, au contact direct d'une personnalité aussi puissante et aussi émotive, il était impossible d'éviter une influence plus ou moins perceptible, la moins présente dans l'oeuvre de Jurica Ribar et Aleksa Čelebonović, et la plus sensible chez Nikola Graovac.

L'appelation »Atelier de Jovan Bijelić« serait absolument indiquée pour le groupe des peintres mentionnés, pour une école de peinture en somme, dont les membres, appartenant à différentes générations, étaient les plus proches les uns des autres, entre 1930 et 1935. C'est la période où leur art est marqué par des caractéristiques communes, à la manière de Bijelić: une palette claires aux couleurs violentes, la dématérialisation des objets par la réduction des volumes en surfaces colorées, et l'abandon de la nature au profit de l'émotion intérieure personnelle. Manifestation spécifique en son genre, cette école de peinture est un élément important de la vie artistique de Beograd, au passage de la troisième dans la quatrième décennie de ce siècle.



Сл. 1. Павле Васић: Портрет Ратимира Стефановића, 1928.



Сл. 2. Павле Васић: Лежећи акт, 1933.



Сл. 3. Борђе Поповић: Одмор, 1932.



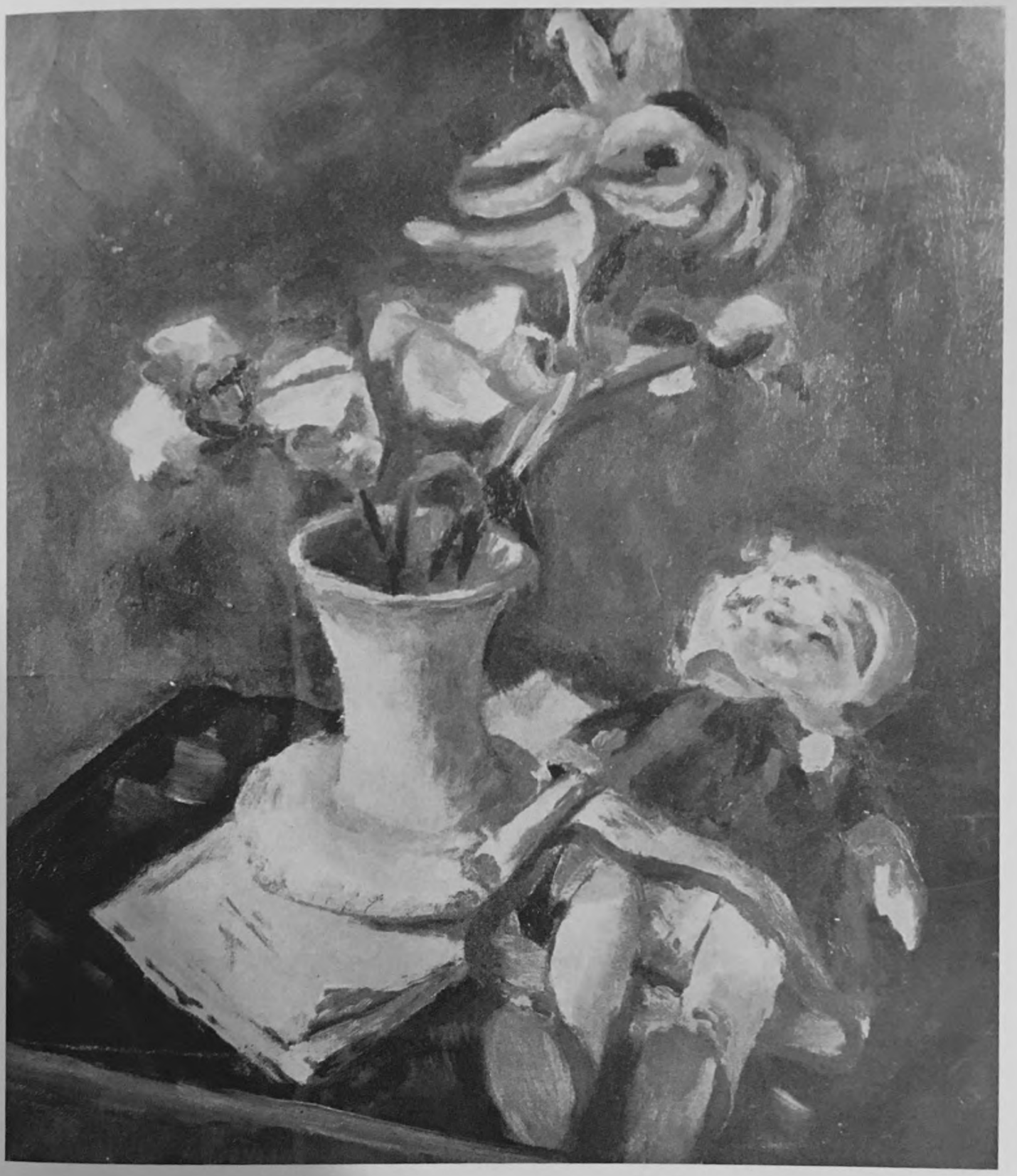
Сл. 4. Борђе Поповић: Аутопортрет, 1928.



Сл. 5. Пеђа Милосављевић: Портрет Олге Ковачевић, 1928.



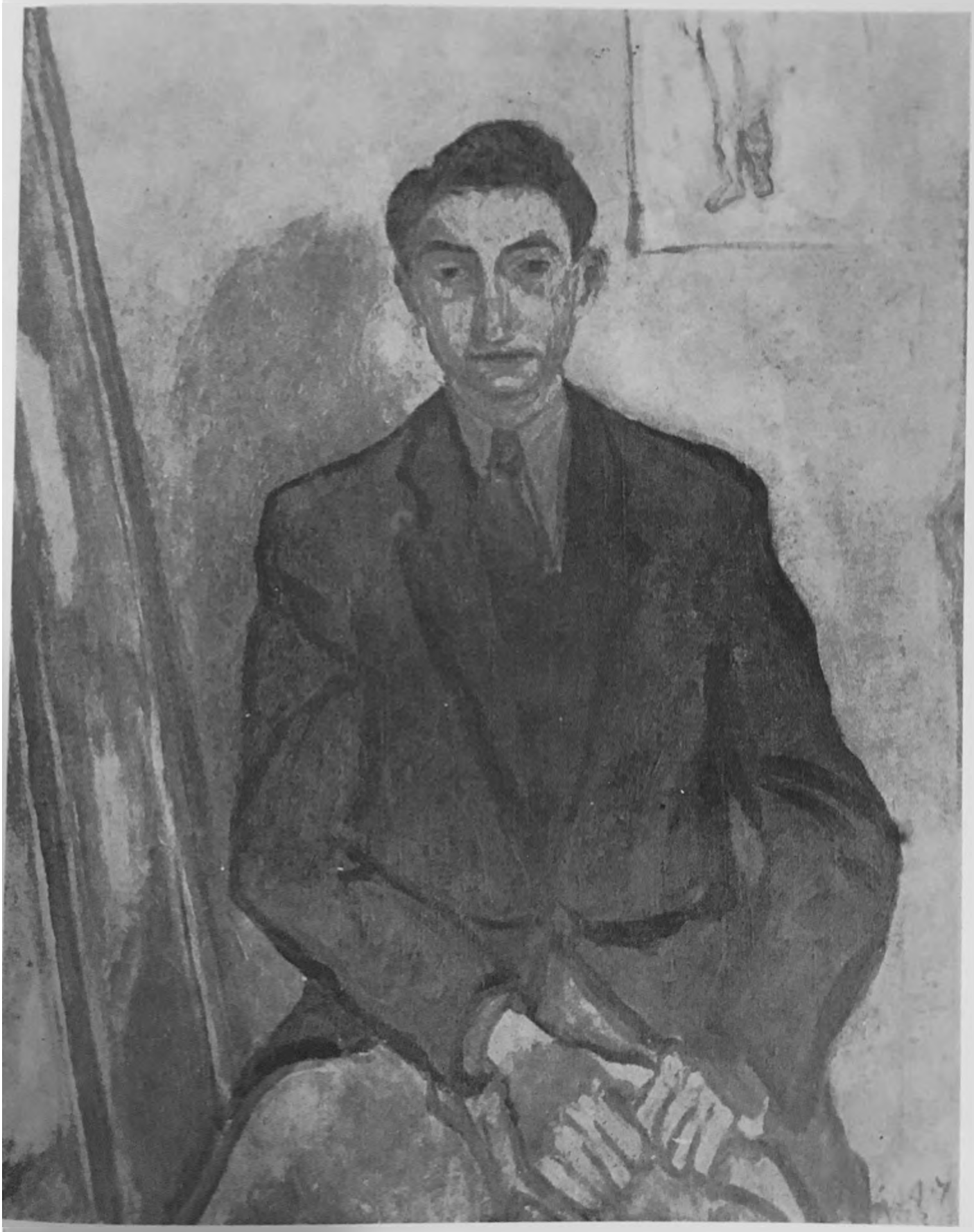
Сл. 6. Пеђа Милосављевић: Предео из Шумадије, 1930.



Сл. 7. Даница Антић: Мртва природа с лутком, 1931.



Сл. 8. Даница Антић: Мртва природа, 1932.



Сл. 9. Алекса Челебоновић: Портрет Мирка Давича, 1939.



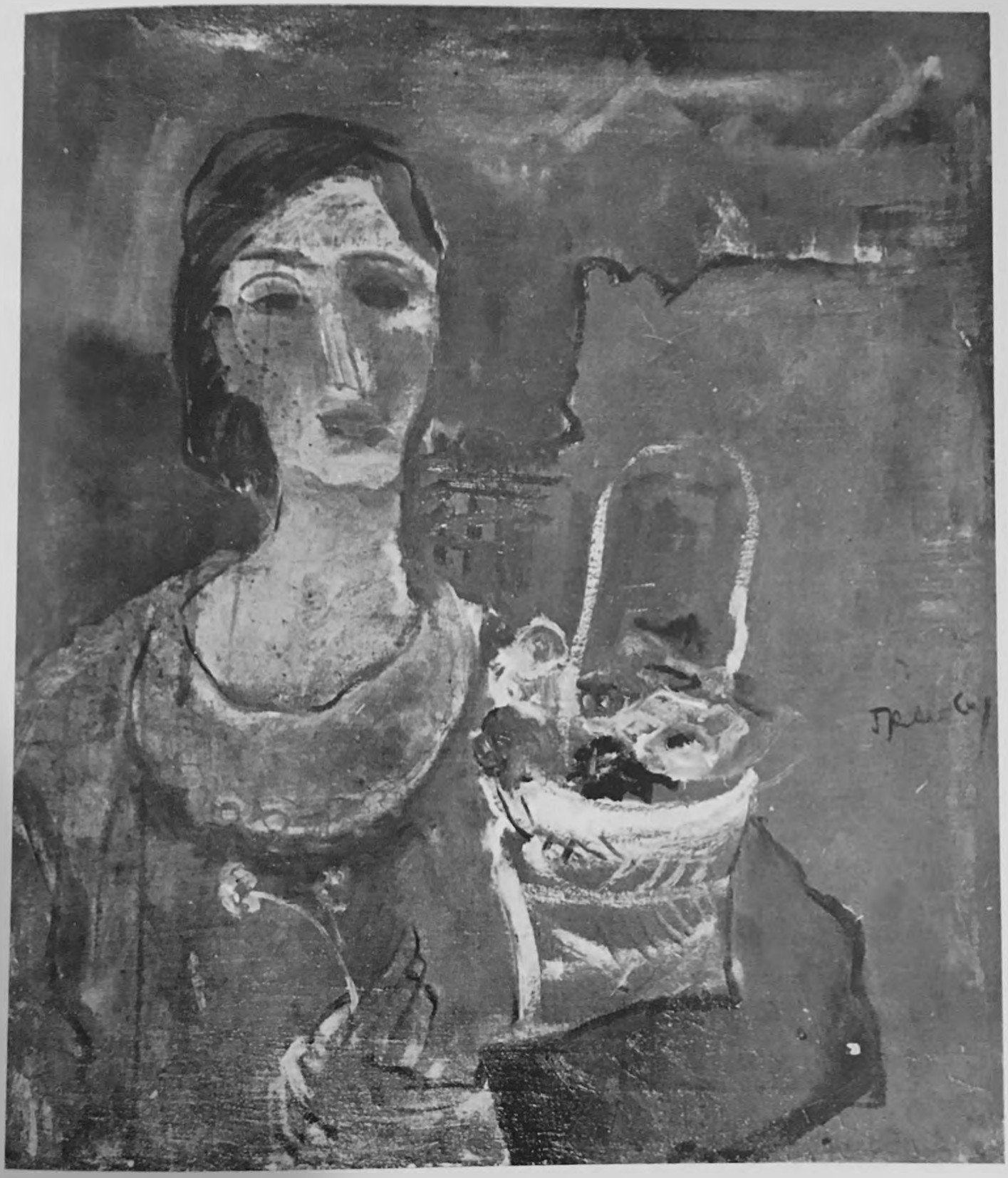
Сл. 10. Алекса Челебоновић: Ентеријер, 1934.



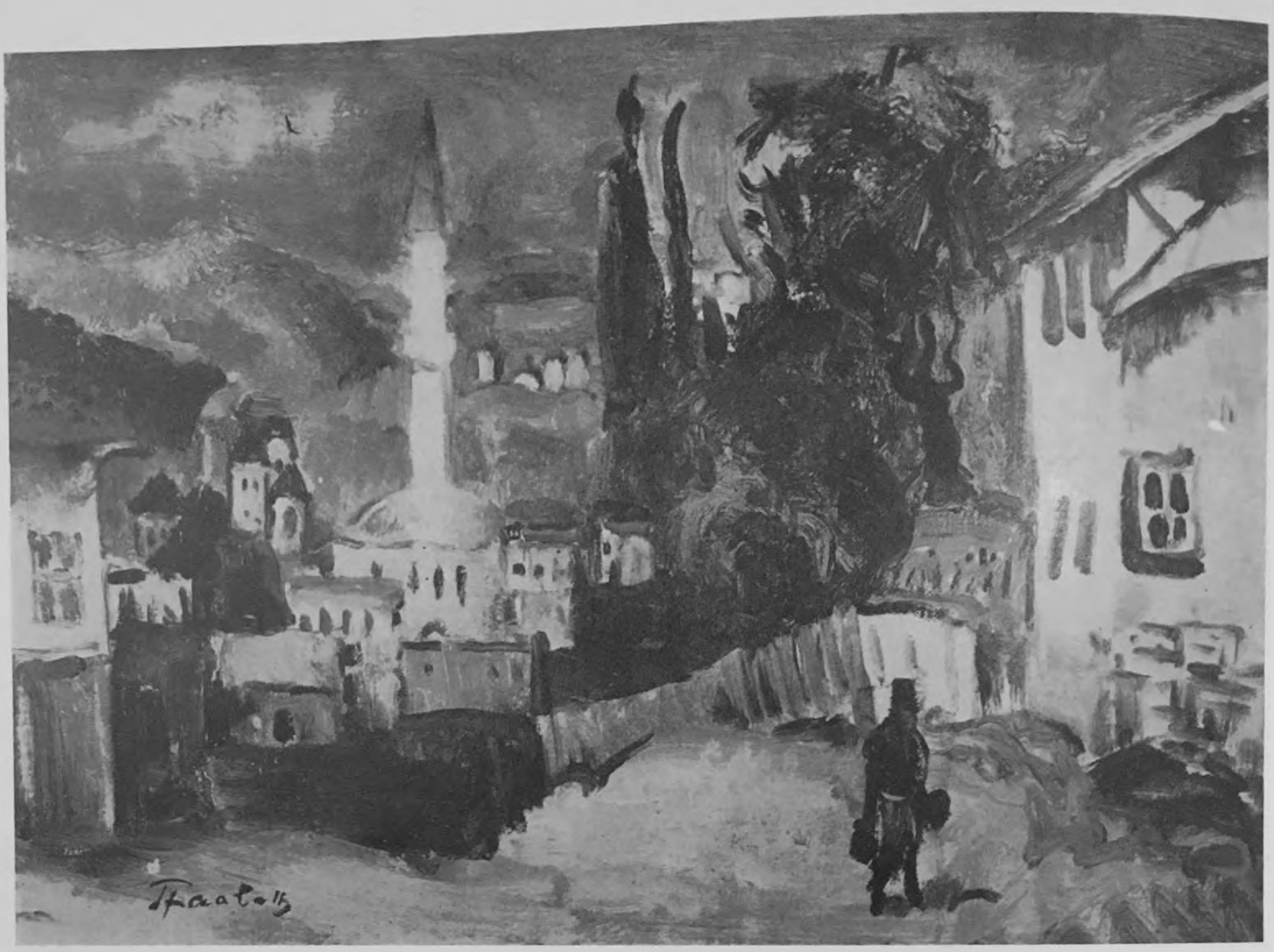
Сл. 11. Јурица Рибар: Мртва природа са рибама, 1935.



Сл. 12. Јурица Рибар: Цвеће, 1933.



Сл. 13. Никола Граовац: Продавачица цвећа, 1935.



Сл. 14. Никола Граовац: Босански предео



Сл. 15. Душан Влајић: Пејзаж



Сл. 16. Душан Влајић: Девојчица