



МАТИЦА СРПСКА
Одељење за ликовне уметности

MATICA SRPSKA
Department of Visual Arts

ISSN 0352-6844 / UDK 7 (05)

Зборник Матице српске за ликовне уметности

38

Уредништво

др АЛЕКСАНДАР КАДИЈЕВИЋ

(главни и одговорни уредник)

др МИОДРАГ МАРКОВИЋ

др ЛИДИЈА МЕРЕНИК

др НЕНАД МАКУЉЕВИЋ

др КОКАН ГРЧЕВ (Скопље, Б.Ј.Р. Македонија)

НОВИ САД

2010

САДРЖАЈ — CONTENTS

ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ, ПРИЛОЗИ ARTICLES, TREATISES, CONTRIBUTIONS

1. Miodrag Marković, THE PAINTER EUTYCHIOS — FATHER OF MICHAEL ASTRAPAS AND PROTOMASTER OF THE FRESCOES IN THE CHURCH OF THE VIRGIN PERIBLEPTOS IN OHRID
Миодраг Марковић, СЛИКАР ЕВТИХИЈЕ — ОТАЦ МИХАИЛА АСТРАПЕ И ПРОТОМАЈСТОР ФРЕСАКА У ЦРКВИ БОГОРОДИЦЕ ПЕРИВЛЕПТЕ У ОХРИДУ 9
2. Драган Војводић, СЛИКА СВЕТОВНЕ И ДУХОВНЕ ВЛАСТИ У СРПСКОЈ СРЕДЊОВЕКОВНОЈ УМЕТНОСТИ
Dragan Vojvodić, THE IMAGE OF SECULAR AND SPIRITUAL AUTHORITIES IN SERBIAN MEDIEVAL ART 35
3. Саша Брајовић — Татјана Бошњак, *ПАРК НА ЈЕЗЕРУ* ИБЕРА РОБЕРА У НАРОДНОМ МУЗЕЈУ У БЕОГРАДУ
Saša Brajović — Tatjana Bošnjak, *PARK ON A LAKE* BY HUBERT ROBERT IN THE NATIONAL MUSEUM IN BELGRADE 79
4. Богдан Јањушевић, ПРИЛОГ ПРОУЧАВАЊУ СТАРЕ ГРАДСКЕ КУЋЕ У СОМБОРУ
Bogdan Janjušević, HISTORY OF THE ORIGINAL EDIFICE OF THE TOWN HALL IN SOMBOR 97
5. Мирослав Тимотијевић, *ПРОСПЕКТ МАНАСТИРА КРУШЕДОЛА У СРЕМУ*: БАКРОРЕЗ ЗАХАРИЈЕ ОРФЕЛИНА ИЗ 1775
Miroslav Timotijević, *PROSPEKT OF THE KRUŠEDOL MONASTERY IN SREM*: COPPER ENGRAVING OF ZAHARIJA ORFELIN FROM 1775 111
6. Ненад Макуљевић, АНДРЕЈА ДАМЈАНОВ: АРХИТЕКТА ПОЗНООСМАНСКОГ БАЛКАНА
Nenad Makuljević, ANDREJA DAMJANOV: ARCHITECT OF LATE OTTOMAN BALKANS 137
7. Милош Станковић, ИКОНА ХРИСТОВОГ ПОЛАГАЊА У ГРОБ ИЗ СТАРЕ ЦРКВЕ У САРАЈЕВУ
Miloš Stanković, ICON OF LAYING CHRIST IN THE TOMB FROM THE OLD CHURCH IN SARAJEVO 151
8. Ростислава Грималук, ВИТРАЖИ ПЕТРА КАРПЉУКА У КОНТЕКСТУ 101. ГОДИШЊИЦЕ ДЕЛАТНОСТИ „АТЕЉЕА ВИТРАЖА И МОЗАИКА СТАНИШИЋ И СИНОВИ” У СОМБОРУ
Ростислава Грималук, ВІТРАЖІ ПЕТРА КАРПЛЮКА В КОНТЕКСТІ 101-ЛІТНЬОЇ ДІЯЛЬНОСТІ „АТЕЉЕ ВІТРАЖІВ І МОЗАЇКИ СТАНІШІЧ І СІНІ” У СОМБОРІ

Rostyslava Hrymalyuk, STAINED GLASS BY PETRO KARPLYUK IN CONTECST OF 101 YEARS OF WORK ACTIVITY “STAINED GLASS AND MOSAIC STUDIO STANIŠIĆ AND SONS” IN SOMBOR	161
9. Владимир Поповић, ПОМОРСКЕ БИТКЕ НА ЈАДРАНУ 1914—1915. НА ЦРТЕЖИ-МА СЛИКАРА НИКОЛЕ ЈЕРЕМИЋА Vladimir Popović, BATAILLES NAVALES DE 1914—1915 SUR L’ADRIATIQUE ILLUSTRÉES PAR LE PEINTRE NIKOLA JEREMIĆ	175
10. Симона Чупић, „КУЋА БЕЗ ЖЕНЕ НЕ МОЖЕ БИТИ, А НИТИ И ЖЕНА БЕЗ КУЋЕ” Simona Čupić, ”A HOUSE WITHOUT A WOMAN CANNOT EXIST LIKE A WOMAN CANNOT EXIST WITHOUT A HOUSE”	199
11. Миланка Тодић, ПОТРОШАЧКА КУЛТУРА У ИЗГРАДЊИ, ПРЕДСТАВА ЖЕНЕ У ШТАМПАНИМ РЕКЛАМАМА (1900—1940) Milanka Todić, CONSUMER CULTURE ON THE RISE, A REPRESENTATION OF WOMEN IN PRINTED ADVERTISEMENTS (1900—1940)	213
12. Ненад Радић, <i>ВРАТИО САМ СЕ ИЗ „РАЈА”</i> — ЧЕТИРИ АУТОПОРТРЕТА СА ПА-ЛЕТОМ Nenad Radić, <i>I’VE COME BACK FROM ’HEAVEN’</i> — FOUR SELF-PORTRAITS WITH A PALETTE	235
13. Милан Попадић, НОВИ УЛЕПШАНИ СВЕТ: СОЦИЈАЛИСТИЧКИ ЕСТЕТИЗАМ И АРХИТЕКТУРА Milan Popadić, NEW IMPROVED WORLD: SOCIALISTIC ESTHETISM AND ARCHITECTURE	247
14. Драган Булатовић, ДИСКУРС НЕАЛУЗИВНЕ ПРОДУКЦИЈЕ И НУЖНА АЛУЗИВ-НОСТ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ Dragan Bulatović, A DISCOURSE OF NON-ALLUSIVE PRODUCTION AND NECES-SARY ALLUSIVENESS OF INTERPRETATION	261

ПРИКАЗИ REVIEWS

1. Балша Ђурић, <i>Душан Миловановић: Ризнице манастира Хиландара</i>	275
2. Јерко Денегри, <i>Срђан Марковић: Децембарска група</i>	278
3. Давор Џалто, <i>Мишел Факос: Symbolist Art in Context</i>	281
4. Катарина Нешић, <i>Бруно Зеви: Архитектура — контрастијорија</i>	283
5. Александар Кадјевић, <i>Александра Стјуар: Град глобализације</i>	287
6. Игор Борозан, <i>Катарина Мићровић, Тојчидер. Двор кнеза Милоша Обреновића</i>	289
ИМЕНСКИ РЕГИСТАР	297
ГЕОГРАФСКИ РЕГИСТАР	307
УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ	313

ТЕКСТОВЕ *ЗБОРНИКА МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ* БР. 38
РЕЦЕНЗИРАЛИ СУ:

Александар Кадјевић
Донка Станчић
Лидија Мереник
Срђан Марковић
Миодраг Марковић
Мирослав Тимотијевић
Миланка Тодић

Бранислав Тодић
Ненад Радић
Александар Игњатовић
Миодраг Јовановић
Ненад Макуљевић
Саша Брајовић
Симона Чупић

Зборник Матице српске за ликовне уметности
Излази једанпут годишње
Издавач Матица српска
Уредништво и администрација: Нови Сад, Улица Матице српске 1
Телефон: ++381-21/420-199, 6615-038
e-mail: mtisma@maticasrpska.org.rs

Matica srpska Proceedings for Visual Arts
Published once a year
Published by Matica srpska
Editorial and Publishing Office: Novi Sad, 1 Matice Srpske Street
Phone: ++381 21 420 199 or 6615 038
e-mail: mtisma@maticasrpska.org.rs

Уредништво је *Зборник Матице српске за ликовне уметности*
бр. 38/2010. закључило 28. јануара 2010.
Стручни сарадник Одељења: Марта Тишма
Преводилац за енглески језик: Биљана Радић-Бојанић
Преводилац за француски језик: Marie Létourneau-Čurčić
Лектор и коректор: Татјана Пивнички-Дринић
Технички уредник: Вукица Туцаков
Компјутерски слог: Младен Мозетић, ГРАФИЧАР, Нови Сад
Штампа: Штампарија Стојков

CIP — Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

75(082)

ЗБОРНИК Матице српске за ликовне уметности /
главни и одговорни уредник Александар Кадијевић. —
1986, 22— . — Нови Сад : Матица српска, 1986—. —
Илустр. ; 26 cm

Годишње. — Текст на срп., рус. и енгл. језику. — Је на-
ставак: Зборник за ликовне уметности = ISSN 0543-1247

ISSN 0352-6844

COBISS.SR-ID 16491778

Штампање овог Зборника омогућило је
Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије

ISSN 0352-6844



9 770352 684005

ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ, ПРИЛОЗИ
ARTICLES, TREATISES, CONTRIBUTIONS

MIODRAG MARKOVIĆ

University of Belgrade

Универзитет у Београду, Филозофски факултет, Одељење за историју уметности
Оригиналан научни рад / Original scientific paper

The Painter Eutychios — Father of Michael Astrapas and Protomaster of the Frescoes in the Church of the Virgin Peribleptos in Ohrid¹

ABSTRACT: This study primarily deals with the identity of the protomaster of the frescoes in the church of Virgin Peribleptos in Ohrid and with the painters' signatures in the church of St. George in Staro Nagoričino and the church of St. Niketas near Skopje.

KEY WORDS: Michael Astrapas, Eutychios, Byzantine painters, Staro Nagoričino, the church of St. Niketas near Skopje, the church of the Virgin Peribleptos in Ohrid, painter's signatures, Byzantine painting, Serbian medieval painting

Professional circles, for the first time, heard of Michael and Eutychios, the well-known Byzantine painters from the end of the 13th and the beginning of the 14th century, almost one hundred years ago, when Gabriel Millet and Louis Bréhier discovered inscriptions with their names in the Church of St. George in Staro Nagoričino (Figs. 1a, 1b, 1c and 2a, 2b, 2c).² The names of the two artists were later discovered on a fresco in the Church of St. Niketas near Skopje (Figs. 3a, 3b, 3c) and, in the mid-1900s, several of their signatures were fo-

¹ This text was read out at the symposium entitled „*The Artistic Life of Pskov and Late Byzantine Art*” held in Moscow, in September, 2003. The papers from that symposium were published only recently in the new issue of the *Drevnerusskoe iskusstvo (Khudozhestvennaia zhizn' Pskova i iskusstvo pozdnevizantiiskoi epokhi. K 1100-letiiu Pskova)*, Moscow 2008; our text is found on pp. 411—416). Unfortunately, the text was published without any illustrations, even though the author had submitted them in time. Besides, parts of the text that were written in the Greek language were printed with numerous mistakes so that they were illegible or it was difficult to read them. Given that the text primarily concerns the artists' signatures written in Greek, the said errors rendered the text useless. Therefore, we are publishing it here, once more, and express our gratitude to the editorial board of the *Zbornik Matice srpske za likovnu umetnost* for their understanding.

² First Millet read the name of Eutychios on the tunic of St. Theodore Teron (Figs. 1a, 1b, 1c) in 1906, and then Bréhier, in 1928, discovered Michael's name on the shield of a holy warrior, probably St. Artemios, painted on the northern wall of the naos (Figs. 2a, 2b, 2c), see G. Millet, *La dernière évolution de l'art byzantin*, in: *Histoire de l'Art, depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, ed. A. Michel, t. III/2, Paris 1908, 952; idem, *L'école grecque dans l'architecture byzantine*, Paris 1916, 12, fig. 2; L. Bréhier, *Les vieilles églises serbes. Impressions de voyage d'un congressiste*, Nova Evropa XXIV/1 (1931), 12.



Fig. 1a St. Theodore Tiron. The Church of Saint George in Staro Nagoričino



Fig. 1b St. Theodore Teron, a detail (signature with the names of Michael and Eutychios).
The Church of Saint George in Staro Nagoričino (drawing P. Miljković-Peppek)



Fig. 1c St. Theodore Teron, a detail (signature with the names of Michael and Eutychios).
The Church of Saint George in Staro Nagoričino (drawing B. Todić)



Fig. 2a St. Artemios. The Church of Saint George in Staro Nagoričino



Fig. 2b St. Artemios, a detail (signature of Michael). The Church of Saint George in Staro Nagoričino (drawing P. Miljković-Peppek)



Fig. 2c St. Artemios, a detail (signature of Michael). The Church of Saint George in Staro Nagoričino (drawing B. Todić)



Fig. 3a St. Theodore Tiron. The Church of Saint Niketas near Skopje



Fig. 3b St. Theodore Teron, a detail (signature with the names of Michael and Eutychios).
The Church of Saint Niketas near Skopje



Fig. 3c St. Theodore Teron, a detail (signature with the names of Michael and Eutychios).
The Church of Saint Niketas near Skopje (drawing P. Miljković-Peppek)

und in the Church of the Virgin Peribleptos in Ohrid (Fig. 4).³ Almost simultaneously with the discovery in Ohrid, an inscription was found in the exonarthex of the Church of the Virgin Ljeviška in Prizren (Fig. 5), which lead to the conclusion that frescoes of the Prizren cathedral also have a connection with the painters' workshop of Michael and Eutychios.⁴ The oldest layer of wall paintings in the Church of St. Prohor of Pčinja, near Vranje, was recently included in the opus of the two fresco painters. There, on one of the few preserved fragments of the old frescoes, another signature of Michael was discovered (Fig. 6).⁵

All of the mentioned discoveries attracted the particular attention of art historians. In that respect, the discovery of the signatures in Ohrid is the most significant. After their publication, numerous texts of various scope and character — articles, monographs and dissertations

³ About the discovery in St. Niketas, see G. Millet, *Sur le nom de deux peintres à St. Niketas*, Académie des Inscriptions & Belles-Lettres. Comptes rendus des séances de l'année 1934. Bulletin de d'avril—juillet, Paris 1934, 222—224. About the discovery in Ohrid, see Dj. Bošković, *Nouvelles byzantines de Yougoslavie*, Atti dello VIII Congresso internazionale di studi bizantini (Palermo, 3—10. IV 1951), II, Roma 1953, 92—94, Fig. 7—9.

⁴ About the discovery of this inscription, see B. Živković, *Konzervacija fresaka Bogorodice Ljeviške u Prizrenu*, Zbornik zaštite spomenika kulture III/2 (1952), 257—260. Cf. also our note 8.

⁵ About the discovery of the painter's signature in St. Prohor of Pčinja near Vranje, see G. Subotić, D. Todo-rić, *Slikar Mihailo u manastiru Svetog Prohora Pčinjskog*, ZRVI 34 (1995), 126.

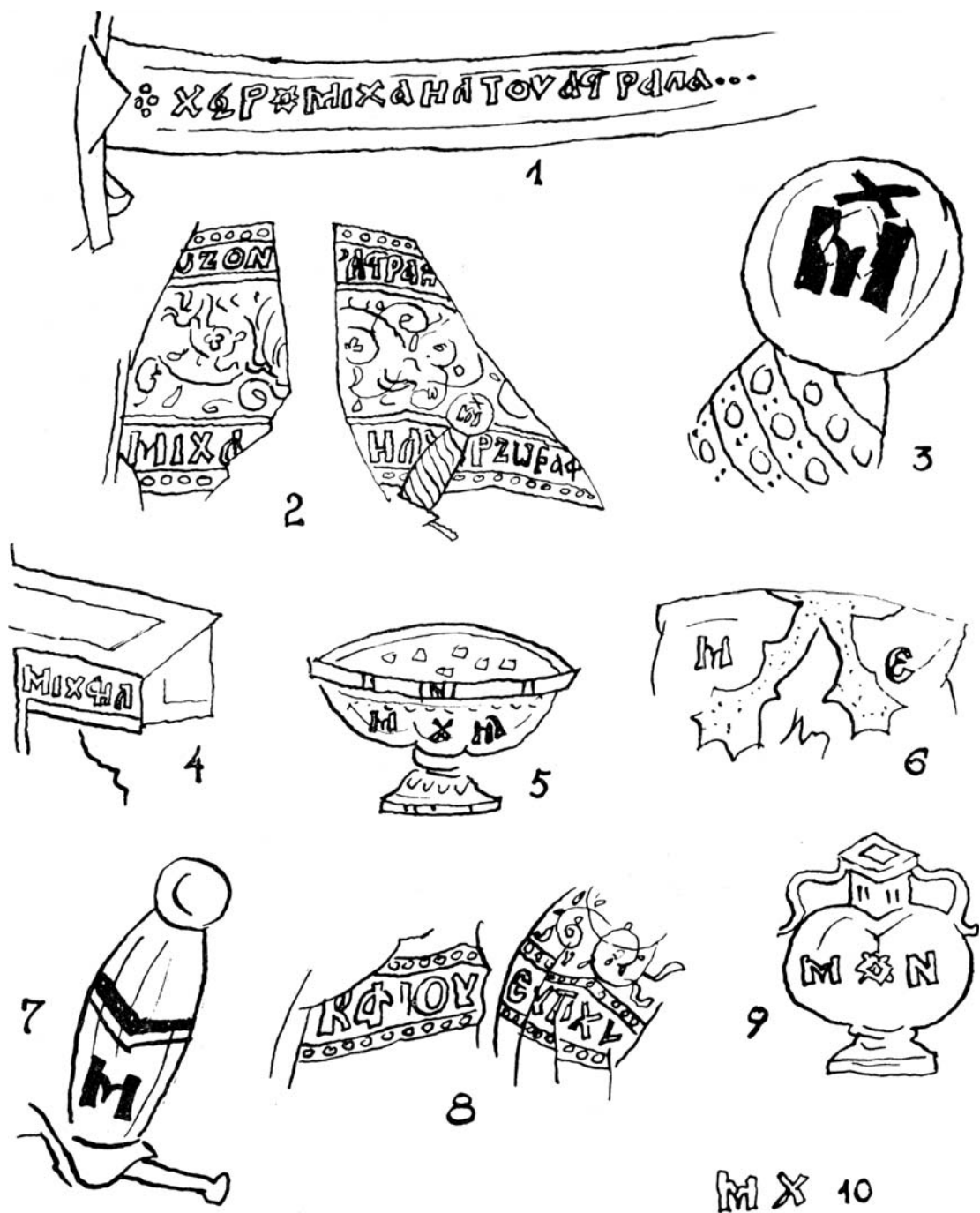


Fig. 4 Signatures of Michael Astrapas and Eutychios in the Church of the Virgin Peribleptos, Ohrid (drawing P. Miljković-Peppek)

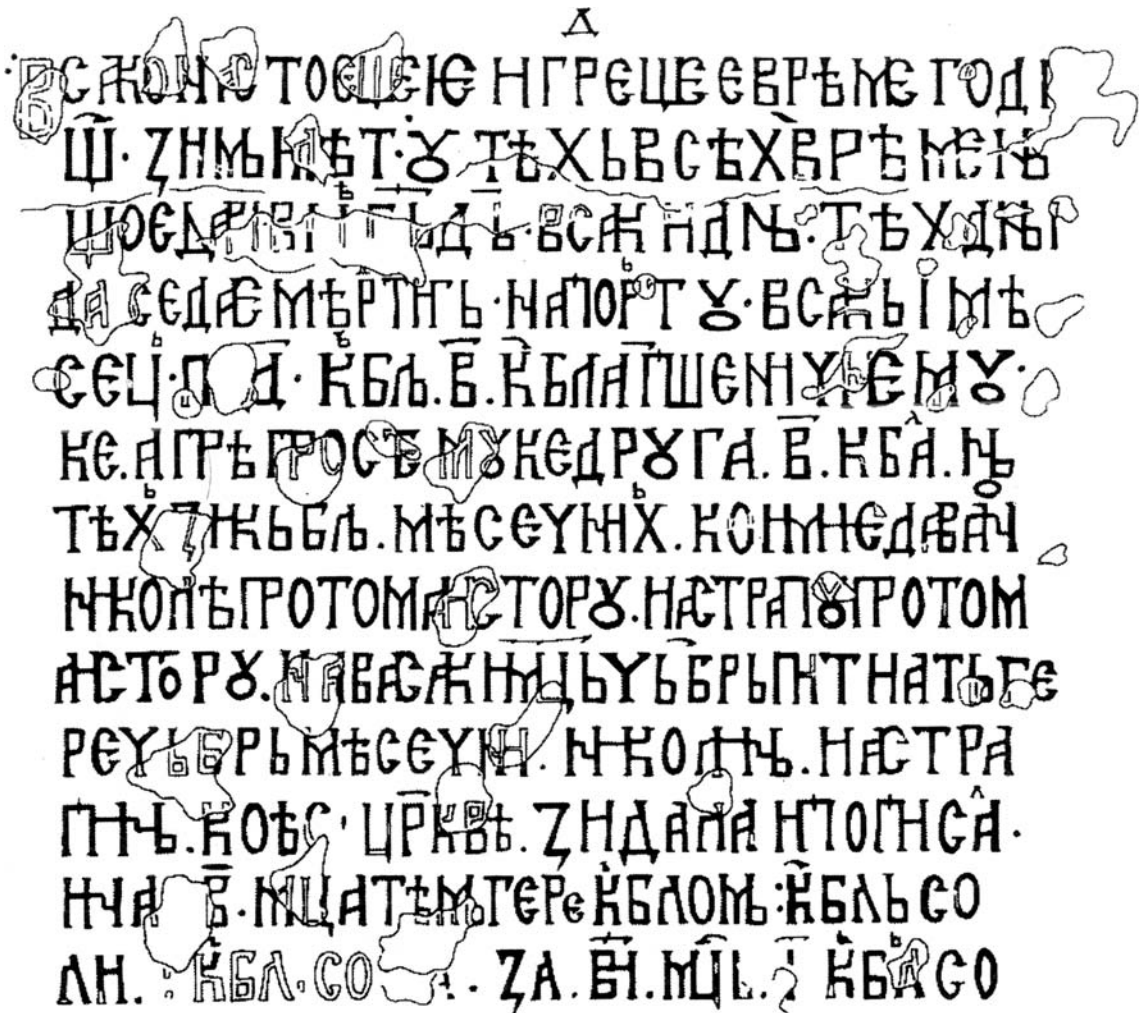


Fig. 5 Inscription mentioning „the protomaster Astrapas”. The Church of the Virgin Ljeviška, Prizren, the exonarthex (drawing B. Todić)

— were written about the work of Michael and Eutybios. These texts studied in detail not only the works which the two painters signed, but also the fresco ensembles for which it has been established beyond doubt, through the method of attribution, that they were painted by the same masters (the frescoes in the King’s Church in Studenica and those in the Gračanica monastery).⁶ In spite of this, many important issues remain somewhat unclear. The purpose of

⁶ For literature dedicated to the work of Michael and Eutybios, see Subotić, Todorović, *op. cit.*, 117—122; B. Todić, *Serbian medieval painting: the age of King Milutin*, Belgrade 1999, 284—286; B. Schellewald, *Michael u. Eutybios*, in: *Reallexikon zur byzantinische Kunst*, ed. K. Wessel, VI, Stuttgart 1999, 361—362; B. Todić, „Signatures” des peintres Michel Astrapas et Eutybios. *Fonction et signification*, in: *Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίσσα*, Θεσσαλονίκη 2001, 643—644.

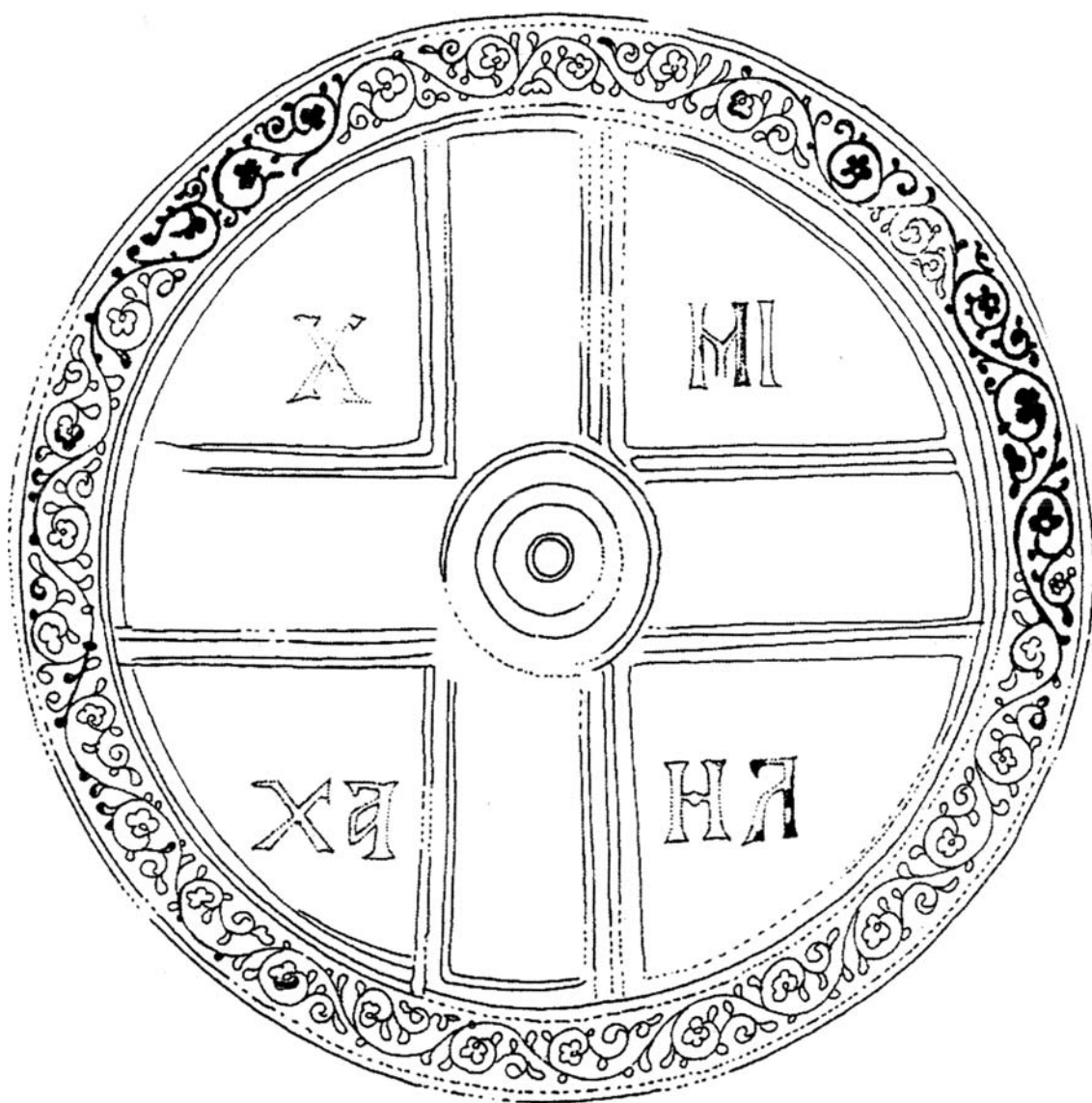


Fig. 6 Signature of Michael Astrapas in the Church of St. Prohor of Pčinja near Vranje
(drawing G. Subotić, D. Todorović)

this paper is to reconsider some of these issues. We believe this can serve as an incentive for new research.

Narrative historical sources have no information about the life and work of Michael and Eutykhios. However, it is certain that they were Greek, because they signed themselves in the Greek language, both in the Byzantine (the Virgin Peribleptos in Ohrid) and in the Serbian churches (St. George in Staro Nagoričino, St. Prohor of Pčinja near Vranje, St. Niketas near



Fig. 7a St. Merkourios, The Church of the Virgin Peribleptos, Ohrid

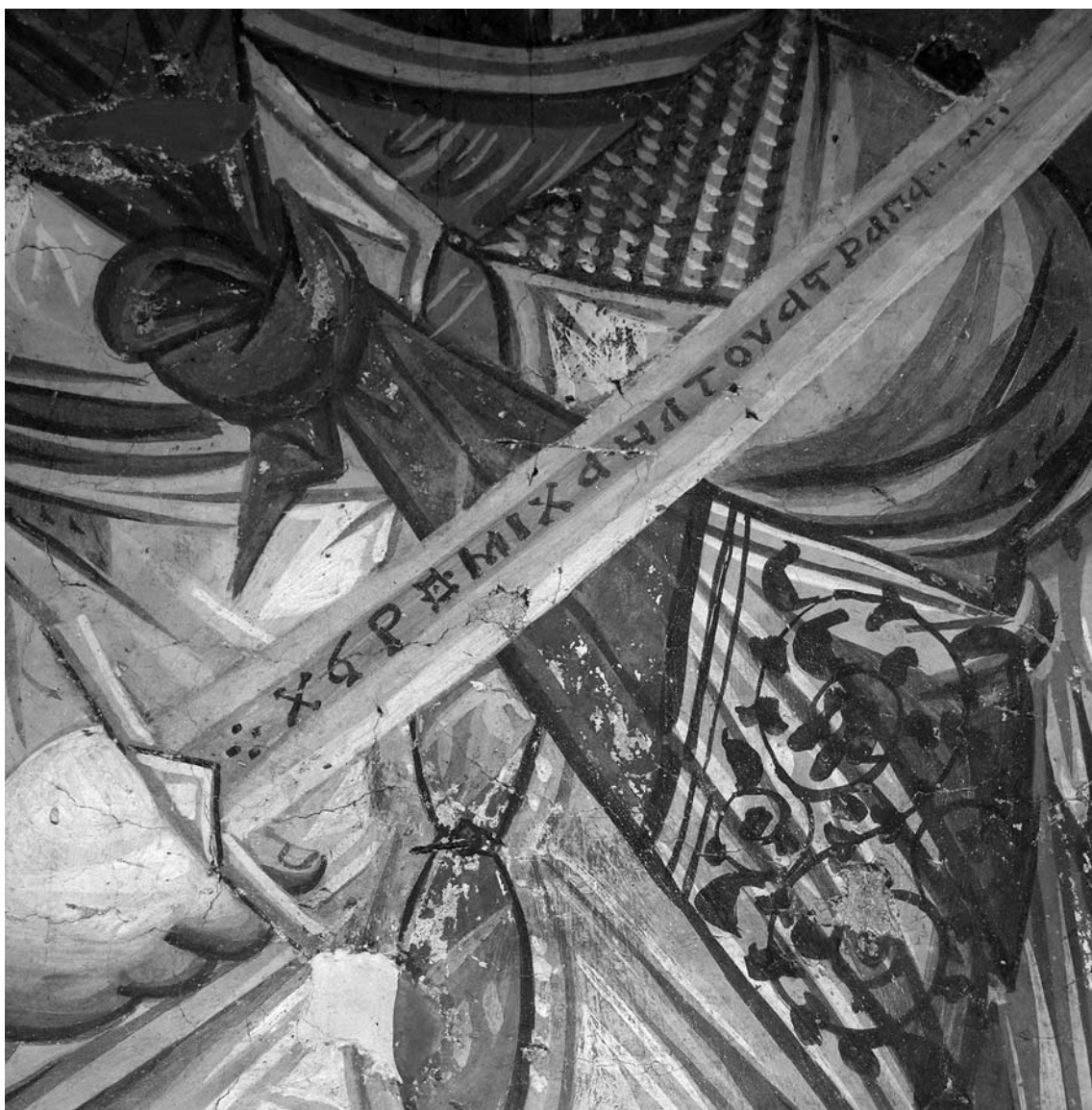


Fig. 7b St. Merkourios, a detail (signature of Michael Astrapas).
The Church of the Virgin Peribleptos, Ohrid

Skopje).⁷ Michael's origin can be established even more precisely, thanks to the fact that in the Virgin Peribleptos, the family name Astrapas is inscribed next to his name on the sword of St. Merkourios — ΧΕΙΡ ΜΙΧΑΗΛ ΤΟΥ ΑΣΤΡΑΠΑ (Figs. 7a, 7b).⁸ This family name existed in Thessalonike at the beginning of the 14th century. Sources mention John and Makarios Astrapas. John was a scribe and illustrator of books, and Makarios a monk in the Chortaites monastery.⁹

According to certain researchers, it can be concluded on the basis of the preserved signatures of Michael and Eutychios that, of the two painters, Michael had the more important role.¹⁰ An argument in favor of this opinion is that his name is placed first in the „joint” signatures (in the Virgin Peribleptos, Staro Nagoričino and St. Niketas), and the fact that there are many of his separate signatures. In the Ohrid church, the „joint” signature was found on the cuirass of St. Alexander. Actually, the letters „M” and „E” were written on it, and these letters are interpreted as the initials of the two painters (Fig. 4/6).¹¹ In Staro Nagoričino and St. Niketas (Figs. 1b, 3c), the names of Michael and Eutychios are written one next to the other on the chiton and on the shield of St. Theodore Teron respectively (Staro Nagoričino — <ΧΕΙΡ ΜΙ>ΧΑΗΛ ΕΥΤΥΧΙΟΥ; St. Niketas — ΧΕΙΡ ΜΙΧΑΗΛ ΕΥΤΥΧΙΟΥ).¹² As for Michael's separate signatures, there were at least seven in the Virgin Peribleptos — ΧΕΙΡ ΜΙΧΑΗΛ ΤΟΥ ΑΣΤΡΑΠΑ, ΑΣΤΡΑΠ(Α) ΜΙΧΑΗΛ <Χ>[ΕΙ]Ρ ΖΩΓΡΑΦ[ΟΥ], Χ[ΕΙΡ] Μ[ΙΧΑΗΛ], Μ[ΙΧΑΗΛ] Χ[ΕΙΡ], ΜΙΧΑΗΛ, Μ[Ι]Χ[Α]ΗΛ, Μ[ΙΧΑΗΛ],¹³ and one each in Staro Nagoričino (ΧΕΙΡ ΜΙΧΑΗΛ <ΖΩΓΡΑΦΟΥ>) and St. Prohor of Pčinja near Vranje (Χ[ΕΙΡ] ΜΙΧΑ-

⁷ It is well known that the founders of the church in Ohrid were the Byzantine nobleman Progonos Sgouros and his wife Eudokia Komnene, while all other churches in which signatures of Michael and Eutychios have been found were endowments of the Serbian king Milutin. For preserved signatures of Michael and Eutychios, see P. Miljković-Peppek, *Pišuvanite podatoci za zografite Mihail Astrapa i Eutihij i za neкои nivni sorabotnici*, Glasnik na Institutot za nacionalna istorija IV/1—2 (Skopje 1960), 141—161; idem, *Deloto na zografite Mihailo i Eutihij*, Skopje 1967, 18—23, fig. 1—3; Subotić, Todorović, *op. cit.*, 126; Todić, „Signatures”, 646—648 (with older literature).

⁸ Already A. Xyngopoulos (*Thessalonique et la peinture macédonienne*, Athènes 1955, 34—44) has shown that this is a family name. In the Virgin Peribleptos, this surname is also inscribed next to Michael's name on the mantle of St. Demetrios, whose depiction decorates the eastern side of the southwestern pillar of the naos (Figs. 8a, 8b). Still, the inscription on that mantle has not yet been deciphered with certainty. The interpretation provided by Petar Miljković-Peppek — ΑΣΤΡΑΠ(Α) ΜΙΧΑΗΛ <Χ>[ΕΙ]Ρ ΖΩΓΡΑΦ[ΟΥ] — seems the most acceptable, v. Miljković-Peppek, *Pišuvanite podatoci*, 143—147 (for other opinions, see Todić, *op. cit.*, 646). It is also important to bear in mind the fact that the inscription in the outer narthex of the Church of the Virgin Ljeviška in Prizren mentions the „protomaster Astrapas”: ...астрѣн прѣтомаиѣторѣ; ...николинъ и астрапинъ коѣ с<та> цр(ю)квѣ зидаа и попис(а)а, v. D. Panić, G. Babić, *Bogorodica Ljeviška*, Belgrade 1988², 23. This Astrapas is commonly believed to have been the protomaster of the wall paintings of the church in Prizren and that he was Michael Astrapas, who painted the Virgin Peribleptos in Ohrid, see V. J. Djurić, *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Belgrade 1974, 49; G. Babić, *Kraljeva crkva u Studenici*, Belgrade 1987, 218; Subotić, Todorović, *op. cit.*, 126; Todić, *Serbian medieval painting*, 230 sq, 312, 316—317.

⁹ About John Astrapas and the family name of Astrapas, see S. Kisas, *Solunska umetnička porodica Astrapa*, Zograf 5 (1974), 35—37; *Prosopographisches Lexikon der Palaiologenzeit* (= PLP), red. E. Trapp, Fs. 1, Wien 1976, 149—150 (nr. 1593). About Makarios Astrapas, see PLP 1, 150 (nr. 1594). For other reasons for which the Thessalonian origin of Michael and Eutychios can be taken as correct, see e.g. Todić, „Signatures”, 653—661.

¹⁰ See e.g. Miljković-Peppek, *Pišuvanite podatoci*, 148, 151, 162; idem, *Deloto*, 21, 23.

¹¹ Miljković-Peppek, *Pišuvanite podatoci*, 150, fig. 1/6; idem, *Deloto*, 19, fig. 1/6.

¹² For the signature from Staro Nagoričino, see Millet, *L'école grecque*, 12, fig. 2; Miljković-Peppek, *Deloto*, fig. 3/2; B. Todić, *Staro Nagoričino*, Belgrade 1993, 26—27, 137, dess. 26. For the signature from St. Niketas, see Miljković-Peppek, *op. cit.*, fig. 2; Todić, „Signatures”, 651, fig. 5.

¹³ Miljković-Peppek, *op. cit.*, 19, figs. 1/1, 1/2, 1/3, 1/4, 1/5, 1/7, 1/10.



Fig. 8a St. Demetrios, The Church of the Virgin Peribleptos, Ohrid



Fig. 8b St. Demetrios, a detail (signature of Michael Astrapas).
The Church of the Virgin Peribleptos, Ohrid

ΗΑ).¹⁴ On the other hand, only one such signature by Eutychios has been preserved — on the decorative ribbon on the mantle of St. Prokopios in the church in Ohrid (Figs. 9a, 9b).¹⁵ Besides, this signature, too, is probably part of the „joint” signature of the two masters, because it has an incomplete form (ΚΑ<Μ>ΟΥ ΕΥΤΙΧ[ΙΟ]Υ — *and me, Eutychios*) and cannot be viewed as a separate whole.¹⁶ It gains meaning if brought into connection with the nearby signature of Michael Astrapas, on the sword of St. Merkourios (Figs. 7a, 7b). Michael would be mentioned first — ΧΕΙΡ ΜΙΧΑΗΛ ΤΟΥ ΑΣΤΡΑΠΑ | ΚΑ<Μ>ΟΥ ΕΥΤΙΧ[ΙΟ]Υ.¹⁷

In spite of the above said, the inscription on the mantle of St. Prokopios calls for the reconsideration of the issue of the chief painter of the frescoes in the Virgin Peribleptos. It contains the word „καμού” (crasis for „και εμού”), and this word had a very specific meaning in the signatures of the old Greek painters. With it, the person who wrote the signature pointed

¹⁴ For the most acceptable reading of the said inscription from Staro Nagoričino, see Todić, *Staro Nagoričino*, 26, 30, dess. 4. For signature in St. Prohor of Pčinja, see Subotić, Todorović, *Slikar Mihailo*, 126, dess. 1.

¹⁵ Miljković-Pepk, *Deloto*, 19, fig. 1/8.

¹⁶ In order to be complete, Eutychios’ signature would have to have some of the common initial phrases, like „ετελειώθη δε υπό χειρός”, „διά χειρός”, „ιστορίθη δε διά χειρός” or „χείρ” (cf. examples quoted *infra* and see literature mentioned in our note 18). It is not very likely that this phrase is „hidden” on the invisible part of Prokopios’ mantle.

¹⁷ Miljković-Pepk, *Pišuvanite podatoci*, 151; idem, *Deloto*, 18, note 35. The figures of St. Prokopios and St. Merkourios were painted on the same (the western) side of the western pair of pillars of the naos (Prokopios on the southwestern pillar, Mercurios on the northwestern pillar).

* THE PAINTER EUTYCHIOS — FATHER OF MICHAEL ASTRAPAS ...



Fig. 9a St. Prokopios. The Church of the Virgin Peribleptos, Ohrid



Fig. 9b St. Prokopios, a detail (signature of Eutychios).
The Church of the Virgin Peribleptos, Ohrid

out his role in the task.¹⁸ Since the most interesting churches for our topic are the ones which were painted by at least two painters, like the endowment of Progonos Sgouros in Ohrid, we shall list several signatures from such churches here:

1) Ετ<ελει>όθι δε ηπό χιρός καμού Νηκολάου του ηστωριογράφου από χόρας Ρέ-
τζητζα(ς) <μετά> του αυτάδελο(υ) κ(αι) μαθ(η)τού μου Θεοδόρου (the Church of Holy
Anargyroi in Kipoula, Laconia, from 1265);¹⁹

2) Διά χειρός καμού α(μαρτ)ολού και ατέχνου Μανουήλ και Ιωάννου των Φωκάδων
(the Church of SS. Constantine and Helena in Avdou, Crete, from 1445);²⁰

3) Ιστορίθη δε και διά χειρός καμού του αμαρτωλού Νεοφύτου μοναχού του Κριτός,
ομού δε και μετά του Κυριαζή τω ιερί (the Church of the Dormition in Kalampaka, from
1573);²¹

¹⁸ Cf. D. Feissel, A. Philippides-Braat, *Inscriptions du Péloponnèse (à l'exception de Mistra)*, Travaux et mémoires 9 (1985), 311, 312, 315, 338; M. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την άλωση (1450—1830)*, τ. I, Αθήνα 1987, 154, 172, 238, 257, 263, 267, 268, 273, 282, 295, 306, 308, 320, 326; τ. II (with E. Δρακοπούλου), Αθήνα 1997, 52, 130, 139, 192, 197, 211, 239, 241, 243, 255, 256, 272, 399, 443, 451—452, 460, 468; S. Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions and Donor Portraits in Thirteenth-Century Churches of Greece*, Wien 1992, 64, 68, 72.

¹⁹ Feissel, Philippides-Braat, *op. cit.*, 312; Kalopissi-Verti, *Inscriptions*, 68.

²⁰ Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, II, 451—452.

²¹ Χατζηδάκης, *op. cit.*, II, 130.

4) Ιστορήθη δε και διά χειρός καμού του αμαρτωλού Ιωάννου ιερέως μετά των τέκνων αυτού (the Parecclesion of the Three Holy Hierarchs in the Monastery of Barlaam, Meteora, from 1637);²²

5) Διά χειρός καμού του ταπηνού δούλου του Θεού Νηκολάου και τον υιόν αυτού Θεοδοσίου ιερέως (the Church of the Monastery of Zidanios, Servia, from 1756).²³

Bearing in mind that in the cited and all other signatures of that type, the word „καμού” refers to the chief painter, there is a realistic basis for the following conclusion: the formulation KA<M>OY EYTI[XIO]Y, that is XEIP MIXAHA TOY AΣTPAΠA | KA<M>OY EYTI-X[IO]Y, points to Eutychios as the protomaster of the frescoes in the Virgin Peribleptos. Naturally, caution is advised in this case because of the said arguments in favor of the hypothesis that Michael was the chief painter of the endowment of Progonos Sgouros. It seems, however, that the abundance of Michael’s signatures in the Ohrid church points to the beginner’s desire for affirmation.²⁴ The same artist signed his name less frequently on works created after the Virgin Peribleptos.²⁵ As for Michael’s priority over Eutychios expressed through the order of the letters „M” and „E” written on the cuirass of St. Alexander (Fig. 4/6), one should also bear in mind that it is not at all certain that these are the initials of Michael and Eutychios. Let us recollect that, in the narthex of the Ohrid church, on the cup in the composition of the Wisdom of God, the letters „M” and „N” are written (Fig. 4/9). These have been deciphered as the initials of Michael Astrapas and one of his anonymous associates.²⁶ Analogously, the two letters „M”, written on the collar of the tunic of St. Damianos, also in the narthex (Fig. 10), could be interpreted in the same way.²⁷ Consequently, one may conclude that Michael Astrapas had at least three assistants in the painting of the Virgin Peribleptos, and that they all signed themselves by placing Michael’s initial in front of their own. Since such signatures of painters are not found elsewhere in Byzantine art, one could also think of other possibilities for interpreting the letters on the cuirass of St. Alexander. It is possible, for instance, that this is another form of Michael’s signature — M[ιχαήλ] E[γγραψε], but also Eutychios’ invocation in the form of a cryptogram — M[έμνησων] E[υτυχίου] or M[νήστητη] E[υτυχίου].²⁸ Even if these are truly the initials of Michael and Eutychios, the order in which they are placed cannot have the strength of an argument. As mentioned earlier,

²² Χατζηδάκης, *op. cit.*, I, 326.

²³ Χατζηδάκης, *op. cit.*, II, 466, 468.

²⁴ Cf. K. Petrov, *Novi formi na avtorskite signaturi od XIII vek vo našata zemja, II*, Likovna umetnost 10—11 (Skopje 1983/1984), 168.

²⁵ As already said, two of his signatures have been preserved at Staro Nagoričino, and one each at St. Prohor of Pčinja near Vranje and St. Niketas (v. *supra*). In the wall paintings of the Virgin Ljeviška, the King’s Church and Gračanica, which have been rightly attributed to the workshop of Michael Astrapas, none of the painters’ signatures were preserved, although, with the exception of the church in Prizren, these are very well preserved fresco ensembles.

²⁶ Miljković-Pepek, *Pišuvanite podatoci*, 150—155, fig. 1/9; idem, *Deloto*, 18—19, 22, fig. 1/9 (with the assumption that the anonymous associate could be the protomaster Nicholas who is mentioned in the Virgin Ljeviška).

²⁷ See M. Marković, *Umetnička delatnost Mihaila i Evthija. Sadašnja znanja, sporna pitanja i pravci budućih istraživanja*, Zbornik Narodnog muzeja XVII/2 (2004), Fig. 4. It is interesting that the letters Ω and Ν are written on the collar of the tunic of St. Kosmas (Fig. 11), painted next to St. Damianos. These letters could have a decorative function (for similar examples, see Miljković-Pepek, *Pišuvanite podatoci*, 143—144).

²⁸ One can neither exclude the possibility of this being a cryptographic form of the signatures found in Staro Nagoričino and St. Niketas — M(IXAHA) E(YTYXIOY). For the interpretation according to which these signatures do not contain the names of the two painters, but Michael’s name and patronym, see *infra*.



Fig. 10 St. Damianos. The Church of the Virgin Peribleptos, Ohrid

it is very probable that there is the „joint” signature of the two painters in the church in Ohrid, in which Michael is mentioned first, although Eutychios pointed out his role in the characteristic way of protomasters — ΧΕΙΡ ΜΙΧΑΗΛ ΤΟΥ ΑΣΤΡΑΠΑ | ΚΑ<Μ>ΟΥ ΕΥΤΙΧΙΟΥ.²⁹

In connection with the question of the protomaster of the frescoes in the Church of the Virgin Peribleptos, it is important also to bear in mind the „joint” signatures of the painters from Staro Nagoričino and St. Niketas because here, too, Michael is mentioned before Eutychios.³⁰ However, in both signatures the conjunction „καί” is omitted between the names of the two painters (Figs. 1b, 3c), which requires the word ΕΥΤΥΧΙΟΥ to be interpreted as Michael’s patronym, and not as the name of Michael’s co-worker.³¹ True, Miljković-Pepel

²⁹ Cf. *supra*.

³⁰ About those signatures, see *supra*.

³¹ This would be the patronym formed of the father’s name in the genitive, without the article. Such a type of patronym was usual in the Greek language from ancient times. Among other places, it also occurs in the Scriptures: Σίμων Ἰωνά (John 21:15-17), Ἰούδας Σίμωνος (John 6:71; 12:4; 13:2; 13:26), Ἰάκωβος Αλφαίου (Acts 1:13), etc. See also our note 41.



Fig. 11 St. Cosmas. The Church of the Virgin Peribleptos, Ohrid

was thinking of an asyndeton, but there is little likelihood that this poetic figure would have been used in the painters' signature, even if it were not formulated so simply as it was in Staro Nagoričino and St. Niketas.³² Apart from that, by omitting the conjunction, the meaning of the signature would essentially change („the hand of Michael, son of Eutychios", instead of „the hand of Michael /and/ Eutychios"). Furthermore, it is a fact that in the signatures of the Greek painters preserved in the churches that were jointly painted by the two artists, the coordinating conjunction („και" or, more rarely, „μετά") regularly occurs between the names of the protomaster and his assistant.³³ The conjunction „και" also occurs, within the crasis „καμού", between the names Michael Astrapas and Eutychios in their „joint" signature from the Virgin Peribleptos.³⁴

³² Miljković-Peppek, *Pišuvanite podatoci*, 151, 156, 158.

³³ See examples quoted *supra* (our notes 19—23). Cf. also A. Ορλάνδος, *Δύο Βυζαντινά μνημεία της Δυτικής Κρήτης*, Αρχαίον των Βυζαντινών μνημείων της Ελλάδος 8 (1955/1956), 166, fig. 24; Χατζηδάκης, *Ελληνες ζωγράφοι*, I, 155, 157, 159, 163—165, 208, 217—218, 227, 299, 306, 318, 326, 328; t. II, 130, 132, 139, 170, 192, 197, 211, 220, 223, 238, 239, 241, 243, 272, 451, 468; Kalopissi-Verti, *Inscriptions*, 81.

³⁴ About this particular form of „joint" signature of the two painters, see *supra*.

As a counter-argument to our interpretation of the painters' signatures in Staro Nagoričino and St. Niketas, one could mention the fact that in the Virgin Peribleptos, Michael signed only his name or his name and surname.³⁵ However, we should not overlook the possibility that the „signature” on the cuirass of St. Alexander in the Ohrid church (Fig. 4/6) represents a cryptographic form of the signature from Staro Nagoričino and St. Niketas.³⁶ Apart from that, it is important to draw attention to the fact that right until the end of the 18th century, there were Greek artists whose signatures consisted of their name and patronym.³⁷ For the sake of illustration, we shall mention Theodore, son of Daniel (Δυά χειρός Θεόδωρου Δανιήλ), who painted the Church of Christ Soter in the village of Meskla, Crete, in 1303,³⁸ John, son of Maximos (Εγγράφη διά χειρός Ιωάννου Μαξίμου), who painted the icon of the Holy Virgin in the Esphigmenou Monastery on the Mount Athos, in 1673,³⁹ and Athanasios, son of John (Χεῖρ Αθανασίου Ιωάννου του ἐξ Αθηνών), a *zographeos* from the mid-18th century.⁴⁰ Those painters and other artists, who signed their names in the said manner, did so undoubtedly out of respect for their fathers-teachers.⁴¹ So, Michael Astrapas may have used his patronym instead of his family name for the same reason, especially if Eutychios was no longer among the living at the time when Staro Nagoričino and St. Niketas were being painted.⁴² Besides, one should not exclude the possibility that Michael was influenced by the environment where he lived and worked. In Serbia, right until the 15th century, the personal name and the patronym were dominant anthroponomical categories and, it was not until much later that family names appeared.⁴³ Be that as it may, it is a notable fact that Michael did not write out his surname in the inscriptions that have been preserved in the Serbian churches.

Likewise, the viewpoint that the signatures from Staro Nagoričino and St. Niketas mention „the hand of Michael, son of Eutychios”, and not „the hand of Michael /and/ Eutychios” is supported by the fact that even when two or more medieval painters were working together

³⁵ Cf. *supra*

³⁶ Cf. our note 28.

³⁷ Cf. e.g. Ορλάνδος, *Δύο Βυζαντινά μνημεῖα*, 166, fig. 24; Χατζηδάκης, *Ἑλληνες ζωγράφοι*, II, 132, 169, 188, 251, 338; Φ. Ι. Πιομπίνος, *Ἑλληνες αἰγιογράφοι μέχρι το 1821*, Αθήνα 1984², 42, 56, 68, 98, 147, 285. Cf. also our note 41.

³⁸ Ορλάνδος, *op. cit.*, 166, fig. 24.

³⁹ Χατζηδάκης, *Ἑλληνες ζωγράφοι*, II, 169.

⁴⁰ It is interesting that this Athanasios in some places signed his name also with his patronym and his surname: Χεῖρ δε ἐμοῦ Αθανασίου Ιωάννου Ντούντα του ἐξ Αθηνών (Χατζηδάκης, *op. cit.*, II, 251).

⁴¹ It is possible that tradition also played a particular role. As we know, the ancient Greek artists often signed their name and patronym. Here, we quote two less known examples. On the fragment of a statue from the first century AD, found in the village of Marvinci near Gevgelija (Macedonia), the sculptor signed his name as „Adymos, son of Euandros” (ΑΔΥΜΟΣ ΕΥΑΝΔΡΟΥ ΒΕΡΟΙΑΙΟΣ ΕΠΟΙΕΙ), v. V. Sokolovska, *Antička skulptura vo SR Makedonija*, Skopje 1987, 168, Pl. 50/fig. 4. On a Syrian mosaic from the IV century, depicting Dionysios and Ariadne, „Agroik(i)os, son of Pamphilos”, left his signature (ΑΓΡΟΙΚΟΣ ΠΑΜΦΙΛΟΥ ΗΡΓΑΣΑΤΟ), v. P. Canivet, J.-P. Darmon, *Dionysos et Ariane. Deux nouveaux chefs-d'oeuvre inédits en mosaïque, dont un signé, au Proche-Orient ancien (IIIe—IVe siècle apr. J.-C.)*, Monuments et mémoires 70 (1989), 9—10, fig. 1—2.

⁴² On the chronology of Eutychios' life, with the assumption that Eutychios was most probably born between 1230 and 1250, see Marković, *Umetnička delatnost Mihaila i Evtihija*, 107—108.

⁴³ R. Marojević, *Slovenski antroponimi*, Onomatološki prilozi 5 (1984), 186—187; Z. Kowalik-Kaleta, *Stabilizacija slovenskih prezimena kao samostalan proces istorijske semantičke evolucije*, Onomatološki prilozi 8 (1987), 26—33. In Byzantium, the use of the family name was widespread in the 11th century onwards, see A. P. Kazhdan, *Sotsial'nyi sostav gosподstvuyushchego klassa Vizantii XI—XII vv.*, Moscow 1974, 26, 124, 185—186, 222—225; E. Patlagean, *Les débuts d'une aristocratie byzantine et le témoignage de l'historiographie: système des noms et liens de parenté aux IXe—Xe siècles*, in: *The Byzantine Aristocracy, IX to XIII Centuries*, ed. M. Angold, Oxford 1984, 25, 33.

on some assignment, they signed their names separately, each on his own work. This was also the case in the Virgin Peribleptos in Ohrid, where the fact that Michael and Eutychios worked together is unquestionable.

Confirmation of the aforesaid view regarding the signatures from Staro Nagoričino and St. Niketas also exists in what the stylistic analyses of the frescoes, attributed to the two painters from Thessalonike, show.

As is well known, since the middle of the last century, researchers of the artistic development of Michael and Eutychios have encountered significant difficulties in explaining the striking stylistic differences that exist between the earliest known work by Michael and Eutychios, the painting of the Virgin Peribleptos, and the frescoes attributed to them in the endowments of King Milutin. Those differences are particularly noticeable when one compares the signed works, so it has frequently been observed that the wall paintings of the Ohrid church, on the one hand, and the frescoes of Staro Nagoričino and St. Niketas, on the other, could be considered as being the works of the same painters only on the basis of the preserved signatures of Michael and Eutychios. However, the new interpretation of those signatures allows for a different view of the whole problem. If Eutychios was Michael's father, he was most likely born sometime between the year 1230 and 1250.⁴⁴ This would mean that in all probability he did not take part in the painting of Staro Nagoričino and St. Niketas. Namely, at the time when the Staro Nagoričino frescoes came into being (they were completed in 1317/1318), Eutychios would, if he was alive at all, most certainly have been older than 65 years of age, while at the time of painting Milutin's endowment near Skopje (around 1324), he would at least have been in his seventies.⁴⁵

Assuming that Michael and Eutychios painted the Virgin Peribleptos, and that Michael alone was engaged in painting Staro Nagoričino and St. Niketas, the distinct stylistic differences between the frescoes in the Ohrid and in the aforesaid churches erected by Milutin would be far easier to understand. What is more, if Eutychios played the principal role in creating the frescoes of the Virgin Peribleptos, which the specific formulation of his signature in the Ohrid church leads one to believe, there would be no need for any explanation. Even if Michael Astrapas is to be credited with the considerable part of the painting in the endowment of Progonos Sgouros, one may assume that during the work in Ohrid (around 1294), he — as a young man — had not yet developed his own style of painting and therefore he was under the powerful influence of his father.⁴⁶

⁴⁴ Cf. our note 42.

⁴⁵ For dating the frescoes in Staro Nagoričino, see Todić, *Staro Nagoričino*, 26—27. For dating the wall paintings in St. Niketas, see M. Marković, *Manastir Svetog Nikite kod Skoplja — istorija i živopis* (doctoral dissertation), Belgrade 2004, 97—107. It is difficult to tell the age when the creative activity of the Byzantine painters ceased, in general, because of the lack of archive material about their life and work, and because of the specific factors that limited the working life of a man. Nevertheless, one can draw certain conclusions on the basis of the available sources about the painters who lived and worked in the West during the epoch of the Palaiologoi or immediately afterwards. Those sources show that in the 14th and 15th centuries very few painters went in for fresco painting after their 65th year. Given the difficult working conditions of a fresco painter, this is easy to understand. About this entire matter and, in general, about the chronology of the activities of Michael and Eutychios, see Marković, *Umetnička delatnost Mihaila i Evtihija*, 101—108.

⁴⁶ Michael must have been a relatively young man at the time of painting the Virgin Peribleptos. This is indicated by the fact that he is reliably known to have been occupied with painting after 1321 as well, i.e. about three decades after he had worked for Progonos Sgouros.

In a similar manner, it would be easy to explain the stylistic differences between the frescoes of the Virgin Peribleptos and the painting in three more fresco ensembles that are usually attributed to Michael and Eutychios — in the King's church, St. Prohor of Pčinja near Vranje and Gračanica. If Eutychios was Michael's father, it is not very likely that he was active in the time of painting the aforesaid churches, either (i.e. between 1314 and 1321).⁴⁷ The preserved signature from the Church of St. Prohor would substantiate such a view because only Michael is mentioned in it (Fig. 6).⁴⁸

Only the frescoes in the Virgin Ljeviška, which also differ considerably from the painting in the endowment of Progonos Sgouros, remain controversial. They were painted sometime between 1308 and 1313, when it was possible that Eutychios, if he was Michael's father, was still active as a painter, though admittedly, in the twilight of his career.⁴⁹ Besides, with such an assumption, „the protomaster Astrapas” who was mentioned in the exonarthex in the Cathedral of Prizren could also be linked with Eutychios because he too belonged to the Astrapas family.⁵⁰ However, if one takes into account that the frescoes in the Virgin Ljeviška are closer in terms of their stylistic features to the wall paintings of Staro Nagoričino and St. Niketas than to the frescoes of the Virgin Peribleptos,⁵¹ it would be more justified to assume that nor did Eutychios take part in the painting of the Prizren church, either. Finally, if the new interpretation of the signature from Staro Nagoričino and St. Niketas is correct, there would no longer be any confirmation that this painter worked for the Serbian king. His signature would exist only in the Ohrid Peribleptos, the endowment of the Byzantine nobleman Progonos Sgouros.

The stylistic uniformity of the frescoes in the churches of King Milutin would also speak in support of the assumption that Eutychios did not take part in their painting. In literature it was often thought that in working together, the two artists from Thessalonike managed to bring their painting procedures very close to each other and consequently, their fresco ensembles, especially in Staro Nagoričino and St. Niketas, have the effect of harmonious wholes.⁵² However, this distinct harmony, of a kind never perceived in other churches that were painted by two or more masters, becomes easily understandable in the light of the new interpretation of the artists' signatures in these two churches built by Milutin. As we have already mentioned, it follows from the conclusion that Eutychios was Michael's father, that he had no role whatsoever in painting Milutin's endowments and, furthermore, it means that the frescoes in the King's Church, St. Prohor of Pčinja near Vranje, Staro Nagoričino, Gračanica, St. Ni-

⁴⁷ For dating the wall paintings in the three said churches, see Babić, *Kraljeva crkva*, 22, 66; Subotić, Todorović, *Slikar Mihailo*, 123—124, 137; Todić, *Serbian medieval painting*, 318—319, 326—327, 330—331.

⁴⁸ For the signature of the painter in St. Prohor of Pčinja, see Subotić, Todorović, *op. cit.*, 126, dess. 1. Nevertheless, one should bear in mind that in St. Prohor of Pčinja, a large part of the painting from the 14th century was destroyed, so it is quite possible that with the destruction of the frescoes, some of the painters' signatures were destroyed as well.

⁴⁹ For dating the frescoes of the Virgin Ljeviška, see S. Mandić, *Jedan vladarski lik u Bogorodici Ljeviškoj*, *Zograf* 1 (1966), 24—27; Djurić, *Vizantijske freske*, 201—202, note. 49; Todić, *Serbian medieval painting*, 311.

⁵⁰ For the text of the inscription, see Panić, Babić, *Bogorodica Ljeviška*, 23.

⁵¹ Cf. Panić, Babić, *op. cit.*, 70—93; Djurić, *Vizantijske freske*, 49—50; Todić, *Serbian medieval painting*, 230—233.

⁵² Cf. e.g. S. Radojčić, *Majstori starog srpskog slikarstva*, Belgrade 1955, 29; Djurić, *op. cit.*, 52; Todić, *Staro Nagoričino*, 136, note 34.

ketas, and probably the Virgin Ljeviška, were created only by one protomaster — Michael Astrapas, and his apprentices. In each of the aforesaid monuments, one does indeed notice the dominance of one artist's hand. Nevertheless, for more reliable conclusions, it is necessary to conduct new, very thorough analyses of all the material that has been preserved, including the wall painting of the Virgin Peribleptos in Ohrid, where Eutykhios' role in its creation is certain.

Миодраг Марковић

СЛИКАР ЕВТИХИЈЕ — ОТАЦ МИХАИЛА АСТРАПЕ И ПРОТОМАЈСТОР ФРЕСАКА У ЦРКВИ БОГОРОДИЦЕ ПЕРИВЛЕПТЕ У ОХРИДУ

Резиме

Обично се сматра да је у живописању Богородице Перивлепте у Охриду зограф Михаило Астрапа имао важнију улогу од зографа Евтихија. Такво мишљење аргументује се бројношћу Михаилових издвојених сигнатура (седам) у охридској цркви. С друге стране, у Богородици Перивлепти сачуван је само један Евтихијев потпис. И он, међутим, представља део заједничке сигнатуре двојице мајстора јер се због непотпуне формулације (КА<М>ΟΥ ΕΥΤΙΧ[ΙΟ]Υ) не може сматрати засебном целином, а лако добија логичан смисао ако се доведе у везу с оближњим потписом Михаила Аstrapе на мачу св. Меркурија — ΧΕΙΡ ΜΙΧΑΗΛ ΤΟΥ ΑΣΤΡΑΠΑ | ΚΑ-<М>ΟΥ ΕΥΤΙΧ[ΙΟ]Υ. Иако је Михаило поменут пре Евтихија, натпис са плашта св. Прокопија налаже, ипак, да се питање протомажстора живописа Богородице Перивлепте још једном размотри. У њему се јавља реч „καίου” (краза за „καί εἶοῦ”), а она је имала врло одређено значење у сигнатурама старих грчких сликара. Њоме је личност која је исписала сигнатуру истицала своју улогу у обављеном послу. Како је та личност увек била главни сликар, чини се да постоји реалан основ за претпоставку да је Евтихије био протомажстор фресака Богородице Перивлепте.

У вези с питањем протомажстора сликарске дружине Михаила и Евтихија важно је узети у обзир и њихове „заједничке” потписе из Старог Нагоричина и Светог Никите. И у њима је Михаило поменут пре Евтихија (Нагоричино: <ΧΕΙΡ ΜΙ>ΧΑΗΛ ΕΥΤΥΧΙΟΥ; Свети Никита: ΧΕΙΡ ΜΙΧΑΗΛ ΕΥΤΥΧΙΟΥ). Међутим, у оба потписа је између имена двојице сликара изостављен везник „καί” што налаже да се реч ΕΥΤΥΧΙΟΥ протумачи као Михаилов патроним, а не као име Михаиловог сарадника. Петар Миљковић-Пепек је, истина, помишљао на асиндетон, али мало је вероватно да би та песничка фигура била употребљена у сликарском потпису, чак и када он не би имао тако једноставну формулацију каква постоји у Старом Нагоричину и Светом Никити. Осим тога, чињеница је да се у сигнатурама грчких сликара сачуваним у црквама чији је живопис настао сарадњом два зографа редовно јавља саставни везник („καί” или, ређе, „μετά”) између имена главног мајстора и његовог сарадника. Мора се, такође, имати у виду и то да је све до краја XVIII stoleћа било грчких уметника који су се потписивали именом и патронимом. Они су то чинили из поштовања према својим очевима и учитељима. Михаило Астрапа је могао употребити патроним уместо породичног имена из истог разлога. Уз то, не сме се искључити ни утицај средине у којој зограф тада живи и ради. У Србији су све до XV века лично име и патроним представљали доминантне антропонимске категорије, а презимена су формирана знатно касније.

После нових тумачења сликарских потписа из Старог Нагоричина и Светог Никите морају се другачије тумачити и стилске особености фресака које се приписују радионици Михаила

Астрапе и Евтихија. Као што је познато, у науци је више пута с правом примећено како се о живопису охридске Богородице Перивлепте, на једној страни, и фрескама Старог Нагоричина и Светог Никите, на другој, може говорити као о делима истих сликара само на основу потписа. Ново тумачење тих потписа допушта, међутим, другачије виђење проблема. Ако је Евтихије био Михаилов отац, он због ограничености људског радног века највероватније не би могао сарађивати са својим сином и у Охриду и у задужбинама краља Милутина. Црква Светог Ђорђа у Старом Нагоричину осликана је више од две деценије након заједничког рада Михаила и Евтихија у Охриду, а од живописања охридске Богородице Перивлепте до живописања цркве Светог Никите код Скопља протекло је око тридесет година. Проистицало би, дакле, да су Богородицу Перивлепту заједно живописали Михаило и Евтихије, а да је на живописању Старог Нагоричина и Светог Никите радио само један протомајстор — Михаило. Уколико је такав закључак тачан, оштре стилске разлике између фресака Богородице Перивлепте и фресака две поменуте Милутинове задужбине постале би лако објашњиве. При томе питање протомајстора фресака Богородице Перивлепте не би имало пресудан значај. Ако је у њиховој изradi главну улогу имао Евтихије, свако објашњење било би излишно. Уколико је, пак, значајан део живописа Сгурове задужбине урадио и Михаило, смело би се претпоставити да је он у време рада у Охриду, још увек веома млад, био под снажним утицајем свог оца и да је формирао лични стил тек касније, када је у својим зрелим годинама радио за српског краља.

Ново тумачење сликарских потписа из Старог Нагоричина и Светог Никите важно је и за питање појединачног удела Михаила и Евтихија у живописању задужбина краља Милутина. У литератури се најчешће истиче како су двојица зографа, радећи заједно, успевали да сасвим приближе своје сликарске поступке и да због тога њихови фреско ансамбли, нарочито Старо Нагоричино и Свети Никита, делују као стилски јединствене и складне целине. Међутим, тај склад би могао имати и другачије објашњење ако се прихвати претпоставка да је Евтихије био Михаилов отац. Као што је већ поменуто, тада би било скоро извесно да он није ни имао никаквог удела у осликавању Милутинових задужбина (изузетак би могла да буде једино Богородица Љевишка у Призрену јер је она можда осликана већ око 1310. године, петнаестак година након охридске Богородице Перивлепте). То би даље значило да је стилско јединство фресака Краљеве цркве, Старог Нагоричина, Грачанице и Светог Никите последица околности да је за живописање тих цркава заслужан један протомајстор — Михаило Астрапа.

ДРАГАН ВОЈВОДИЋ

Универзитет у Београду, Филозофски факултет, Одељење за историју уметности
Оригиналан научни рад / Original scientific paper

Слика световне и духовне власти у српској средњовековној уметности*

САЖЕТАК: Сачувано је око петнаест средњовековних портретских целина које обједињују представе српских владара и црквених поглавара. У раду су проучене њихове идејне основе и размотрене кључне етапе иконографског развоја. Закључено је да је у XIII веку те слике наткриљивала изразито екклесиолошка мисао о саборном народу Божијем, удаљена од ромејског учења о дијархијском сагласју световне и духовне власти. До темељне, али не потпуне промене дошло је у XIV веку. За представљање односа српских владара и архијереја тада су прихваћени иконографски клишеи византијске царске уметности, који су изражавали идеју симфоније двеју власти.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: иконографија портрета, идеологија власти, дијархија, симфонија Цркве и државе, Немањићи, архијереји српске цркве

Предводећи свој народ и старајући се о његовом миру и благостању, али и о духовној чистоти и спасењу, српски средњовековни монарх је био упућен на садејство са свештенством, пре свега с поглаваром Српске цркве. Та сарадња могла је наћи своје теоријске оквире у византијској идеологији власти. Према Исагоги (Епанагоги), кључном тексту за разумевање ромејског учења о дијархијској симфонији, држава се, слично човечијем телу, састоји из делова и чланова, од којих су најважнији цар и патријарх. Њих двојица требало је да се, као равноправни, у савршеној слози старају о сагласју унутар државно-црквеног организма ради општег благостања поданика. Начелно, у византијском дијархијском систему подручја надлежности василевса и црквеног поглавара била су теоријски јасно одељена. Први је управљао државом по законима, а други црквом на основу канона. Као најодговорнији за остваривање идеала симфоније „царства” и „свештенства” цар и патријарх су тај идеал савршено оличавали. Ипак, пуноћу благодати свог јединства и сагласја они нису остваривали само као господари. Тежили су јој и као служитељи. Сам Господ Исус Христос сматран је, према слову многих византијских списа, главом црквено-државног организма, заправо врховним законодавцем, судијом и извориштем сваке власти. Веровало се, стога, да су цар и па-

* Овај рад део је резултата остварених на теми *Портрети у српском средњовековном сликарству*, у оквиру пројекта Матице српске *Српско средњовековно сликарство*, као и на пројекту Министарства за науку и технолошки развој Републике Србије бр. 147019G — *Српска и византијска уметност у средњем веку*.

тријарх Њему непосредно подређени и да тек у Њему остварују то јединство као Божији представници на земљи.¹ У српској средини могло је византијско учење о сагласју „царства” и „свештенства” постати шире познато доста рано, пре свега захваљујући преводу Номоканона.² Намеће се, међутим, читав низ питања која се тичу историјата, облика и доследности прихватања тог учења у српском средњовековном друштву и култури. Чини се да је могуће понудити одговоре бар на нека од назначених питања пратећи пре свега њихово преламање кроз призму старе уметности. То разматрање може послужити као добар повод и за нешто ширу расправу о портретским целинама које обједињују ликове српских владара и архијереја.

*

Према мишљењу Војислава Ј. Ђурића, ромејско учење о дијархијској симфонији духовне и световне власти било је широко и доследно прихваћено у Србији још у првим деценијама XIII века. Угледни истраживач изразио је уверење да је оно већ од тих времена налазило несумњив одраз у српском сликарству. Сматрао је, заправо, да је идеја о сагласју власти утицала на уобличавање развијених портретских низова српских историјских личности из XIII и почетка XIV stoleћа, какви су они у јужном параклису Радослављеве припрате у Студеници, Ариљу, Светим апостолима у Пећи, Богородици Љевишкој и Светом Петру у Бијелом Пољу. Постављени углавном једни наспрам других, низови ликова Немањића и архијереја српске цркве исказивали су многоструке поруке. Ипак, целина је за Ђурића „увек носила значење подједнаког уважавања обе власти у земљи” и била израз „непосредног и складног односа цркве и државе”, односно симфоничног садејства владара и црквених поглавара као „трајног стања”. Стварајући их, сликари српских храмова и њихови идејни покровитељи ослањали су се на византијске узор. У том смислу, Војислав Ђурић скреће посебну пажњу на скупине портрета ромејских царева и првојерарха у палатама уз Свету Софију Цариградску и на иконама из цркве Светог Ђорђа у Мангани, познате из писаних извора.³ Раним примерима одраза византијског учења о сагласју двеју власти у српском

¹ О византијском учењу о симфонији царства и свештенства које прихватају и православни словенски народи cf. В. Сокољский, *О характере и значении Эпанагоги*, ВВ 1 (1894), 28—54; Г. В. Вернадский, *Византийския учения о власти царя и патриарха*, у: *Сборник статей посвященных памяти Н. П. Кондакова. Археология. История искусства. Византиноведение*, Прага 1926, 143—154; С. Троицки, *Црквено-политичка идеологија Светосавске крмчије и Властарева синџаге*, Глас САН 212, Одељење друштвених наука, н. с. 2 (1953), 155—202 (нарочито 171—175); S. Šarkić, *Pravne i političke ideje u istočnom rimskom carstvu*, Beograd 1984, 135—262; D. Bogdanović, *Politička filozofija srednjovekovne Srbije. Mogućnosti jednog istraživanja*, Filozofske studije XVI (Beograd 1988), 10—11; М. М. Петровић, *Сагласје или „симфонија” између цркве и државе у Србији за време кнеза Лазара*, у: idem, *О Законоправили или Номоканону светог Саве*, Београд 1990, 73—98; A. Schminck, „Rota tu volubilis”. *Kaisermacht und Patriarchenmacht in Mosaiken*, у: *Cupido legum*, ed. Ludwig Burgman, Marie Theres Fögen und Andreas Schminck, Frankfurt 1985, 211—214; Ж. Дагрон, *Цар и првосвештеник. Студија о византијском „цезаропаизму”*, Београд 2001, 266—274, 348—361. Кратак преглед развоја идеје и праксе „дијархије” цара и патријарха у Византији дао је Г. Острогорски, *Однос цркве и државе у Византији*, у: idem, *О веровањима и схватањима Византинаца*, Сабрана дела Г. Острогорског, књ. V, Београд 1970, 224—237.

² Троицки, *Црквено-политичка идеологија*, 175—186; Петровић, *Сагласје или „симфонија”*, 77—80.

³ V. J. Djurić, *La symphonie de l'Etat et de le l'Eglise dans la peinture murale en Serbie médiévale*, у: *Свети Сава у српској историји и традицији. Међународни научни скуп*, уредник С. Ђирковић, Београд 1998, 204—210, 217—223.



Сл. 1. Милешева, портрети Немањића на северној страни припрате (цртеж Д. Тодоровића)

сликарству Бранислав Тодић придружио је низ портрета из милешевске припрате.⁴ Важно је, међутим, приметити да је он том приликом с правом указао и на једно знатно општије и темељније својство поменуте портретске целине. Наиме, портрети у Милешеву представљају „истовремено и породичну и репрезентативну слику, насталу из скоро јединствене појаве у православном свету да и световна и духовна власт буду у рукама чланова исте породице”. Узгредно, Тодић је изнео и претпоставку да је симфонични однос српске државе и цркве био исказан сликом још на уништеним ктиторским портретима у Жичи.⁵

Несумњиво је да појава ликова архијереја у оквиру низова династичких портрета или наспрам њих, у програмском јединству с тим низовима, представља нарочиту особеност српских портретских целина XIII и прве половине XIV века. Колико је она била неуобичајена постаје потпуно јасно када се проуче средњовековне династичке слике изван Србије.⁶ Уочено је, поодавно, да ни засебни низови портрета црквених поглавара нису заступљени у декорацији древних храмова код Руса, Бугара или Грузина.⁷ Већ из самог тог разлога може се поставити питање да ли је баш ромејско учење

⁴ Б. Тодић, *Репрезентативни портрети светог Саве у средњовековном сликарству*, у: *Свети Сава у српској историји и традицији*, 229—230.

⁵ Ibidem, 230, н. 8.

⁶ Д. Војводић, *Идејне основе српске владарске слике у средњем веку* (дактилографисана докторска дисертација), Београд 2006, 49—72.

⁷ Г. Бабић, *Низови портрета српских епископа, архиепископа и патријарха у зидном сликарству (XIII—XVI в.)*, у: *Сава Немањић — Свети Сава. Историја и предање*, Београд 1979, 335. Међутим, засебни низови



Сл. 2. Студеница, параклис Светог Симеона, портрети на северној страни

о симфонији двеју власти, познато у читавом православном свету и прихваћено од многих владарских династија, надахнуло самосвојно иконографско решење и особену програмску контекстуализацију српске династичке слике. Нама се чини да пажљиво ишчитавање исказа српских портретских целина из XIII и прве половине XIV века води ка јасном одговору. Верујемо да он мора бити одречан, ако се ишчитавању тих порука приступи уз доследно поштовање начела, правила и логике византијског иконографског језика. Можда предложеној провери ваља започети од богате галерије портрета у Ариљу, као најразвијеније и порукама најбогатије српске портретске целине XIII века.

архијерејских портрета били су познати у Византији (cf. Ibidem, 335; A. Grabar, *L'iconoclisme byzantin. Dossier archéologique*, Paris 1957, 213—214).



Сл. 3. Студеница, параклис Светог Симеона, портрети на јужној страни

Наспрам низа чеоно насликаних, хијератичних ликова српских архиепископа и моравичког епископа Евсевија, у наосу моравичке катедрале постављена је иконографски сасвим другачије устројена поворка Немањића (сл. 4—7). За разлику од архијереја, али и актуелних владара у припрати, ти Немањићи нису чеоно постављени, молитвено су погнута и одевени су у иночко рухо (сл. 5, 7).⁸ Њихове ликове прате натписи с монашким именима истакнутим на почетку натписа, испред световних. Реч је, дакле, о бившим краљевима који су се одрекли земаљске власти и подредили црквеној јерархији. У њиховим представама никако није могуће препознати слику световне власти која би чинила део било какве илустрације византијског учења о дијархији.⁹ Ово учење, које велича идеал „симетричног” садејства и хармоничног деловања световне и духовне власти у различитим доменима људског живота, није допуштало надређивање

⁸ Д. Војводић, *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија у Ариљу*, Београд 2005, 91—98.

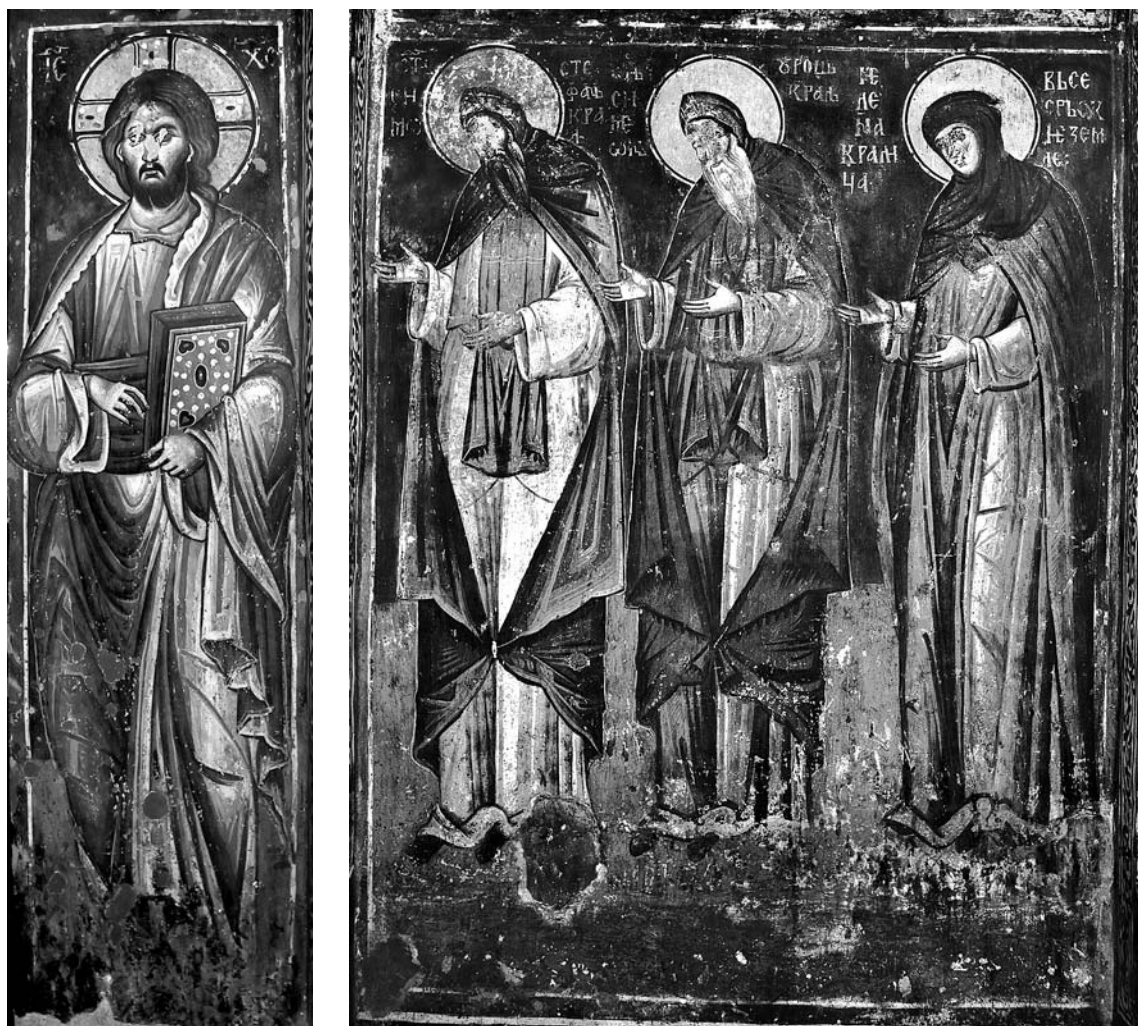
⁹ Ibidem, 94—95.



Сл. 4 и 5. Ариље, портрети на северној страни наоса

једне другој, или њихово стапање и негирање као релативно одељених, односно „паралелних” моћи, јер би се тиме нарушило основно начело дијархије. Уосталом, у Византији је, као и у Србији, монашење у начелу било неспојиво с влашћу. Добро су познати примери принудног монашења свргнутих владара у ромејском царству, како би се потпуно искључила могућност њиховог учешћа у власти. Сличну судбину доживели су српски краљеви Радослав и, вероватно, Урош I.¹⁰ Исто тако се ни лик светог Симеона, који је у Ариљу само формално издвојен из поворке Немањића-монаха и насликан на супротној страни, крај портрета архијереја (сл. 5), никако не би смео разумети

¹⁰ За Радослава cf. Теодосије, *Житија*, приредио Д. Богдановић, Београд 1988, 232.



Сл. 6. и 7. Ариље, лик Христа и портрети на јужној страни наоса

као лик „заступника двеју власти пред Христом, од кога су оне проистицале”.¹¹ Замонашивши се, родоначелник династије Немањића се оделио од световне власти, а духовну није могао стећи јер није припадао црквеној јерархији. Најзад, о каквој би то дијархији могло бити говора ако би се две власти сустицале у ауторитету једне заједничке заступничке личности?¹² Намеће се пажњи, такође, и чињеница да су у Ариљу

¹¹ Цитирано тумачење износи Đurić, *La symphonie*, 207.

¹² О томе да Исагога, као и старији споменици који говоре о симфонији, не допушта могућност обједињавања и стапања двеју власти у некој овоземаљској личности cf. A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936, 175—176; Острогорски, *Однос цркве и државе*, 231—232; P. Christou, *The Missionary Task of the Byzantine Emperor*, *Byzantina* 3 (1971), 283. Истина је да су у Византији у појединим епохама преовладавале

портрети ондашњих, стварних владара, краљева Милутина и Драгутина, потпуно просторно и програмски одељени од архиепископских представа и насликани у припрати.¹³ Ово је утолико важније што су према схватањима Византинаца најодговорнији за остваривање идеала симфоније „царства” и „свештенства” били управо василевс и црквени поглавар. Они су у највећој мери то јединство и оличавали. Стога је у византијској уметности идеја о симфонији двеју власти, како ћемо видети, одвајкада била илустрована заједничким, симетрично постављеним и хијерархијски готово поравнатим портретима актуелног василевса и црквеног поглавара. Ариљски сликари, очевидно, нису тежили таквој представи.

О симфонији власти као надахнућу за постављање архијерејских портрета у близини династичких не треба размишљати ни када је реч о параклису Светог Симеона у Студеници. Ликови седам личности из српске историје подељени су у две наспрамно постављене поворке (сл. 2—3).¹⁴ И ту се, слично као и у Ариљу, на једној страни јављају представе почивших, замонашених владара. На јужном зиду су насликани свети Симеон и Стефан Првовенчани, који су узвеличани јер су подредили овоземаљску моћ монашкој скромности, као „нови Јоасафи” (сл. 3).¹⁵ У складу с тим, владарски венци, које мимо обичаја носе уз рухо схимника, не означавају власт већ указују на подвиг одрицања од власти. Свети Симеон представљен је као патрон, потпуно чеоно. Десница му је подигнута у ставу благослова, што представља реткост, док у натпису није истакнут као владар већ само као ктитор. С друге стране, Првовенчани је у натпису означен као краљ, али је представљен у молитвеном ставу, телом благо окренут ка родитељу и одевен у монашко рухо. Он држи за руку и приводи патрону сасвим скрушеног, молитвено погнутог ктитора, краља Радослава, у то време можда већ збаченог с трона.¹⁶ Нимб око Радослављеве главе био је поништен још у време исписивања натписа. Ктиторова жена Ана, насликана на крају поворке, нимб уопште није имала. Наспрам оваквих „владара” налазе се потпуно чеоне, хијератичне представе двојице првих српских архиепископа — Саве I и Арсенија I — украшене нимбовима (сл. 2). Додуше, само је свети Сава приказан како благосиља.¹⁷ Њима је придружен лик још једног замонашеног Немањића, јеромонаха, који, важно је то истаћи, тада није припадао црквеној власти. Реч је о портрету будућег архиепископа Саве II. Поред свог стрица Саве I, он је чинио важну династичку спону између две поворке, па је у натпису означен као „син првовенчаног краља Стефана и унук светог Симеона Немање”.¹⁸

идеје о световном владару као Pontifex Maximus-у или „спољњем епископу”, односно као врховном поглавару који има изразиту власт и у сфери духовног. Но, управо против таквих схватања, која се, наравно, нису никако могла односити на замонашеног владара, била је и усмерена мисао о симфонији двеју власти. Cf. Вернадский, *Византийския учения о власти царя и патриарха*, 144—149; Острогорски, *Однос цркве и државе*, 226—227, 231—233; Ж. Дагрон, *Цар и првосвещенник*, 266—274, 348—361.

¹³ Војводић, *Зидно сликарство цркве Св. Ахилија*, 95—97.

¹⁴ С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Београд 19962, 15—16, сл. 2—5.

¹⁵ И. М. Ђорђевић, *Свети Симеон Немања као Нови Јоасаф*, Лесковачки зборник 33 (1993), 159—166.

¹⁶ Cf. Тодић, *Репрезентативни портрети св. Саве*, 230, са старијом литературом.

¹⁷ Ibidem, 231.

¹⁸ Радојчић, *Портрети*, 15. Савино сродство с владарима истицаће се у дипломатичким документима и у временима када он буде носилац архијерејског чина. Cf. *Actes de l'Athos, V, Actes de Chilandar, Deuxième partie, Actes slaves*, publié par L. Petit et. B. Korabiev, St. Petersburg 1915, 378_{39—40}. Бранислав Тодић с пра-

Јасна династичка мотивација препознаје се и у најранијој појави лика једног српског архиепископа у оквиру „хоризонталне генеалогije” Немањића (сл. 1). У Милешеву је свети Сава насликан на јужном делу источног зида припрате, крај свога оца светог Симеона. Обојица су постављена у готово чеони став, имају нимбове, а свети Сава држи јеванђеље и благосиља. Само је његова глава благо покренута надесно. Иза њих, у поворци представљеној на северном зиду, ступају остали Немањићи предвођени краљем Стефаном Првовенчаним. Српски владар, чији је лик сасвим другачије пропорционисан од Савиног и Симеоновог,¹⁹ телом је благо окренут ка истоку, а десницу молитвено подиже до груди, у правцу светог Саве и светог Симеона. Глава му није осветљена нимбом. Иконографска логика јасно усмерене и многочлане молитвене поворке,²⁰ у којој је вишеструко наглашена хијерархијска подређеност Првовенчаног у односу на светог Саву (местом, ставом, гестом, пропорцијама и изостанком нимба), не допушта могућност да се у овој слици препознају одрази учења о симфонији двеју власти онако како су је схватили Византинци.

Против мишљења да милешевска ктиторска поворка носи идеју о сагласју двеју власти у Србији говори још један детаљ програма. Наспрам представе српског краља, чије инсигније не одговарају носиоцу владарског достојанства у Византији, представљен је неки ромејски цар, вероватно Јован III Ватац. Он носи најсвечаније царско рухо и инсигније, заузима хијератичан церемонијалан став, а глава му је осветљена нимбом. Иконографским језиком исказана је, дакле, подређеност достојанства Стефана Првовенчаног не само у односу на достојанство архиепископа већ и у односу на достојанство византијског цара. При томе није успостављена непосреднија програмска и идејна релација царске представе с ликом било ког црквеног поглавара. Укључивање представе василевса у програмску целину којој припадају портрети Немањића битно је утицало на идејни нагласак те целине.²¹ Вероватно под утицајем светог Саве, у милешевској припрати истакнута је теоријска потчињеност српског краља врховном земаљском сизерену, као аутентичном носиоцу власти. У оквиру таквог ликовног дискурса о достојанствима, усклађеног с византијским идеолошким постулатима, не може се тражити веродостојан основ за истицање симетрије и сагласја духовне и световне власти ни на васељенском нивоу ни у локалној, српској средини.

Нарочит кључ за одгонетање смисла појаве архиепископског лика у милешевској династичкој поворци нуди натпис који га прати. У том натпису, што не почиње званичном архиепископском интитулацијом, предводник српске цркве означен је, по изузетку, као син родоначелника династије.²² Ваља, такође, уочити да је свети Сава у

вом оспорава претпоставку, изношену у више наврата, да је јеромонах Сава у Студеници насликан као кандидат за архиепископски престо. Cf. Тодић, *Рейпрезентативни портрети св. Саве*, 231.

¹⁹ Cf. В. Ј. Ђурић, *Српска династија и Византија на фрескама у манастиру Милешеву*, Зограф 22 (1992), 22, наглашава да су прва двојица Немањића „истакнута над другом тројицом и тиме што су им главе знатно веће”, те да је „свако повећање размера у средњовековном живопису подразумевало веће поштовање и прослављање”.

²⁰ Приметимо још једном да свети Сава окреће главу у смеру „кретања” те поворке и не глада уопште у брата, остављајући га „иза” себе. Због тога нема основа за тврдњу да први српски архиепископ подигнутом десницом благосиља баш Првовенчаног и његове синове. За другачије мишљење cf. Тодић, *Рейпрезентативни портрети св. Саве*, 230.

²¹ Cf. Ђурић, *Српска династија и Византија*, 13–25.

²² Ђурић, *Српска династија и Византија*, 18, сл. 5; Тодић, *Рейпрезентативни портрети св. Саве*, 230.

аренгама српских повеља, житијима или у средњовековним записима из XIII и XIV века често прикључиван династичком низу прародитеља српских владара.²³ Надаље, недвосмислено династички низови представа који укључују лик светог Саве јављаће се и у познијем српском сликарству. Без икакве намере да се изрази симболика сагласја двеју власти, лик првог српског архиепископа укључен је у немањићке генеалошке портретске целине у Белој цркви каранској или у параклису Светог Николе у Дечанима.²⁴ Прилично је извесно да су исти, искључиво династички разлози утицали и на појаву архиепископских ликова у припрати Богородице Љевишке. Ни тамо, како ће се видети, портрети светог Саве I и, вероватно, светог Саве II нису издвојени у засебну целину него су међусобно раздвојени и уклопљени у шири низ династичких портрета. И у оквиру вертикалних *Лоза Немањића* ликови светог Саве I и светог Саве II редовно су придруживани портретима других Немањића.²⁵ Њихове архијерејске представе сведочиле су у којој мери је цела владајућа породица била посвећена утемељењу и узрастању правоверне народне Цркве, односно освећењу српске државе.

Иконографија и просторни односи упоредних низова портрета Немањића и српских архијереја, какви су се појавили у параклису Светог Симеона у Студеници, доживљавају након Ариља знатне формалне и садржинске промене. Симболика тих низова, међутим, није се суштински мењала. У Богородици Љевишкој Немањићи су насликани у припрати, док су портрети српских архиепископа и призренских епископа смештени у западни део ексонартекса.²⁶ Потпуно просторно одвајање портретских низова, изведено на тај начин, имало је знатних последица у одмеравању њихове важности. Представе Немањића добиле су знатно угледније место у просторној хијерархији храма. Осим тога, њихов значај у односу на архијерејске ликове истакнут је величином представа и богатством околног украса.²⁷ Очевидно је да је дошло до израза ново схватање односа владара и црквених поглавара, присутно и у другим споменицима XIV столећа. За разлику од низова портрета у Милешеви или Студеничком параклису, портретске целине из XIV века истичу у мањој или већој мери хијерархијску предност

²³ *Monumenta Serbica spectantia historiam Serbiae Bosnae Ragusii*, ed. F. Miklosich, Vindobonae 1858, 26, 133—134; *Хрисовуља цара Стефана даћа у Скопљу 1347. године*, препис арх. Леонида, ГСУД 27 (Београд 1870), 233; *Светостефански хрисовуљ краља Стефана Уроша II Милутићина*, издао В. Јагић, Беч 1890, 4 (8а—8б); *Сѣтари срѣски зајиси и најѣиси*, сакупио их и средио Љ. Стојановић, Београд, Сремски Карловци 1902—1926, књ. I, 22 (бр. 52), књ. IV, 5 (бр. 6007); *Actes de Chilandar*, 420^{87—90}, 498^{17—25}; А. Соловјев, *Одабрани сѣмоменици срѣског ѣрава (од XII до краја XV века)*, Београд 1926, 133, 143, 155; А. Соловјев, *Повеље цара Уроша у Хиландарском архиву*, Богословље 2/4 (1927), 290—291; В. Ђоровић, *Сиѣуан и Данило II, срѣски ѣисци XIV—XV века*, Глас СКА 136 (1929), 60²⁹—61¹³; *Србљак*, II, Београд 1970, 91; П. Ивић, М. Грковић, *Дечанске хрисовуље*, Нови Сад 1976, 303; *Сѣмоменици за средновековнаѣа и ѣоновнаѣа истѣорија на Македонија*, Том II, Скопје 1975, 340^{45—48}; В. Мошин, *Повеље цара Стефана Душана о Арханђеловом манастиру у Јерусалиму и о манастиру Св. Николе на скадарском острѣву Врањини*, Археографски прилози 3 (1981), 17; Данило Други, *Живоѣи краљева и архиепискоја срѣских. Службе*, Београд 1988, 43, 46, 110; *Данилови настѣављачи. Данилов ученик, друѣи настѣављачи Даниловог зборника*, Београд 1989, 67—68; Д. Живојиновић, *Хрисовуља цара Стефана Душана карејској келији Свеѣтог Саве Јерусалимског (Хил. 30)*, ССА I (2002), 71^{14—24}; Р. Михаљчић, *Хрисовуља цара Уроша мелничком мѣтрополиѣу Кирилу*, ССА 2 (2003), 87^{22—27}; С. Пејић, *Манастир Свеѣи Никола Дабарски*, Београд 2009, 42—44.

²⁴ М. Кашанин, *Бела Црква Каранска*, Старице, III серија, књ. 3 (1926—1927), 170—172, сл. 13; Б. Тодић, М. Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, Београд 2005, 439.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ibidem, 324—328; Д. Панић, Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, Београд 1975, 58—63, 66—67.

²⁷ Да је „јасно изражена предност овде дата династији” уочава и Ђурић, *La symphonie*, 209.

владара, о чему ће касније бити више речи. У Љевишкој је она, ипак, нарочито изражена. Тако наглашено просторно раздвајање и хијерархијско раслојавање низова портрета световних и црквених достојанственика није нимало одговарало представи дијархијске симфоније. Две просторно потпуно одељене портретске целине морале су носити неке друге поруке.

Само двојица архиепископа нашла су се у династичком контексту фресака љевишке припрате и то одвојени један од другог. Особеност решења у Љевишкој огледа се, дакле, и у томе што ликови архијереја, који су придружени владарским портретима, не чине некакав паралелан, засебан низ. Они су потпуно утопљени у портретску целину с ликовима Немањића. Један од тих архијереја је свети Сава I, док је портрет другог готово у потпуности пропао. Помишља се да је у питању представа светог Саве II, такође Немањића, или можда Саве III, актуелног поглавара Српске цркве, заслужног за изградњу Љевишке.²⁸ Већи број истраживача склон је закључку да је овде ипак реч о портрету старијег архиепископа. С обзиром на оштећеност фресака на источном зиду спољашње припрате, која омета поуздано сагледавање првобитног садржаја низова архијерејских представа, такав закључак није могуће са сигурношћу потврдити. Још га је теже одбацити. У сваком случају, општа програмска замисао фресака у призренској припрати, односно појединости уочљиве у распореду фигура, њиховој иконографији и натписима одишу изразито династичким садржајима. Као и у вертикалним *Лозама Немањића*, тим садржајима одговарала би појава ликова Саве I и Саве II међу портретима Немањиних потомака. Већ је уочено да је љевишко решење у том детаљу наговестило логику компоновања потоњих *Лоза Немањића*.²⁹ С друге стране, укључивање представа архијереја владарског рода у низ династичких портрета у Богородици Љевишкој има преседан у поворци Немањића из припрате Милешеве.

У Бијелом Пољу ликови архијереја насликани су у јужном, а представе чланова династије Немањића у северном делу припрате.³⁰ Те две целине нису међусобно чвршће повезане ни у формалном ни у идејно-садржинском смислу. Ако су ваљано препознати, фрагментарно сачувани портрети краља Милутина и краљице Симониде били су насликани у северном делу нартекса наспрам ктиторске представе кнеза Мiroслава и крај још неких, сада непрепознатљивих припадника династије. Остаци одежди показују да су у питању двојица Немањића нижег ранга.³¹ Између њихових ликова и ктиторског портрета представљена су, на западном делу северног зида, двојица светих врача. Разложно је стога претпоставити да у катедрали Хумске епископије није био насликан развијен и повезан низ владарских фигура који би, бар у неком уопштеном смислу, представљао пандан ликовима архијереја. С друге стране, и низ архијерејских представа на јужној страни западног зида припрате био је сажет и необичан по саставу. На основу остатака сликарства може се закључити да је крај представа локалних

²⁸ Панић, Бабић, *Богородица Љевишка*, 43, 60; Тодић, *Репрезентативни портрети св. Саве*, 234.

²⁹ Б. Тодић, *Краљ Милутин са сином Константином и родитељима на фресци у Грачаници*, Саопштења 25 (1993), 18, 20—21; Д. Војводић, *Од хоризонталне ка вертикалној слици Немањића*, ЗРВИ 41/1 (Београд 2007), 297, 301—302, са старијом литературом.

³⁰ Р. Љубинковић, *Хумско епархијско властелиштво и црква Светог Петра у Бијелом Пољу*, Старице н. с. 9—11 (1958—1959), 115—119; Бабић, *Низови портрета*, 328—329.

³¹ Cf. Д. Војводић, *Дослици владарски портрети у Грачаници*, Ниш и Византија 7 (2009), 261, н. 36.

архијереја у Бијелом Пољу портретисан само један српски архиепископ, у сакосу.³² Лик тог издвојеног црквеног поглавара и портрет једног јединог владара никако нису могли оликотворити симфонију двеју власти као „трајно стање”. Да ли се, насупрот томе, тежило успостављању извесне програмске везе између портрета актуелног краља и архиепископа, тешко је одговорити. Како ћемо видети, такво решење било би уобичајено за XIV столеће. Међутим, фрагментарна очуваност бјелопољских фресака представља препреку за заснованије расуђивање о њиховом програму и симболици.

Ако то решење из Светог Петра у Бијелом Пољу мора остати прилично нејасно, а портретске целине у припратама Милешеве и Љевишке очевидно откривају своје династичко надахнуће, додатну пажњу свакако завређују низови историјских ликова у параклису Светог Симеона у Студеници и Ариљу. Њихова програмска поставка је, бар на први поглед, прилично особена. Како је већ поменуто, немањићи и архијерејски портрети у тим споменицима разврстани су, мада без праве доследности, у засебне, наспрамно постављене поворке. Слично је могло бити и у Светим апостолима у Пећи. Поменуте примере ваља подробније размотрити, узимајући у обзир и њихову сложену генезу. Као прелазан случај, пример из Студенице може бити од нарочите користи за разумевање смисла тих наспрамних низова портрета. Полазиште при уобличавању портретске целине у студеничком параклису пружио је, с једне стране, решење остварено у наосу исте цркве,³³ а с друге, оно у припрати Милешеве,³⁴ које се, опет, заснивало на иконографији сликарства улаза у манастир Студеницу.³⁵ Као и у Милешеву, у параклису светог Симеона међу портрете чланова династије укључени су ликови архиепископа. Њихов број је сада повећан, при чему нови црквени поглавар, Арсеније, није био Немањић. Стога се у иконографској и програмској поставци портрета у студеничком параклису одступило понешто од стриктно династичке идеје. Лик светог Саве, праћен натписом у коме филијација више није истакнута, и портрет архиепископа Арсенија I издвојени су од представа замонашених владара и ктитора, да би били насликани на наспрамном зиду. Ипак, династичка мисао наткрилила је у знатној мери обе поворке. Архиепископима Сави Немањићу и Арсенију I придружен је јеромонах Сава, означен као „син првовенчаног краља Стефана и унук светог Симеона Немање”. И ту се показује занимљив парадокс студеничког решења. Као да је овлашно програмско раздвајање црквеног од династичко-државног требало да послужи указивању на међусобно, нераздвојиво персонално и институционално прожимање Цркве и Државе, остварено пре свега заслугом посвећене династије. Њени чланови не припадају Цркви само као верни ктитори, већ у њу урастају и из ње израстају као иноци и архијереји. Та порука не одмиче превише од оне изречене у најнижој зони на северној

³² Бабић, *Низови портрета*, 329; Б. Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, Београд 1998, 63—64. На источном делу јужног зида припрате видљив је остатак представе неког старозаветног архијереја.

³³ Положај тела и глава, као и гестови Стефана Првовенчаног и Радослава дословно су преузети с првобитне ктиторске композиције у наосу Студенице, на којој Богородица приводи светог Симеона. За ове представе cf. Радојчић, *Портрети*, 13, 16, сл. 2; Б. Тодић, *Ктиторска композиција у наосу Богородичине цркве у Студеници*, Саопштења 29 (1997), 35, сл. 1.

³⁴ Cf. Тодић, *Резиденцијални портрети св. Саве*, 230.

³⁵ О том сликарству cf. Б. Миљковић, *Сликарство западног улаза у манастир Студеницу из 1208/9. године*, у: *Трећа југословенска конференција византолога*, Београд—Крушевац 2002, 183—187.

страни милешевске припрате. Несумњиво, указује се на „персоналну унију” двеју институција и њихово прожимање кроз „крвно сродство” и присно садејство.

Даљи историјски развој и умножено наслеђе Српске цркве и државе довели су у Ариљу до усложњавања портретских целина, али је програмска логика из студеничког параклиса светог Симеона у основи задржана. Зато је и смисао исказа био сасвим сличан. Поворка Немањића-монаха и низ српских архиепископа и епископа у западном травеју моравичке саборне цркве сведоче о трајности, утемељености и светости српске династије и српске црквене организације,³⁶ које су се преплитале и ослањале једна на другу. То преплитање додатно истиче необична, већ поменута позиција представе светог Симеона. Династија се вишеструко уграђивала у темеље Цркве, ослањајући се на прилично самосвојну државну идеологију.³⁷ Разумљиво је да су стварност и идеје такве онтолошке симбиозе Цркве и државе у Србији излазиле из оквира византијског учења о сагласју двеју у бити одвојених власти. На разлике које су у том смислу постојале између ромејског царства и Србије с правом је указао још Димитрије Богдановић. Он је уочио да — више но у Византији, где влада изразитија дијархијска подела између „сакрализоване аутократије, с једне, и цркве, с друге стране” — у Србији избија у први план, „сигурно из посебних разлога”, идеја саборног „народа Божијег”, која је „добила изразито црквени, еклесиолошки карактер”. Стога, ма колико „Србија знала, природно, за ’византијску’ поларизацију” између царства и свештенства, њеном политичком филозофијом „доминира идеја о целини народа, идеја саборности”.³⁸ Изворно, модел српској средини пружало је месијанско, старозаветно предање. Но, оно је било сагледано у складу са схватањима православних отаца који су „народ Божији” поистовећивали са „саборном реалношћу Цркве”.³⁹ У крилу тако схваћеног „Божијег народа” или „народа Цркве”, свештенство је давало „царству” пун еклесиолошки легалитет и смисао, а свој крштеној пастви својство „царског свештенства” (1. Петр. 2, 9—10).⁴⁰ Зарад спасења, „народна заједница и отачаство”, предвођени изабраним родом и свештенством, „постају сама црква”.⁴¹ Разумљиво је, зато, да та жива Црква има изразито есхатолошко назначење. Само кроз њу је свети Симеон, као вечити народни вожд и „првенац вишњег Јерусалима”, могао показати „добри пут” „деци својој и целога отачаству својему”. Само кроз њу он је могао „радосно поћи ка Господу” да би се тамо, „водећи децу своју са собом, због многих свештих архијереја и свештићела и ђрејодобних и ђраведних”, настанио једнога дана „са свом децом својом у бесконачне векове”.⁴²

³⁶ О идејној основи низова српских архијерејских портрета cf. Бабић, *Низови портрета*, 319—340; Војводић, *Зидно сликарство цркве Св. Ахилија*, 97—98.

³⁷ Нарочито за монашку и светаčku компоненту те српске владарске идеологије cf. С. Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија Немањића. Дипломатичка студија*, Београд 1997, 274—286.

³⁸ Cf. Bogdanović, *Politička filosofija*, 27.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Библијски основ „царском свештенству” је у „роду изабраном”, односно „народу Божијем светом”; реч је о вернима који су посредством крштења „постали цареви, свештеници и пророци”. Cf. Д. М. Калезић, *Царско свештенство*, у: *Енциклопедија православаља*, III, Београд 2002, 2046.

⁴¹ Cf. Bogdanović, *Politička filosofija*, 27.

⁴² Доментијан, *Живот Светиога Саве и живот Светиога Симеона*, Београд 1988, 248.

Идеја „народа Божијег” предвођеног родом изабраних била је у Србији потакнута и сроднишвом црквених поглавара с народним вођама. Неуобичајено, мада не сасвим непознато у Византији,⁴³ и оно је налазило далеки прототип у Старом завету. Оданде су црпени и најуверљивији модели за идеалног, харизматичног народног архијереја. У складу с тим српски писци ће и поредити првог српског архиепископа с библијским првосвештеницима. Теодосије, рецимо, у светом Сави најпре види Арона што помаже оцу Симеону као Мојсију, а затим му кличе: „Као Самуил Израилју, ти свему роду свом судија и свештеник и помазатељ царевима од Бога постави се”.⁴⁴ Захваљујући ауторитету Саве I и Саве II као и угледу династије, сродство црквених и државних поглавара добија обресе извесне идеолошке матрице. Најуверљивије о томе сведочи архиепископ Данило II. Приповедајући о избору архиепископа Никодима он вели да је краљ Милутин размишљао како је Господ његовом деди и оцу дао телородну браћу за црквене поглаваре и духовне оце. Зато се краљ обраћа Богу речима: „И мени даруј Госпode, по Твојој милости и по мојој прозби Твога угодног мужа, да и мени буде Тобом брат и просвећеник и наставник души мојој”.⁴⁵

У произношењу порука о преплитању и садејству Цркве и државе у средњовековној Србији програмско обједињавање низова архијерејских и династичких портрета нема, међутим, неприкосновени значај. Вреди запазити да од друге половине XIII века до тог обједињавања долази само у неким катедралним црквама. У другим владарским задужбинама особеним династичким представама нису придруживане првосвештеничке. Поворке Немањића задржавају својство језгра свих ширих портретских целина у овом периоду, наткриљујући их својом препознатљивом симболиком. Она се није суштински мењала било да су те поворке сликане самостално или крај низова јерарха. Њихову општу изворну симболику најбоље показују најстарије поворке Немањића владара и монаха, настале пре последњих деценија XIII века. Ниједна од њих, укључујући ту и примере из Сопoћана, Вољавца или Градца, не велича власт као такву нити прослављају владарско достојанство и саме владаре попут ромејске царске слике. Насупрот томе, оне су похвала династији праведника радих да се одрекну власти и придруже Распетоме на његовом голготском путу, како би себи, свом потомству и свом „Новом Израилју” пропутили кроз Цркву уску стазу спасења. Прикључивање низова архијерејских портрета таквим династичким поворкама богатило је и усложњавало идеолошки дискурс суштински му не мењајући смер.

*

На први поглед тешко је разазнати у којој мери су разматране српске портретске поворке из XIII столећа упоредиве с низовима портрета свих византијских царева и патријараха у цариградским патријаршијским палатама и у цркви Светог Ђорђа у Мангани, на које је подсетио Војислав Ј. Ђурић.⁴⁶ Њихова иконографија позната је са-

⁴³ Дагрон, *Цар и првосвештеник*, 273—274, 366.

⁴⁴ Теодосије, *Службе, канони и Похвала*, Београд 1988, 143, 177.

⁴⁵ Данило Други, *Животи краљева и архиепископа српских*. *Службе*, 142—143.

⁴⁶ Djurić, *La symphonie*, 219—220. Пре Ђурића ове представе разматрају: С. Mango, *The Legend of Leo the Wise*, ЗРВИ 6 (1960), 76—77; Бабић, *Низови портрета*, 335—338.

мо у најосновнијим цртама, захваљујући тек лапидарним поменима очевидаца. Не знамо, рецимо, да ли су низови портрета владара и црквених поглавара у поменутиим палатама били уопште доведени у програмску везу једни с другима, односно каква је та веза била. Темељнија размишљања о њиховој симболици стога не могу бити ваљано заснована. Ипак, с обзиром да је Добриња Јадрејкович, будући Антоније Новгородски, у палатама (на полатахъ) уз Свету Софију видео насликане све царе и патријархе који су столовали у Цариграду, па и оне јеретичке (и кто ихъ ересь держалъ),⁴⁷ није нимало вероватно да су они могли да оликотворе идеју симфоније „као трајног стања”. Срж ромејског учења о сагласју двеју власти чини мисао о проистицању тих власти од Христа и њиховом спасоносном сустицању у самом Христу. Зато су у Исагоги и другим византијским списима као кључни услов симфоније двеју власти истакнути благоверни живот цара и патријарха и брига да у повереном им стаду очувају беспрекорну чистоту догмата утврђених списима светих отаца и одлукама седам васељенских сабора, односно да преобрате јеретике.⁴⁸ Величање дијархијског сагласја било је неовојиво од величања чистоте православља, нарочито након 843. године. О томе сведоче и представе у ликовној уметности, о којима ће тек бити речи. Јасно је стога да ни образовани Срби који су боравили у Цариграду, пре свега свети Сава, нису могли препознати иконографску формулу за истицање симфоније двеју власти у низу портрета који је описао руски путописац.⁴⁹

И на преносивим иконама, легендарно приписаним руци Лава VI Мудрог, из Светог Ђорђа Манганског били су насликани редом сви византијски цареви и патријарси.⁵⁰ То нужно значи да су се на њима нашли ликови и правоверних и јереси склоних поглавара. Осим тога, позната сведочанства говоре о тим сликама искључиво као о илустрацији сасвим одређеног пророчанства Лава VI о кончину ромејског царства.⁵¹ Реченој тематици били су прилагођени намена и структура две слике. На првој је био тачно одређен број квадратних поља за исликавање ликова царева, а на другој дуги низ портрета патријараха.⁵² Посебан проблем представља датовање настанка разматраних икона. Сви извори што говоре о њима сасвим су позни и потичу с краја XIV и почетка XV века, када је Византијско царство било заокупљено размишљањима о своме кончину.⁵³ Занимљива је и прича, по свему судећи легендарна, о томе да су иконе

⁴⁷ *Путешествие новгородскаго архиепископа Антония в Царьград в конце 12-го столетия*, ed. П. Савваитов, Санктпетербург 1872, 107.

⁴⁸ Вернадский, *Византийския учения*, 149—152.

⁴⁹ Сасвим другачије мишљење о свим тим питањима има Војислав Ђурић, који се не осврће на путопишчев изричит помен јеретичких царева и патријараха (cf. Djurić, *La symphonie*, 219—220). Вреди поменути да се православље истиче као темељ сагласја двеју власти, чији је извор сам Бог, и на почетку Зборника Јована Схоластика укљученог у светосавски Номоканон (гл. 45). Cf. Троицки, *Црквено-политичка идеологија*, 177—178; Šarkić, *Pravne i političke ideje*, 252—253; Петровић, *Сагласје или „симфонија”*, 77—79.

⁵⁰ Mango, *The Legend*, 76—77; Бабић, *Низови портрета*, 336—337. Да је реч о преносивим иконама показују не само руски текстови, који их помињу као иконе двх или двх иконе, већ и податак архиепископа Леонарда са Хиоса из 1453, да су те слике биле изгубљене у давно време, па нађене уз помоћ тајанствених знакова. Cf. Mango, *The Legend*, 77; Бабић, *Низови портрета*, 336—337.

⁵¹ Mango, *The Legend*, 76—78; Бабић, *Низови портрета*, 336—337.

⁵² Mango, *The Legend*, 76—77; Бабић, *Низови портрета*, 337.

⁵³ Mango, *The Legend*, 76—78; Бабић, *Низови портрета*, 336—338. Старији путописци не праве ни најмању алузију на ове иконе.

још у давна времена биле изгубљене, да би се касније изнова појавиле.⁵⁴ Као и многе сличне приче, и ова је вероватно настала да би се новијим иконама подарила патина древности. Стога се чини да су иконе могле настати знатно после портретских целина у српским црквама. Против тако позног датовања икона не говори нужно ни податак да је на једној од њих био представљен лик патријарха Неофита. Тај лик био је праћен титулом „кандидата”, јер је Неофит — изабран за патријарха, али непосвећен — провео на трону сасвим кратко време у току 1154. године.⁵⁵ Сирил Манго и Гордана Бабић сматрали су, због појаве таквог лика и необичне титуле уз њега, да су иконе постојале већ средином XII века, те да су сликари који су насликали представу мало познатог Неофита морали бити његови савременици.⁵⁶ Међутим, Лаоник Халкокондил описује књиге у којима су забележена пророчанства Лава Мудрог о трајању царства, с каталогом свих царева и патријараха.⁵⁷ У таквим књигама, вероватно нешто старијим од разматраних икона, могли су се пронаћи и подаци о патријарху Неофиту. Његов лик никако није смео бити изостављен са иконе, пошто је у „пророчанство Лава Мудрог” тачно одређен број световних и црквених поглавара који ће столовати до краја царства.

Питање времена настанка икона из цркве Светог Ђорђа у Мангани с ликовима свих поглавара државе и Цркве није од пресудног значаја за наше разматрање. Далеко је важније то што те портативне иконе нису на одговарајући начин упоредиве са низовима портрета у српском зидном сликарству. Између њих се уочавају не само знатне тематске и симболичке већ и чисто формалне разлике. Композиционо неповезане представе свих црквених и световних поглавара Византијског царства, измештене из било каквог династичког контекста, биле су на иконама насликане у омеђеним квадратним пољима, при чему су портрети царева и патријараха били потпуно раздвојени. У српском зидном сликарству сусрећу се сасвим другачија решења. Између појединачних представа успостављају се мање или више непосредне иконографске везе. Осим тога, династичка логика доводи до нарушавања целовитости низова и изостављања појединих владара који нису припадали главној наследној линији. Надаље, није поштовано начело строгог раздвајања низова. Уз портрете архијереја смештани су ликови Немањиних монаха, попут јеромонаха Саве у Студеници или светог Симеона у Ариљу итд. Из свега наведеног произлазило би да разматрани портрети византијских царева и патријараха у палатама уз Свету Софију и у Светом Ђорђу у Мангани немају никакву вредност за доказивање присуства идеје о сагласју двеју власти у српским портретским целинама XIII века. С једне стране, поменути цариградски низови портрета очигледно ни сами нису могли изражавати древно и сасвим одређено ромејско учење о симфонији. С друге, немогуће је успоставити било какве непосредније садржајно-формалне везе између њих и српских портретских целина. То постаје јасно нарочито онда када се у обзир узме самосвојна и поступна генеза српских портретских целина од Милешеве преко Студенице до Ариља.

⁵⁴ Cf. нап. 50 supra.

⁵⁵ Cf. V. Laurent, *La forme de la consécration épiscopale selon le métropolitain d'Ancyre Macaire*, *Orientalia Christiana Periodica* 13 (1947), 554—555.

⁵⁶ Mango, *The Legend*, 76; Бабић, *Низови иконостаса*, 337—338.

⁵⁷ Cf. Mango, *The Legend*, 77.

Иако је несумњиво да је старо византијско учење о симфонији, заправо сагласју световне и духовне власти, морало Србима бити познато још од времена превода Номоканона, не може се тврдити да је оно имало знатнији утицај у српској средини током XIII века. Мисао да је сам свети Сава кроз редакцију Номоканона изразио своју приврженост византијској идеји о сагласју двеју власти озбиљно је доведена у питање. Наиме, у новије време изнети су знатно уздржанији ставови о оригиналности редакције српског превода Номоканона од оних које су заступали Сергије Троицки и Димитрије Богдановић.⁵⁸ Портретска целина из припрате Милешеве показује да је свети Сава, који је учествовао у њеном уобличавању, био добар познавалац византијске државне идеологије. Међутим, управо као такав он једино у ромејском цару види аутентичног носиоца врховне световне власти, па српском краљу додељује одговарајућу хијерархијску позицију, неспојиву с приказом дијархијске симетије. С друге стране, уочава се да ромејско учење о сагласју власти није оставило недвосмисленог одраза у изворној књижевности српских писаца из XIII и с почетка XIV века. У тадашњим српским писаним изворима могу се запазити елементи неких сасвим другачијих идеолошких назора. Сведочанство о њима остављају углавном клирици, као писци књижевних дела и представници реално подређене стране.⁵⁹ Они неприкривено проповедају морално и политичко првенство духовне власти. Према Теодосију, рецимо, Стефан Првовенчани умире не одредивши наследника, што као владар правда речима: „Краљевство није моје него Божије, и онога који се трудио за њега, светог владике и брата мојега; и као што га прво даде мени молитвама и благословом, и сада ће га такође дати коме га Бог научи”.⁶⁰

Теодосијеве идејне координате постају јасније када се узме у обзир чињеница да су представници српских црквених кругова, попут Доментијана, истицали да је управо свети Сава „обновио и осветио” краљевство у српској земљи, односно да је своје отацтво украсио краљевским и „самодржавним венцем”.⁶¹ Наиме, стари српски писци стављају рукоположење светог Саве за архиепископа аутокефалне цркве у време пре крунисања његовог брата Стефана за краља. Одатле они краљевство Првовенчаног изводе из ахијерејства светог Саве, представљајући крунисање као плод архиепископове личне жеље и акције. Јасно је да такве тврдње и идејни постулати нису били саображени с реалношћу друштвених односа већ представљају идеолошку пројекцију. Могло би се приметити да је слична пројекција заступљена и у Савиној замисли портретске целине у припрати Милешеве, која истиче хијерархијски примат поглавара аутокефалне цркве у односу на ондашњег српског краља. Међутим, нису свети Сава и други представници Цркве имали битно различите назоре од владара и осталих чинилаца

⁵⁸ Cf. L. Burgmann, *Der Codex Vaticanus graecus 1167 und der serbische Nomokanon*, ЗРВИ 34 (1995), 91—105, са старијом литературом.

⁵⁹ Cf. L. Mavrommatis, *Le monastère reflet du royaume*, у: *Осам векова Хиландара. Историја, духовни живот, књижевност, уметност и архитектура*, Међународни научни скуп, ур. В. Кораћ, Београд 2000, 7—8.

⁶⁰ Теодосије, *Житија*, 220. Према Доментијану „благверни краљ Стефан Божјим извољењем и вољом (шотхнѣмю) Преосвећенога, благослови старијег сина Радослава, да он буде намесник после њега”. Свети Сава је потом крунисао синовца и „оженио” га „од грчког цара кир Теодора” (Доментијан, *Житије Св. Саве*, 276/277).

⁶¹ Cf. Доментијан, *Житије Св. Саве*, 246—250; Теодосије, *Житија*, 206—207; *Зайиси и натѣиси*, књ. I, 17 (бр. 38), 22 (бр. 52); III, 140 (5543); etc.

световне власти. Доментијан пише житија светих Немањића по захтеву самог владара, а портретске целине из владарских задужбина XIII stoleћа по својим порукама не ко-се се с милешевском. Идеја о црквености васколиког српског отачаства уз наглашава-ње узвишеног достојанства свештенства и монаштва у њима ће остати присутна. Тек пред крај XIII и почетком XIV века нарастање самосвести српских краљева и нова схватања омогућиће прихватање иконографских образаца истицања славе владарског достојанства с византијске царске слике. Тада је зацртан пут ка редефинисању идеоло-шких постулата о односима двеју власти у српској средњовековној средини.

* * *

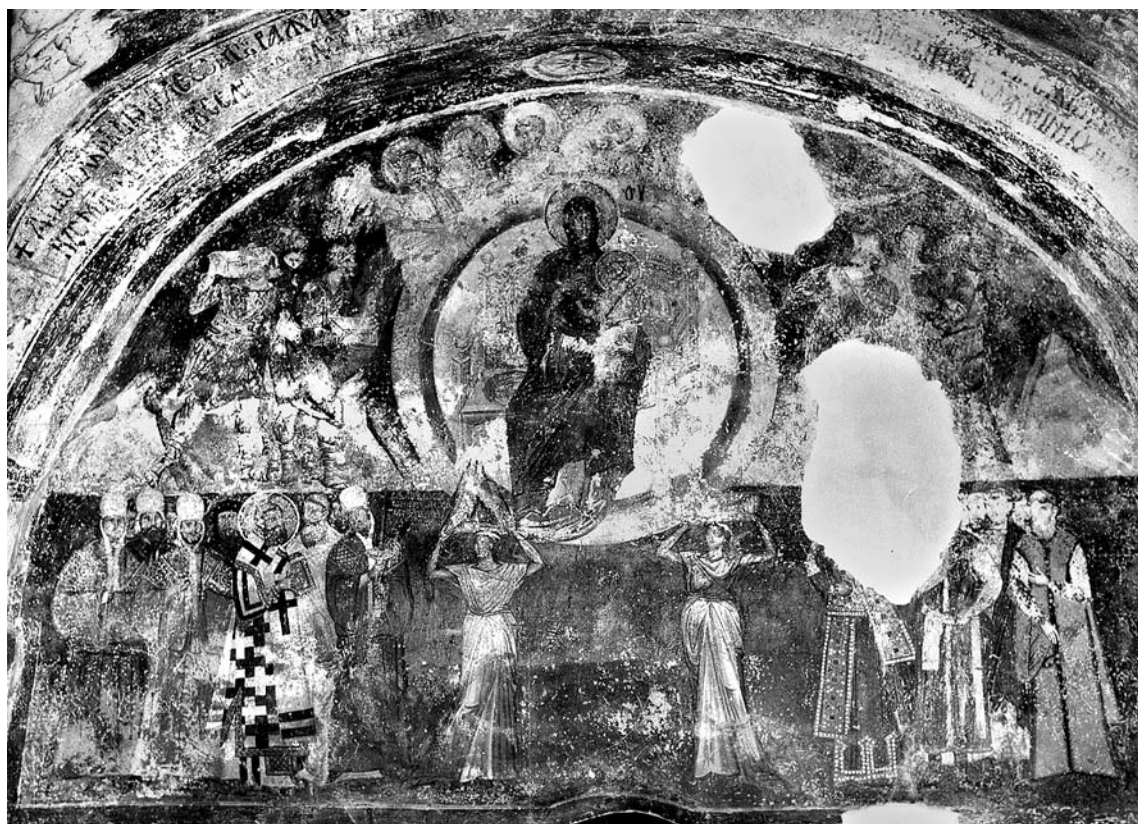
Процес убрзане „византинизације” српског средњовековног друштва и културе у првој половини XIV века утицао је умногоме и на померања у сфери немањиће идеологије власти. Византијски идеолошки и културни модели постају све заступљени-ји и прихватљивији. Као извориште нових поука о ромејском учењу о симфонији двеју власти јављају се у ово време и преводи појединих византијских текстова, коришћени у српској средини. Реч је, рецимо, о скраћеној Синтагми Матије Властара.⁶² Она је преносила дух и слово учења о сагласју царства и свештенства, које је надахњивало и сам Душанов законик.⁶³ Нема сумње да је утицај тих списа, као и давно прихваћеног светосавског Номоканона, добијао ширину и пуноћу током поменутог процеса визан-тинизације српске државе. У складу с тим, однос владара и црквеног поглавара у срп-ској уметности саображава се новим идејним и иконографским обрасцима. Ликови предводника Цркве и државе све чешће се доводе у непосредну везу, при чему се те-жи остваривању што веће, раније непознате симетрије у истицању њихових достојан-става. Ипак, портрет владара, који је трајно попримио све битне иконографске одлике византијске царске слике, добија сада извесно хијерархијско преимућство. Одређене, традицијом утврђене локалне црте наставиће да живе у симболици и иконографији тих представа, али сасвим дискретно. Због оштећености живописа у припрати и спо-љашњој припрати Богородице Љевишке тешко је с поуздањем одговорити на питање да ли је можда већ у тој цркви дошло до програмског повезивања портрета краља Ми-лутина и актуелног српског архиепископа Саве III. На основу онога што је поводом поменуте портретске целине раније речено, чини се вероватнијим да је наспрам краља био представљен његов предак Сава II.⁶⁴ Међутим, краљ Милутин и архиепископ Сава III били су заједно насликани у једном другом споменику. Сасвим је извесно да су њихови ликови доведени у непосредну везу у оквиру илустрације божићне химне „Шта да ти принесем Христе” у приземљу улазне куле у манастир Жичу (сл. 8).⁶⁵

⁶² Вернадский, *Византийския учения*, 154; Троицки, *Црквено-йюлићичка идеологија*, 192—194; Петровић, *Сагласје или „симфонија”*, 80—82.

⁶³ Б. Марковић, Д. Богдановић, *Предговор*, у: *Душанов законик*, Београд 1986, 23—26, 43—48, et pas-sim; Петровић, *Сагласје или „симфонија”*, 82.

⁶⁴ Cf. supra.

⁶⁵ Радојчић, *Портрети*, 34—35, сл. 24; В. Ђ. Джурић, *Портреты в изображениях рождественских сти-хир*, у: *Византия, Южные Славяне и древняя Русь, западная Европа*, Сборник статей в чест В. Н. Лазарева, Москва 1973, 244—247; Djurić, *La symphonie*, 216; V. J. Djurić, *La royauté et le sacerdoce dans la décoration de Žiča*, у: *Манастир Жича. Зборник радова*, приредио Г. Суботић, Краљево 2002, 135—139, figs. 3, 8—9.



Сл. 8. Жича, илустрација Божићне химне „Шта да ти принесем Христе” у приземљу улазне куле

У горњем делу поменуте жичке представе, у великој мандорли окруженој анђелима, насликана је Богородица на трону с малим Христом, коме приступају тројица источњачких мудраца и пастири. У доњем делу сцене једна према другој крећу се две свечане церемонијалне процесије. На левој страни, испод мудраца, налазе се појци, свештенство и свећоносци, предвођени архиепископом Савом III. Десно, испод представа пастира, насликана је поворка двора на чијем челу је краљ Милутин. Место на којем је читава химна илустрована свакако није случајно одабрано. Поворке поглавара световне и духовне власти сусрећу се над улазом у обновљену цркву у којој ће се свакодневно прослављати у Витлејему рођени Господ. Улаз у припрату главне катедралне цркве био је место где су се пред службу, према одредбама цариградског церемонијала, сусретале свите које су предводили световни и духовни поглавар. Било је то место симболичног сучељавања двеју власти на којем су њихови врховни носиоци исказивали знаке међусобне хришћанске љубави и поштовања према заједничком небеском господару.⁶⁶ Управо на том месту првенство једнога уступало је место првенству друго-

⁶⁶ Дагрон, *Цар и првосвешћеник*, 113, 120—121, 125—126, са изворима и литературом.

га.⁶⁷ Цитирајући церемонијал владарског уласка у саборну цркву у оквиру представе која говори о даривању и служењу отеловљеном Господу,⁶⁸ идејни творац представе у Жичи могао је, у складу с византијским обрасцима, на надахнут начин да истакне узвишеност мисија српског краља и архиепископа. Њих двојица вазда делају у хармоничном садејству, као у свечаном обреду, вршећи своју Богом даровану службу на добробит поверене им пастве. Обнова „Мајке свих српских цркава” био је само један, али симболички упечатљив, задатак те службе. Кроз њу су обојица потврђивала хришћански легитимитет свог достојанства и приносила достојан дар изворишту свих власти.⁶⁹ Због тога мисао о богонадахнутом садејству двају поглавара није била нимало узгредна порука жичке представе.⁷⁰

Сличан церемонијално-богослужбени сусрет српског владара и црквених достојанственика представљан је и на неким другим композицијама. У оквиру илустрације последње строфе *Акаџисџа ѡресвеџој Богородици* у апсиди јужног параклиса Дечана насликани су чланови владарске породице како стоје на супедионима крај иконе Богородице Одигитрије.⁷¹ Ту икону на златотканој подеи придржавају неки млади људи, изгледа ипођакони. С друге стране Одигитријиној икони прилази поворка појаца и других црковника предвођена архијерејем у полиставриону, с нимбом око главе, према мишљењу Војислава Ј. Ђурића, самим архиепископом Јоаникијем.⁷² Чинодејствујући, он се клања икони коју изгледа кади.⁷³ С обзиром на описану иконографију и чињеницу да је Богородичин акатист појан у оквиру богослужења која су претходила празнику Васкрсења Христовог, рекло би се да је у питању управо слика обрета повезаног с тим празником. У Цариграду се, наиме, у доба Палеолога усталио обичај да се кроз град проноси у литији икона Богородице Одигитрије као паладијума Царства, од Богородичине цркве у Пантократоровом манастиру до царске палате. Тамо је боравила током прославе Васкрсења (од четвртка пред Цвети до ускршњег понедељка). Након тога икона је, такође свечано, враћана у манастир.⁷⁴ За разлику од рождствене

⁶⁷ Цар је из палате до Свете Софије долазио с круном на глави, али је на прагу припрате скидао круну, да би му она била враћена приликом напуштања цркве, код Светог бунара. О том важном обичају и његовој симболици cf. Дагрон, *Цар и ѡресвеџџеник*, 107, 112—113, 115, 121, 124—126.

⁶⁸ Тодић, *Српско сликарство*, 61, износи мишљење, по свему судећи исправно, да је на жичкој фресци „представљен тренутак доласка српског краља на литургију, кад му је у сусрет изашао архиепископ”.

⁶⁹ Cf. Ђурић, *La royauté et le sacerdoce*, 137—139, који је сматрао да се појава краљевске и архиепископове процесije може повезати са службом тзв. царских часова пред Божићну вечерњу. Жичка представа не може бити илустрација службе царских часова, како због чињенице да су насликане поворке у покрету, тако и због околности да је владар представљен у најсвечанијем руху, какво је одевао само на највеће црквене празнике.

⁷⁰ За другачије мишљење cf. Ђурић, *La royauté et le sacerdoce*, 217, 222—223.

⁷¹ Г. Бабић, *Богородичин Акаџисџ*, у: *Зидно сликарство манасџира Дечана*, Београд 1995, 149—158.

⁷² Ђурић, *La symphonie*, 217.

⁷³ Радојчић, *Попџпейџи*, 53—54; J. Lafontaine-Dosogne, *Les cycles de la Vierge dans l'église de Dečani: Enfance, Dormition et Akathiste*, у: *Дечани и византијска уметност средином XIV века*, Београд 1989, 316, фиг. 7; Ђурић, *La symphonie*, 217; Бабић, *Богородичин Акаџисџ*, 157—158; Б. Тодић, М. Чанак-Медић, *Манасџир Дечани*, Београд 2005, 368, 443.

⁷⁴ R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin*, I, *Le siège de Constantinople et le Patriarcat oecuménique*, III, *Les Églises et les monastères*, Paris 1969, 209, 212, 214; Pseudo-Kodinos, *Traité des offices*, introduction, texte et traduction par J. Verpeaux, Paris 1966, 227—228, 230—231; A. Grabar, *L'Hodigitria et Eléousa*, ЗЛУ 10 (1974), 8—14; N. Paterson Ševčenko, *Icons and Liturgy*, DOP 47 (1991) 47, 49—50, 52—53; C. Angelidi, T. Pappas, *The Veneration of the Hodegetria and the Hodegon Monastery*, у: *The Mother of God: Representations of the Virgin in the Byzantine Art*, ed. M. Vassilaki, Milan 2000, 384—385.

стихире у Жичи, представа из дечанске цркве показује обред који није везан за храм, већ за владарски двор, али је дубља порука у основи остала иста. Учествојући сваки са своје стране и сваки на свој начин у прослављању Господњег празника, архијереј и суверен се заправо исказују као сложни садејственици и узајамно подржавајући служитељи Божији. Сасвим сличном мишљу било је надахнуто приказивање богослужбеног обреда на представи *Божјиње химне* у протезису Матеича, у којем учествују српски владар и један архијереј.⁷⁵

Ликови црквених достојанственика и српских владара обједињавани су и изван сцена у чијој су се иконографији непосредно огледали богослужбени обичаји и церемонијал. Скренимо најпре пажњу на ктиторску композицију у цркви Светог Николе Дабарског у Бањи. Насликана у југоисточном углу наоса на слоју живописа из XVI века, она по свему судећи понавља првобитно решење настало 1328. или 1329. године.⁷⁶ Идејно средиште композиције чини велика фреско икона патрона, Светог Николе, на источном зиду. Њој прилазе српски краљ Стефан Дечански и млади краљ Душан с моделом храма у рукама, представљени на источном делу јужног зида поткуполног простора. Иза владара ступа дабарски епископ Никола,⁷⁷ такође благо окренут и погнут налево, одевен у полиставрион, с десницом подигнутом у молитви, док у левој руци држи јеванђеље. И он је у натпису означен као ктитор,⁷⁸ с обзиром да је имао одређених задужбинарских заслуга у обнови саборне цркве Дабарске епархије.

Потпуно другачија композициона поставка и идејни акценти обележавају представу на јужном зиду западног травеја цркве Светог Димитрија у Пећи. Тамо су једни крај других насликан портрети двојице архијереја и двојице владара, у оквиру нарочите програмске целине (сл. 9). Недавно, они су препознати као ликови архиепископа Никодима, ктитора цркве, затим краља Стефана Дечанског, младог краља Душана и светог Саве I.⁷⁹ Све побројане личности постављене су строго чеоно, одевене су у најсвечаније рухо и представљене на црвеној позадини, која је симболисала тајанство богодане власти.⁸⁰ Владарски пар добио је место у средишту композиције, при чему се пазило и на то да се портрети актуелног архиепископа и краља нађу један до другог.

⁷⁵ В. Й. Джурич, *Портрети в изображениях рождественских стихир*, 248—249; С. Цветковски, *За кѣи-ѣорската композиција од Маѣејче*, Годишен зборник на Филозофскиот факултет на Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје 23 (49) (1996), 532; Djurić, *La symphonie*, 216; Е. Димитрова, *Манастир Маѣејче*, Скопје 2002, 93—97, таб. XIX.

⁷⁶ Пејић, *Манастир Св. Никола Дабарски*, 126—127, сл. 84—85, с увидом у старију литературу.

⁷⁷ Његово име читао је још Владимир Петковић (В. Р. Петковић, *Најћиси и зайиси у сѣарим срѣским црквама*, Старинар 2 /1925/, 28). Недавно је, међутим, изнета сумња у ову идентификацију и изнет предлог да се у оштећеном лику архиепископа препозна један од нових ктитора, патријарх Макарије Соколовић (*Манастир Св. Зона Дабарски*, Београд 2009, 126–128). Треба, ипак, приметити да је на својим портретима у најнижој зони живописа у Пећи, Будисавцима и Грачаници патријарх Макарије представљан у сакосу, док архиепископ из ктиторске композиције у Бањи носи полиставрион. У сакосу је представљен и патријарх Антоније у припрати Бање, док је патријарх Макарије тамо насликан у архиепископској монашкој одећи. Осим тога, сва три Соколовића насликана у припрати, а не само Макарије, означена су као ктитори храма (cf. Пејић, *op. cit.*, 130–131, 271–272, сл. 88).

⁷⁸ Петковић, *Наййиси и зайиси*, 28; Јовановић, *О једном киййторском најйису*, 33.

⁷⁹ Тодић, *Српске шеме*, 123—139, сл. 6—10, са свом старијом литературом.

⁸⁰ О такој позадини владарских портрета cf. Д. Војводић, *О живојису Беле цркве каранске и савременом сликарству Рашке*, Зограф 31 (2006–2007), 142–143.



Сл. 9. Свети Димитрије у Пећи, портрети владара и архијереја на јужном зиду
(снимак Вилијема Тејлора Хостетера)

Такво упоредно, или пак наспрамно, повезивање ликова предводника цркве и државе оставиће нарочит траг у српској уметности из доба Стефана Душана и његовог сина цара Уроша. У отвореном сопоћанском ексонартексу, чија је архитектура сасвим непогодна за распоређивање сликарских тема, портрет архиепископа Јоаникија насликан је у западном делу просторије, наспрам портрета владара и прилично је удаљен од њих.⁸¹ Но, када се проучи општа диспозиција расположивог простора у ексонартексу, уочава се да сликари нису могли архиепископов лик непосредније програмски повезати с представом актуелног владара и његових предака. У сваком случају, вредно је пажње

⁸¹ Живковић, *Сопћани*, 38—40.



Сл. 10. Свети Никола Болнички, портрети на јужној фасади (цртеж Ђ. Крстеског)

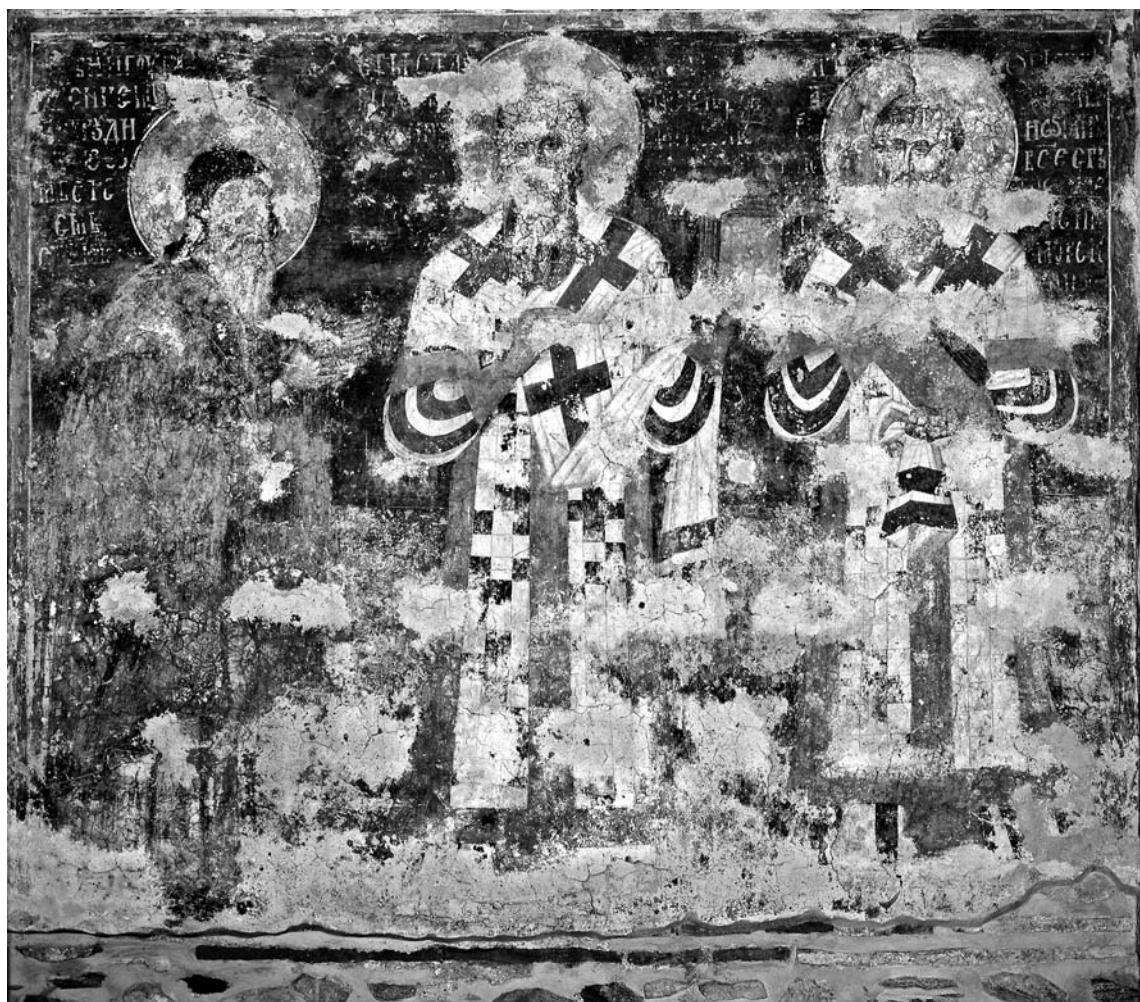
настојање да се у тематски програм сопоћанског сликарства, поред ликова Немањића, укључи и представа ондашњег црквеног поглавара.⁸² Тамо где су то просторни услови дозвољавали, портрети српских суверена и високих црквених достојанственика Душановог и Урошевог времена идејно су обједињавани на иконографски и програмски знатно читљивији начин.

Особена портретска целина, типолошки и идејно доста слична двема претходним, насликана је у северозападном травеју дечанске припрате (сл. 11—12). Она је саздана у виду диптиха чије световно крило чине портрети трочлане владарске породице на северном зиду (сл. 12). Друго крило заузимају представе тројице духовника насликане на западном зиду: светог Саве Српског, првог дечанског игумана Арсенија и архиепископа Јоаникија II (сл. 11).⁸³ Слично као у Светом Димитрију у Пећи, портрет актуелног црквеног поглавара стављен је и овде иконографским средствима у исту раван с владарским. Насликан је уз северни руб западног зида травеја, нашавши се у непосредној близини представе царске породице. Поглавар Српске цркве стоји, попут владара, потпуно чеоно окренут и с обе руке држи пред грудима атрибут свог архијерејског достојанства — јеванђеље. Претпостављено је да слика на западном зиду дечанске припрате представља, заправо, симболичку предају архиепископске власти коју свети Сава преноси на Јоаникија II. Основа за такво тумачење пронађена је у чињеници да велики српски просветитељ држи јеванђеље у левој руци, придигнутој уз тело управо на оној страни на којој се налази и лик Јоаникија II.⁸⁴ Нисмо уверени да тај гест има значење инвеституре. У сликарству православних народа нема одговарајућих иконографских аналогија које би указале на такву симболику. С јеванђељем придигнутим уз тело у левој руци приказивани су у византијској и српској уметности многи архијереји, нај-

⁸² Површина уметнутог зида јужно од пролаза на кули ужа је од оне на северној страни. Управо зато се портрет архиепископа нашао северно, а оштећени, опширни натпис нејасног садржаја јужно од пролаза. Cf. Живковић, *Сопћани*, 7, 40.

⁸³ Д. Војводић, *Портрети владара, црквених достојанственика и ђленића у наосу и припрати*, у: *Зидно сликарство манастира Дечана*, Београд 1995, 285—294, сл. 18, 20; Тодић, Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, 443—444, сл. 362—363.

⁸⁴ Djurić, *La symphonie*, 211; Тодић, Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, 444.



Сл. 11. Дечани, портрети црквених достојанственика на западном зиду припрате (снимак Музеја у Приштини)

чешће угледни светитељи, али као самосталне фигуре.⁸⁵ При томе је сасвим јасно да они не врше никакву инвестиру. С друге стране, сам свети Сава с јеванђељем у левици, подигнутој крај тела, укључен је у помињању поворку црквених достојанственика у јужном параклису студеничке Богородичине цркве (сл. 2).⁸⁶ Пошто се тамо лик

⁸⁵ Вајцман et al., *Иконе*, Београд 1983, 111, 157, 198, 292; И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*, Београд 1995, црно-беле сл. 46, 71; etc. Десница светог Саве у дечанској припрати чини гест благослова на начин који је веома уобичајен у византијској уметности, па му не би требало придавати посебан значај. Вајцман et al., *Иконе*, 33, 40, 41, 56, 82, 111; Тодић, *Репрезентативни портрети св. Саве*, сл. 2, 3, 9, 14; etc.

⁸⁶ Тодић, *Репрезентативни портрети св. Саве*, 230—231, сл. 3, са старијом литературом. На истоветан начин свети Сава држи кодекс и на неким другим својим представама. Cf. Вајцман et al., *Иконе*, 198; Ба-



Сл. 12. Дечани, портрети владарске породице на западном зиду припрате (снимак Народног музеја у Београду)

наследника архиепископског трона, Арсенија I, налази уз Савин супротни, десни бок, очевидно је да описани гест не мора имати значење које му је у случају дечанских портрета приписано.

На јужној фасади цркве Светог Николе Болничког у Охриду сабрани су портрети охридског архиепископа Николе, краља Душана, његове жене Јелене, сина Уроша и светих прародитеља Саве и Симеона (сл. 10).⁸⁷ Око главног идејног средишта те про-

бић, *Краљева црква*, таб. XXXI; Ц. Грозданов, *Свети Симеон Немања и свети Сава у сликарској шематизици у Македонији (XIV–XVII век)*, у: *Стефан Немања — Свети Симеон Мироточиви. Историја и предање*, Београд 2000, црт. 8, 9, сл. 11–12, 16, 19, 23, 25; etc.

⁸⁷ В. Ј. Ђурић, *Три догађаја у српској држави XIV века и њихов одјек у сликарству*, ЗЛУ 4 (1968), 76–87, сл. 2; Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 54–59, црт. 7; Chr. Walter,

грамске целине — представе патрона у лунети над улазом — нашли су се један наспрам другог ликови охридског архиепископа и српског краља. Између њих, међутим, не постоји пуна хијерархијска симетрија. Стефан Душан представљен је ближе истоку, под благословом Христа Емануила, у потпуно чеоном ставу са скиптром у десној руци и акакијом у левој.⁸⁸ Архиепископ је, међутим, видно окренут надесно и пружа у молитви обе руке према светом Николи.



Сл. 13. Матеич, портрети и ликови светих у југоисточном углу наоса (цртеж Ђ. Цветковића)

Хијерархијско првенство владара у односу на архијереја још је изразитије истакнуто у живопису Матеича. Њихови портрети су и овде окупљени око представе патрона — Богородице Црногорске — у лунети изнад улаза у ђаконикон (сл. 13).⁸⁹ Архијереј, кога благосиља свети Јован Претеча, прилази Богородици с леве стране, потпуно је окренут према њој и обраћа јој се молитвено подигнутим рукама. Српска владарска породица, насликана на јужном зиду и југоисточном пиластру, стоји под благословом свог заштитника светог Стефана.⁹⁰ Царица Јелена и краљ Урош, као ктитори у рукама држе „модел” храма, док портрет цара Душана, издвојен на пиластру и увећаних димензија, показује све особености свечане и хијератично постављене владарске слике.

Portraits of Bishops appointed by the Serbian Conquerors on Byzantine Territory, у: *Byzantium and Serbia in the 14th Century*, Athens 1996, 292.

⁸⁸ Краљ Душан, као и његов син млади краљ Урош, држи на овом охридском портрету акакију на неубичајени начин (Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, црт. 7). На необичан начини акакију носе и поједини византијски цареви. Cf. C. Mango, *Materials for the Study of the Mosaics of St. Sophia*, Washington 1962, 75—76, фиг. 97.

⁸⁹ Цветковски, *За књижевну композицију од Матеиче*, 525—536, црт. 1; Е. Димитрова, *Књижевна композиција и ново дајвање живописа у цркви Свете Богородице у Матеичу*, Зограф 29 (2002—2003), 181—191, сл. 1—5, црт. 1.

⁹⁰ Димитрова, *Књижевна композиција*, 184, сл. 5.



Сл. 14. Света Софија у Охриду, параклис Светог Јована Претече, портрети ктиторске породице и архијереја (цртеж Д. Тодоровића)

Сучељавање владарских и архијерејских портрета на необичном месту у топографији угледне владарске задужбине, у југоисточном углу наоса, могло је бити потакнуто посебном намером.⁹¹ Да ли су творци матеичког програма желели да подсети на цариградске литургијске традиције? То јест, да ли су на уму имали обичај да цар током службе Божије највећим делом борави, преодева се и врши пријеме достојанственика у тзв. метаториону, одељењу у југоисточном углу Свете Софије? Тамо се цар сусретао и с патријархом пред одлазак из цркве.⁹² Занимљиво је приметити да је у Матеичу архијереј приказан како владарима прилази са стране олтара, што би се такође поклопило с цариградском праксом.

Одлике репрезентативне царске слике јасно се разазнају и на портрету Душановог наследника Уроша на западној фасади параклиса светог Григорија уз цркву Богородице Перивлепте у Охриду. Као у два претходна примера, представе световних и духов-

⁹¹ По томе су матеичко решење нагостили портрети у Светом Николи Дабарском у Бањи cf. supra.

⁹² Дагрон, *Цар и првосвешћеник*, 72—73, 75, 82—83, 113—118, 122, 124, 128—129, 241, с изворима и старијом литературом.



Сл. 15. Богородица Перивлепта у Охриду, параклис Светог Григорија Богослова, портрети световних и духовних достојанственика на фасади (цртеж Ђ. Крстеског)

них достојанственика овде су такође окупљене око лика патрона насликаног изнад улаза (сл. 15).⁹³ Са светитељеве десне стране, дакле на хијерархијски значајнијем месту, представљени су у низу портрети цара Уроша и његових вазала, господара Охрида — Вука и Гргура Бранковића. Лево од светитеља место је добио охридски архиепископ Григорије II. Њега следи неки архијереј, вероватно деволски епископ, а на крају ступа Јован, архимандрит манастира Светог Климента. И док цар Урош стоји потпуно фронтално, носећи инсигније највише власти, архиепископ Григорије приметно је окренут ка светитељу и према њему подиже бар једну руку у молитвеном ставу. Нажалост, због знатних оштећења није могуће у потпуности сагледати иконографију портрета тог охридског архијереја.

Најзад, на западном зиду Сисојевца до средине прошлог века стајали су избледали трагови необичне ктиторске композиције. На основу цртежа Бранислава Вуловића и старих фотографија може се разазнати да су ктиторски модел држали деспот Стефан Лазаревић, насликан с леве стране, и непознати архијереј потпуно уништене главе.⁹⁴ С обзиром на чињеницу да тај архијереј носи сакос, украшен крстовима уписаним у кру-

⁹³ Ц. Грозданов, *Прилози познавању средњовековне уметности Охрида*, ЗЛУ 2 (1966), 215—219; Ђурић, *Три догађаја*, 85—87; Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 122—124, црт. 30; З. Расолкоска-Николовска, *Средновековна уметност во Македонија. Фрески и икони*, Скопје 2004, 278—286.

⁹⁴ Т. Starodubcev, *Srpsko zidno slikarstvo u doba Lazarevića i Brankovića (1375—1459)*, Daktilografisana doktorska disertacija, Beograd 2007, 126—127; *Katalog*, 91—92 (са свом старијом литературом).

гове, рекло би се да у њему треба препознати оновременог поглавара Српске цркве или можда београдског митрополита. Ктиторска слика у Сисојевцу настала је између 1406. и 1427. године — после разлаза деспота Стефана с братом Вуком, а пре смрти деспотове.⁹⁵ Портретске целине из Руденице, Наупаре и Каленића упућују на закључак да деспот Стефан није морао бити насликан у сисојевачкој ктиторској композицији у својству задужбинара.⁹⁶ Неизвесно је, међутим, да ли је представљени архијереј имао ктиторског удела у настанку цркве и какав је био тај удео.

*

Продубљеном тумачењу већине горе наведених портретских целина из XIV и XV века, које обједињују ликове српских владара и црквених достојанственика, први се посветио такође Војислав Ј. Ђурић. Он је најпре усредредио пажњу на сликани програм јужне фасаде Светог Николе Болничког у Охриду. Постављање портрета охридског архиепископа Николе и краља Душана једног наспрам другог, у друштву осталих чланова владарске породице и најзначајнијих српских светитеља указало му се као иконографски одраз сувремених догађаја. Након српског освајања Охрида 1334. године и постављења Николе, као „првог из Србије”, на охридски архиепископски трон, сасвим су измењени односи Охрида са српском црквом и државом.⁹⁷ Њихово „помирење” је према мишљењу Ђурића вероватно било утврђено неким званичним договором и можда потврђено повељом српског владара архиепископији.⁹⁸ Слика на фасади Светог Николе Болничког представљала би само ликовну објаву тог помирења, оствареног кроз претпостављени договор и повељу. С обзиром на то да се портрети у Светом Николи могу датovati у време око 1345. године, В. Ј. Ђурић је, ослањајући се на резултате истраживања Цветана Грозданова,⁹⁹ сматрао да је и наводни споразум архиепископа и српског владара постигнут управо око 1345.¹⁰⁰ Да је тај споразум остао на снази и у време цара Уроша, сведочио би, према Ђурићу, описано сликарство на западној фасади северног параклиса уз Богородицу Перивлепту у Охриду.¹⁰¹ Нешто другачије тумачење поменутих портретских целина у Охриду изнео је Кристофер Валтер. Он их поставља у шири контекст архијерејских представа насталих у областима које је освојио Душан, и то након прекида односа између Цариградске и Српске патријарши-

⁹⁵ Отворен и коначан сукоб међу браћом избио је тек 1408. године. Но, Вук Лазаревић, који није насликан у Сисојевцу, не јавља се као лице које учествује у издавању владарских повеља већ од 1406. године (о томе cf. Војводић, *Владарски портрети српских деспота*, 72, н. 7, 23). Ради сигурности, при датовању живописа у Сисојевцу треба узимати у обзир шири хронолошки оквир.

⁹⁶ Cf. В. Ј. Ђурић, *Друштво, држава и владар у уметности у доба династије Лазаревић-Бранковић*, ЗЛУ 26 (1990), 23—29.

⁹⁷ Грозданов, *Прилози*, 207—214.

⁹⁸ Ђурић, *Три догађаја*, 78—79. Могућност издавања повеље Ђурић не помиње изричито у својим каснијим освртима на то питање. Cf. idem, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 67; idem, *La symphonie*, 213—214.

⁹⁹ Грозданов, *Прилози*, 209—211. Овај аутор касније запажа да би према подацима из прве трескавачке повеље произлазило да је Архиепископија, након Душановог освајања Охрида, ипак била активна и пре 1345. године. Cf. Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 14.

¹⁰⁰ Ђурић, *Три догађаја*, 87; idem, *La symphonie*, 213.

¹⁰¹ Ђурић, *Три догађаја*, 85—87; idem, *La symphonie*, 213.

је. Валтер сматра да је тада створен необично велик број портрета јерарха, не само у Охриду већ и у Серу, Скопљу и Леснову. Ту појаву могуће је, према Валтеру, објаснити потребом да се на новим просторима потврди легитимност Српске цркве, њених поглавара и новопостављених јерарха.¹⁰²

Задржавајући особен начин размишљања, примењен при тумачењу охридских портрета, Војислав Ђурић настојао је да објасни и смисао портретских целина у Светом Димитрију у Пећи, Дечанима, па и Матеичу. Оне су, како је Војислав Ђурић мислио, биле такође непосредан одраз историјских прилика и догађаја свога времена. За Ђурића, то је доба уздизања српске државе и цркве у ранг царства и патријаршије, па су портрети српских владара и црквеног поглавара били здружени како би посведочили о савезу институција у једном за њих преломном тренутку.¹⁰³ Сликаом се указивало на сагласност поводом сасвим одређеног питања и „делила одговорност” у вези с тим. Нагласак је, дакле, био на историјском тренутку, док су раније размотрене портретске целине из XIII и почетка XIV века, према В. Ђурићу, представљале сагласје двеју власти као „трајно стање”. Међутим, такво тумачење изазива одређене недоумице. Нарочито се намеће запажање да два поменута иконографско-програмска модела у српском сликарству не трају нимало паралелно, већ се јављају сукцесивно, у различитим периодима развоја друштва и његове културе. То нарочито чуди ако се претпостави да они заиста израстају из истоветног идеолошког миљеа. Зар се у XIII веку српска држава и црква нису налазиле пред заједничким искушењима која су превазилазиле у сагласју и зар се у зрелом XIV веку потпуно изгубила потреба за истицањем „симфоније” двеју власти као „трајног стања”? То питање може се поставити и знатно одређеније. Зашто се, рецимо, успостављено сагласје између Охридске архиепископије и српске државе не би у време цара Уроша и архиепископа Григорија показивало као „трајно стање”? Надаље, спорно је и мишљење да слике односа двеју власти из XIV столећа представљају само скраћену варијанту или извод из портретских целина XIII века.¹⁰⁴ У вези с тим ваља подсетити да у Ариљу, на пример, није дошло до било каквог иконографског или програмског сучељења, односно повезивања ликова савременог владара и црквеног поглавара. Недоумице изазивају, такође, одређена тумачења смисла византијских представа које су могле послужити као иконографски изворник обједињавању ликова владара и архијереја у српском сликарству зрелог XIV столећа.¹⁰⁵

Наравно, тумачења Војислава Ђурића, али и оно Валтерово, не могу се сматрати чињенички ваљано заснованим ако би се показало да побројане портретске целине нису добро хронолошки одређене и повезане с одговарајућим личностима и догађајима у студијама двојице истраживача. Тако, на пример, сликарство у Матеичу Војислав Ђурић датује у период између 1343. и 1345. године, а живопис пећког Светог Димитрија у 1345/1346. годину.¹⁰⁶ У новије време изнети су, међутим, уверљиви аргументи у прилог другачијем хронолошком одређењу сликарства у поменутим споменицима. На

¹⁰² Walter, *Portraits of Bishops*, 291—298.

¹⁰³ Ђурић, *La symphonie*, 210—213.

¹⁰⁴ Ibidem, 218.

¹⁰⁵ Ibidem, 221—222.

¹⁰⁶ Ibidem, 212; Ђурић, у: *Пећка патријаршија*, 205.



Сл. 16. Свети Витал у Равени, портрети световних и црквених достојанственика у олтару

основу њих могло би се закључити да је осликавање Матеича окончано нешто касније, између 1348. и 1352, или 1347. и 1350,¹⁰⁷ при чему поједини аутори доводе у питање идентитет и чин у тој цркви насликаног архијереја. Датовање зидног сликарства у Светом Димитрију померено је још веродостојније у знатно ранији период, у 1322—1324. годину.¹⁰⁸ Пример из Пећи нарочито је значајан. Он показује да је до здруживања свечаних портрета актуелних владара и црквеног поглавара дошло, по свему судећи, још у време краља Стефана Дечанског, дакле много пре но што се поставило питање проглашења српског царства и патријаршије. Овде би, такође, ваљало подсетити и на портрете српске владарске породице и архиепископа Јоаникија у спољашњој припрати Сопоћана. Они су настали неколико година пре проглашења царства и патријаршије. Готово је сигурно да потичу из 1343. године.¹⁰⁹ Узимајући све то у обзир, чини се да

¹⁰⁷ Димитрова, *Клишијорска композиција*, 188—190; Цветковски, *За клишијорската композиција од Матејче*, 535—536, 537.

¹⁰⁸ Б. Тодић, *Српске теме на фрескама XIV века у цркви Светог Димитрија у Пећи*, Зограф 30 (2004—2005), 123—139.

¹⁰⁹ Д. Војводић, *Укршћена дијадема и „ѿоракион“*. Две древне и неуобичајене инсигније српских владара у XIV и XV веку, у: *Трећа југословенска конференција византиолога*, Београд—Крушевац 2002, 264, н. 73.

би идеолошки смисао портретских целина у охридским црквама, пећком Светом Димитрију, Сопоћанима, Дечанима и Матеичу ваљало подврћи додатном разматрању. При том се знатно већа пажња мора посветити аналогним иконографским целинама из ризнице византијске уметности. Заправо, у разматрање је нужно укључити већи број византијских портрета но што је то до сада чињено.

*

Најстарији познати примери заједничког представљања портрета ромејског цара и архијереја потичу из рановизантијског доба. Поменимо, најпре, мозаик у цркви Светог Аполинарија Новог у Равени, од којег је преостала само биста цара. Ипак, захваљујући описима украса цркве из IX века, поуздано се зна да су се на унутрашњој страни западног зида могли видети „портрети Јустинијана августа и епископа Агнелуса, украшени златним мозаичким коцкама”.¹¹⁰ Иконографске појединости изгубљене представе, нажалост, није могуће реконструисати. У сваком случају јасно је да су портрети цара и равенског архијереја, иначе ктитора, били издвојени и посебно истакнути. Нешто старији мозаици, сачуван и у цркви Светог Витала, показују две знатно сложеније портретске целине. У средишту северног паноя, за нас нарочито занимљивог, представљен је горе поменути цар, Јустинијан I, како стоји у потпуно чеоном ставу, с круном на глави просвећеној нимбом и пружа велику златну зделу у правцу олтара (сл. 16). Њега прате дворани и оружана гарда. Уз царев леви бок представљен је равенски епископ Максимијан у архијерејском одејанију с великим крстом у десници, али без нимба око главе. У епископовој пратњи налазе се двојица ђакона.¹¹¹ Значај василевса и архиепископа није одређен на основу њихове удаљености од најисточнијег дела храма, него је одмерен у односу на средиште слике. У њему стоји сам цар. С обзиром на нешто периферније место које заузима и на чињеницу да нема нимб, локални архијереј је представљен као хијерархијски подређен моћном августу Јустинијану. Иако је у предговору својој VI новели тај цар јасно узвеличао идеју сагласја царства и свештенства, он се истицао у потпуном потчињавању Цркве државној власти.¹¹²

По угледу на горе описану представу из Светог Витала настао је око 675. године мозаик у апсиди Светог Аполинарија in Classe, такође у Равени, касније доста прерађиван.¹¹³ У његово средиште постављени су цар Константина IV Погонат, један свети архијереј, у улози посредника,¹¹⁴ и равенски архиепископ Репаратус. Обележен нимбом и готово фронтално постављен на левој страни сцене, цар уручује привилегију ар-

¹¹⁰ Mango, *The Art*, 107.

¹¹¹ О овој представи cf. Grabar, *L'empereur*, 106—107, pl. XX/1; idem, *Quel est le sens de l'offrande de Justinien et de Théodora sur les mosaïques de Saint-Vital*, Felix Ravenna, luglio 1960; G. Stričević, *Sur le problème de l'iconographie des mosaïques impériales de Saint Vital*, Felix Ravenna, giugno 1962; F. W. Deichmann, *Ravenna. Hauptstadt des spätantike Abendlandes*, Bd. I—III, Wiesbaden 1958—1976, Bd. I, 242—243, 335—337; Bd. II/2; Bd. III, Taf. 359, 368—370.

¹¹² Острогорски, *Однос цркве и државе*, 227, 233; Троицки, *Црквено-политичка идеологија*, 172—173; Петровић, *Сагласје или „симфонија”*, 76.

¹¹³ Grabar, *L'empereur*, 108—109; Deichmann, *Ravenna*, Bd. I, 123, 276—277, 342—343; Bd. II/2, 273—279; Bd. III, Taf. 404—406.

¹¹⁴ У њему се може препознати тада почивши равенски епископ Мавр, или патрон храма свети Аполинарије. Cf. нап. 113 supra.

хиепископу који нема нимб, а испод фелона подиже обе руке окрећући се видно ка работодавцу.

На основу сачуваних сведочанстава различите врсте, познат је већи број представа из средњовизантијског периода које обједињују портрете владара и архијереја. Најпознатија и свакако најзначајнија таква слика, настала између 856. и 866. године, красила је зидове Хрисотриклинија царске палате.¹¹⁵ Она је славила василевса Михаила III и патријарха Фотија као победнике над иконоборачком јереси. „Цар и епископ” били су приказани један крај другог са својим сарадницима у близини Христа, Богородице и светих, „пошто су прогнали грешку”, односно јерес.¹¹⁶ Кроз сачувани опис слике разговетно провејава мисао о благодати која произлази из сагласја делања царства и свештенства у православљу.¹¹⁷ Јасно се назире и композициона симетрија и изразита хијерархијска блискост световног и духовног поглавара. Тим поводом ваља подсетити на запажање Георгија Острогорског да се управо „од IX—X века између врховне световне и духовне власти стварно успоставља извештајан паралелизам, који обухвата и најситније појединости”.¹¹⁸ Структуре обе власти се централизују. „Као што уз цара постоји Сенат, тако уз патријарха постоји Синод, ... као цару, тако је и патријарху потчињен читав низ канцеларија и чиновника, уз чију помоћ патријарх управља својом епархијом, а који понекад имају исте титуле као царски чиновници; најзад, патријарх има свој двор у свему сличан царском”.¹¹⁹ Тај паралелизам, што се у назначеном периоду исказао као нарочито изражен, постојао је у Византији и у ранијим и у познијим временима. У сваком случају, заједничка представа василевса и архипастира праћених дворанима и клирицима из Хрисотриклинија може подсетити на оне раније у Светом Виталу и Светом Аполинарију у Класе, или на ону познију у Жичи. На извештајан начин, она призива у сећање и портрете цара Уроша и архиепископа Григорија с властелом и клирицима, из охридске Перивлепте.

О томе колико су сличне слике будиле код Византинаца помисао на сагласје световне и духовне власти може да увери опис једне заједничке представе цара и патријарха из XI века. Евхаитски митрополит Јован Мавропод творац је тог поетског описа, насловљеног као „О слици василевса и патријарха”. Учени писац истиче како: „Они

¹¹⁵ Grabar, *L'iconoclasme*, 211; Mango, *The Art*, 184, n. 7.

¹¹⁶ *Anthologie grecque*, Part. I: *Anthologie Palatine*, Tome I (Livres I—IV), Texte établi et traduit par P. Waltz, Paris 1960², 41 (no. 106).

¹¹⁷ Јоли Калаврезу сматра, неоправдано, да овакве слике нису биле уобичајене у Византији. Наиме, она је уверена како је портрет цара могао да оликотвори државну власт, али да лик патријарха по правилу није оличавао поглаварство над Црквом, или саму Цркву, већ се сводио на приказ конкретне историјске личности. При том се износи тврдња да цар, „and not the patriarch is the head of the church”. Из тога се долази до следећег закључка: „Thus we cannot expect the Byzantines to treat the relationship of emperor and patriarch as a matter of conflicting or opposing institutions as we might expect to find it in the west” (I. Kalavrezou, *Imperial Relations with the Church in the Art of the Komnenians*, у: *Byzantium in the 12th Century*. Canon Law, State and Society, Athens 1991, 25—26). Мноштво византијских текстова, па и они што говоре о симфонији двеју власти, наводе на сасвим другачији закључак. Осим тога, неспорно је да портрет сваког достојанственика у источнохришћанској уметности, у већој или мањој мери, нужно репрезентује друштвени слој и институцију којој припада. Најзад, поменута ауторка пренебрегава низ заједничких представа владара и архијереја, чак и неке из XII века, мада се оне тичу њеног разматрања. О тим представама cf. infra.

¹¹⁸ Cf. Острогорски, *Однос цркве и државе*, 234—235.

¹¹⁹ Ibidem.

који су изабрани као наши господари премудрим Божијим судом треба да буду прослављени и у сликарству; јер један влада над људским телима, док је други изабран за пастира душа; обојица добијају своју власт одозго и обојица владају својим поданицима добро; отуда су на њиховој слици такође представљени творци и заштитници њихових власти”.¹²⁰ Очеvidно је да су изнад цара и патријарха били приказани Христос, Богородица и анђели, а можда и друге свете личности, као извориште обеју власти и њихови небески покровитељи.¹²¹ Они су двојици достојанственика — без сумње хијерархијски готово изравнатих — вероватно уручивали знаке њихове власти. Из Мавроподовог описа неодољиво исијава доктрина дијархијске симфоније, разрађена у Исагоги (Епанагоги), а она је морала надахнути и творца изгубљене слике.¹²² Више од стотину година касније познати канониста Теодор Валсамон описује у једном епиграму сасвим сличну представу. На тој слици били су приказани цар Исак II Анђео и неки патријарх, вероватно Доситеј.¹²³ Њих двојицу писац епиграма подједнако велича. Кроз слику су хваљени „анђеоска заштита царева” и „патријархова добра дела”. Крај патријархових ногу нашао је место и портрет епископа Сидона, по чијој жељи је слика настала. Хијерархијска позиција његовог лика била је, очевидно, тако одмерена да не наруши нагласак на паралелизму представа поглавара државе и Цркве.

Ако се пажљивије размотре сва три претходно наведена описа, уочава се да је цар увек поменут испред патријарха. То би наводило на помисао да се његов портрет као и у горе описаним равенским примерима налазио на левој страни слике, заправо, да је добијао извесно хијерархијско првенство у односу на лик црквеног поглавара. Под утицајем сличних византијских представа настала је, између 1130. и 1144. године, данас изгубљена мозаичка слика постављена крај олтарa Спаситељеве капеле у катедрали калабријског места Ђераће.¹²⁴ На основу описа из XVI и XVII века зна се да је на левој страни слике био представљен краљ Рожер II. Он је носио златну круну на глави и скиптар у руци, а био је одевен у владарску одећу украшену златним љиљанима. Десну страну покривао је портрет епископа Леонтија III са златном митром и огртачем. Обојица су заузимала „став девоције”, али друге појединости нису извесне.

Међу ретким до данас бар делимично сачуваним византијским сликарским целинама које непосредно повезују портрете царева и архијереја посебно место заузимају фреске на западној фасади цркве Светог Ђорђа у Курбинову.¹²⁵ У другој зони живописа, тамо су на левој страни, изнад представе патрона у лунети, били насликани чеono постављени портрети неког византијског цара и царице. Вероватно је у питању онај

¹²⁰ P. G., t. 120, col. 1183; *Johannis Euchaitorum metropolitae quae in codice Vaticano graeco 676 supersunt*, ed. P. de Lagarde, Göttingen 1882, 42 (no. 87); Mango, *The Art*, 221.

¹²¹ A. Grabar, *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, Vol. I, Paris 1968, 166, n. 1; Mango, *The Art*, 221, n. 185.

¹²² Idem, *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, Vol. I, Paris 1968, 166, n. 1; A. Pertusi, *Insigne del potere sovrano e delegato a Bisanzio e nei paesi di influenza Bizantina*, y: *Simboli e simbologia nell'alto medioevo*, tomo II, Spoleto 1976, 542—543.

¹²³ K. Horna, *Die Epigramme des Theodoros Balsamon*, Wiener Studien 25 (1903), 184—185; P. Magdalino — R. Nelson, *The Emperor in Byzantine Art of the Twelfth Century*, *Byzantinische Forschungen* 8 (1982), 152—153.

¹²⁴ M. J. Johnson, *The Lost Royal Portraits of Gerace and Cefalù Cathedrals*, *DOP* 53 (1999), 238—241.

¹²⁵ C. Grozdanov — D. Bardžieva, *Sur les portraits des personnages historiques à Kurbinovo*, ЗРВИ 33 (Београд 1994); Djurić, *La symphonie*, 222.

исти, у Валсамоновом епиграму поменути Исак II Анђео са својом женом Маргаритом. Наспрам њих, на десној страни фасаде назире се сасвим оштећена представа неког клирика у фелону с омофором, благо окренутог средишту композиције. Десну руку он је пружио у молитви. По свему судећи реч је о ондашњем охридском архиепископу Јовану Каматиру, под чијом се непосредном јурисдикцијом налазило Курбиново.¹²⁶

Лик помесног архијереја био је прикључен владарским портретима и на Великом сакосу руског митрополита Фотија. Тај сакос израђен је у Цариграду негде између 1416. и 1418. године. На његовој десној, бочној страни,¹²⁷ покрај ликова византијског сацара Јована VIII Палеолога и његове жене Ане, с предње стране одежде, представљен је „свеосвећени митрополит Кијева и целе Русије Фотије”. На левом делу предње стране сакоса, насупрот царском пару, приказани су московски велики кнез Василије I Димитријевич (1389—1425) и кнегиња Софија. Митрополит је попут Јована VIII и Ане приказан у пуном инсигнолошком сјају. Одевен је у сакос с омофором, око главе има нимб и фронтално је постављен.¹²⁸ Василије I и његова жена не само да су добили мање угледно место од византијског савладарског пара већ су одевени у знатно скромније кнежевско рухо. Осим тога они не стоје на супедионима, заузимају скромнији, молитвени став и немају нимб. Идејно сложена портретска целина са Фотијевог сакоса показује ромејско виђење сложених хијерархијских односа који су владали између цариградског и московског двора, али и односе тих дворова према кијевском митрополиту као суфрангану цариградског патријарха. Византијски сацар приказан је као представник врховне световне власти, односно као сизерен руског кнеза. Са друге стране, портрет кијевског митрополита доведен је у непосредну програмску везу с представом Јована VIII, а не с ликом Василија I. О томе сведочи место на којем је архијереј представљен, као и чињеница да је попут византијског сацара, а за разлику од московског кнеза и његове жене, означен натписом на грчком језику.¹²⁹ Пошто је представљен чеоно и попут Јована VIII и Ане има нимб, Фотије је и по достојанству приближен младом ромејском василевсу. Приказан на бочној страни сакоса, лик митрополита који је својим грчким пореклом потцртавао потчињеност Руске цркве Цариградској патријаршији, нашао се ипак у хијерархијски подређеној позицији према сацару. По својој сложености и природи свог идеолошког дискурса портретска целина с Фотијевог сакоса доста је слична оној из милешевске припрате. Једна од важнијих разлика између њих садржана је, међутим, у настојању да се на сакосу јасно дефинише однос ромејског василевса и поглавара помесне цркве у другој држави. Такво настојање имало је оправдање у чињеници да Кијевска митрополија, за разлику од Српске архиепископије, није била аутокефална.

Понуђени преглед заједничких представа владара и архијереја у византијској уметности јасно указује на њихову дуговековост и постојаност. Реч је о столећима негованој и географски широко распрострањеној традицији. Већ стога, тешко је појаву тих слика разумети првенствено као сведочанство о некаквим посебним споразумима и савезима

¹²⁶ Grozdanov — Bardžieva, *Sur les portraits à Kurbinovo*, 74—80.

¹²⁷ Посматрачу се та страна показује као лева.

¹²⁸ E. Piltz, *Trois sakkoi byzantins. Analyse iconographique*, Uppsala 1976, 31—32, 35, 48, figs. 33, 46, 51—52; eadem, *A Portrait of a Palaiologan Emperor*, Византийский временник 55/2 (1998), 222—226.

¹²⁹ Piltz, *Trois sakkoi byzantins*, 31—32, 36, 48, pl. 35, 48.

између владара и црквених достојанственика. Заједничко стајање двојице поглавара пред поданицима имало је давно утврђену ритуалну симболику која се у најширем смислу дотицала односа двеју власти. Након што би се целивали у Христу, показујући да су по достојанству равни, цар и патријарх стајали су током одређених церемонијала и у доба Палеолога један поред другог, као на описаним представама.¹³⁰ Сlike су, попут церемонијала, преносиле превасходно мисли Византинаца о трајној природи и теоријском односу двеју власти. Додуше, када је то било потребно, избијао је на површину и постајао видљив конкретан повод за настанак заједничких представа владара и архијереја. Такав случај је, рецимо, с портретима у Светом Аполинарију in Classe у Равени. Може се, наравно, одмах приметити да је повезаност с извесном правном радњом и те како утицала на особену иконографску уобличеност равенске слике — у њеном средишту истакнута је примопредаја свитка с привилегијама. По том иконографском детаљу равенска слика одваја се од свих осталих овде побројаних представа, па и од оних српских. Наравно, особен повод бивао је истакнут нарочитом иконографијом или садржајем натписа и на заједничким ктиторским представама владара и архијереја. По томе су српске представе такође сличне византијским.

Веома поучно може бити пажљивије разматрање још неких византијских примера. Сасвим је извесно да се у Цариграду након победе поштовалаца икона осетила нарочита потреба да се на поменутој свечаној слици у царском Хрисотриклинију крај Богородице представе у православљу сабрани василевс и патријарх са својим сарадницима. Та слика, међутим, ни изблиза није била непосредни иконографски одјек историјског догађаја из 843. године. До коначне победе иконофила дошло је пре свега залагањем свете царице Теодоре и светог патријарха Методија. С друге стране, на мозаику у Хрисотриклинију, насталом најмање тринаест година после тријумфа православља,¹³¹ у улози „прогонитеља” велике јереси могли су бити представљени само цар Михаило III и тадашњи патријарх Фотије. Уместо да фактографски меморише догађаје, слика из Хрисотриклинија одговара другачијој намени. Она се позива на благодатни плод поодавно минулог сабора као на претпоставку за измирење „царства” и „свештенства” и њихово „симфонично” садејство. Слика је на тај начин величала две сувремене личности као носиоце старе идеје о сагласју двеју власти, остварене захваљујући победи православља. У ствари, победом поштовалаца икона окончан је дуготрајан спор царства и свештенства, односно државе и Цркве. Овде ваља подсетити и на посланицу којом су се, поводом сазивања Седмог васељенског сабора, јерарси с Истока обратили светом патријарху Тарасију. У њој је, још 787. године, речито указано на дубоку повезаност васпостављања православља и симфоније двеју власти: „Свештенство благосиља царство, а царство даје снагу свештенству; о овоме је један мудри владалац и побожни цар рекао: 'Највећи дарови којима је Бог удостојио човечанство, то су свештенство и царство, од којих једно управља небеским делима, а друго, уз помоћ праведних закона, води земаљске послове'; сада су духовна и световна власт опет срећно уједињене и ми који смо до сада били на поругу свима нашим суседима, поново се веселимо”.¹³²

¹³⁰ Pseudo-Kodinos, *Traité des offices*, 238²²–27.

¹³¹ Grabar, *L'iconoclisme*, 211; Mango, *The Art*, 184, n. 7.

¹³² Cf. Mansi, vol. XII, col. 1130; Острогорски, *Однос цркве и државе*, 233.

Описујући заједничке слике цара и патријарха и објашњавајући њихову суштину, Јован Мавропод и Теодор Валсамон, како се видело, не помињу никакве посебне поводе њиховог настанка, нити наводе било какве нарочите споразуме или савезе који су их могли изнедрити. Напротив, они у први план истичу опште врлине и међусобно надопуњујућа својства представника двеју власти као добар разлог за појаву заједничких портрета. И цар и патријарх су богоизабрани, обојица се старају за исто словесно стадо, сваки у својој сфери деловања, и чине обиље добродетели (поменутих у множини!), па доликује да буду узвеличани на слици један крај другог.

По својој иконографији размотрени српски примери нису се у основи разликовали од византијских. Разложно је, стога, закључити да портретске целине које обједињују ликове наших владара и црквених достојанственика и по значењу одговарају византијским. Као ни убедљива већина византијских, оне се не могу на задовољавајући начин објаснити посебним споразумима и савезима у српској држави. То не показује само хронологија настанка појединих од њих, попут оне из Светог Димитрија у Пећи, или спорно препознавање архијереја у Матеичу, о чему ће тек бити речи.¹³³ Значајни су и подаци до којих се долази након пажљивијег сагледавања других споменика. Подсетимо у вези с тим на чињеницу да архиепископска титула крај портрета Јоаникија II у дечанској припрати никада није била преправљена и усаглашена с Душановом царском титулом. Изостанак преправке је нарочито упадљив с обзиром на то да је натпис крај лика цара Душана, са суседног зида, доживео опсежну прераду.¹³⁴ Та околност представља знатну препреку при сагледавању портрета из Дечана као идеолошко-пропагандне потпоре заједничком уздизању српске државе и Цркве на ранг царства и патријаршије.¹³⁵ Без значаја није ни то што се у време неколико српских владара из XIV века заједничке представе суверена и архијереја јављају учестало и готово истовремено у Рашкој и Македонији. Оне настају и у задужбинама монарха и при архијерејским седиштима различитог ранга. Та паралелност и трајност показују да је највероватније реч о јединственој појави, присутној током дужег периода на територији целе државе. Могуће је да су поједина актуелна државна и еклисиолошка питања подстицала у извесној мери њихово умножавање. Међутим, тај утицај није био ни искључив ни пресудан.

Пораст броја заједничких портрета владара и архијереја умногоме је последица повећане продукције достојанственичких представа у српском зидном сликарству XIV века. Сачуван је нарочито велик број портрета баш из средине тога столећа. Када је Стефан Душан у питању, ваља истаћи да су познати многи његови портрети који нису постављени уз ликове актуелних архијереја. Такав случај је у Кучевишту, Карану, Добруну, Дуљеву, Трескавцу, Љуботену, Полошком, Светом Јовану код Сера, на три места у Дечанима, а вероватно у Палежу и над улазом у Свете арханђеле крај Призрена.¹³⁶ С обзиром на то да је уклопљен у хоризонталну генеалогску представу, Душанов

¹³³ Изгледа да у Матеичу није реч о портрету поглавара Српске цркве већ о скопском митрополиту. Cf. *infra*.

¹³⁴ Војводић, *Портрети*, 285, 286—288, сл. 7, 9.

¹³⁵ В. Ђурић (*La symphonie*, 211) прелази преко те препреке, чини се, олако.

¹³⁶ Радојчић, *Портрети*, 50—57, 122—124 (белешке С. Петковића са новијом литературом); I. Djordjević, E. Kyriakoudis, *The Frescoes in the Chapel of St. Nicholas at the Monastery of St. John Prodromos near Serres*, *Cyrrilomethodianum* 7 (Thessaloniki 1983), 168, Pl. 1; Д. Војводић, *О времену настанка зидног сликарства у*

лик није могао бити придружен портрету неког савременог архијереја ни у Ђурђевићевим ступовима у Будимљи.¹³⁷ Нарочито је занимљиво да портрета актуелног архиепископа нема крај владарских представа у Григоријевој галерији Свете Софије Охридске.¹³⁸ Чини се, стога, да и Кристофер Валтер без довољно оправдања истиче многобројност портрета јерарха насталих у Србији на територијама освојеним од Византије, и то у доба прекида односа између Цариградске и Српске цркве.¹³⁹ Уосталом, досије Кристофера Валтера не поткрепљује баш најбоље тезе тог аутора, на које смо скренули пажњу нешто раније. Најпре треба уочити да је већи број ликова историјских личности из Валтеровог досијеа настао пре закаснелих оспоравања из Цариграда и анатеме патријарха Калиста, бачене 1350. године на цара Душана, патријарха Јоаникија и свештенство Српске цркве.¹⁴⁰ Реч је о портретима с фасаде Светог Николе Болничког и у припрати Леснова, а вероватно и о лику скопског митрополита Јована на хиландарској плаштаници. Нема никакве потврде ни за то да су портрети архиепископа Николе у Светој Софији Охридској настали после 1350. Осим тога врло је вероватно да су ликови српских архијереја били представљани на подручјима освојеним од Византије још у доба краља Милутина. О томе би сведочио лик архиепископа Саве III у Старом Нагоричину. Најзад, при размишљању о знатном броју портрета српских јерарха из XIV века не би требало губити из вида ни стару склоност српске средине ка портретицању својих архијереја, испољену још у XIII столећу.

На постављање ликова охридских архиепископа крај портрета српског краља Душана и цара Уроша у црквама Охрида нису утицале само нарочите наклоности српске средине. Од значаја су биле, по свему судећи, и древне византијске традиције неговане на подручју охридске дијецезе. Нажалост, о најстаријем портретном сликарству у области Охрида знамо врло мало. Заједничке представе византијског цара и охридског архиепископа на фасади Курбинова показују, међутим, да су портретске целине у Светом Николи Болничком и Григоријевом параклису уз Богородицу Перивлепту имале чврсто утемељење у старијој уметности Охрида. Делотворност тих традиција читава се, изгледа, и изван уметности у служби владарске идеологије. Треба приметити да је лик поглавара охридске цркве укључиван у ктиторске композиције и на зидовима властеоских задужбина. Архиепископ Никола насликан је, тако, уз деспота Јована Оливера и чланове његове породице у параклису Светог Јована Претече уз Свету Софију Охридску (сл. 14).¹⁴¹ Лик црквеног прелата с образом цркве у рукама, можда охридског архиепископа, прикључен је портретима припадника неке властеоске породице и на фасади цркве Светог Николе Челничког у Охриду.¹⁴²

Сви овде сабрани византијски и српски примери заједничког представљања владара и архијереја дозвољавају да се изнесу још нека запажања. Уочљиво је да су влада-

Палезу, Зограф 27 (1998—1999), 124—127; Д. Војводић, *Српски владарски портрети у манастиру Дуљеву*, Зограф 29, 143—159.

¹³⁷ И. М. Ђурђевић — Д. Војводић, *Зидно сликарство савремене припаднице Ђурђевићевих ступова у Будимљи код Бера*, Зограф 29 (2002—2003), 171—174.

¹³⁸ Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 81—87, црт. 23.

¹³⁹ Walter, *Portraits of Bishops*, 291, 298.

¹⁴⁰ О тим оспоравањима и анатемама сф. *Историја српског народа* I, Београд 1981, 530, 552.

¹⁴¹ Ђурђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, 158, црт. 39, сл. 53; Walter, *Portraits of Bishops*, 293.

¹⁴² Нажалост, не тако давно откривено зидно сликарство ове цркве још није проучено и објављено.

ри осим крај црквених поглавара приказивани и крај архијереја нешто нижег ранга. Рекло би се да је разлика у рангу архијереја остављала јасног трага у поставци, иконографији и смислу тих представа. Већ смо изнели мишљење да је владар, увек када су то дозвољавали услови, добијао угледније место у средишту или на левој страни слике, без обзира на достојанство архијереја крај којег је сликан. Ипак, изгледа да је црквени поглавар био у свему другом по значају изједначен с владарем. Представе осталих архијереја заостајале су у иконографским знацима достојанства за царским портретом утолико више што је ранг насликаног архијереја био нижи, а владара уздигнутији. У том смислу изузетак не представљају ни позни ликови кијевског митрополита и сацара Јована VIII на Фотијевом сакоу. Напротив. Грађа из српских споменика нарочито јасно указује на то да је портрет црквеног поглавара, кад год је поуздано идентификован, хијерархијски сасвим приближен владарском. Тако је било у Жичи, Светом Димитрију у Пећи, Сопоћанима и припрати Дечана. Охридски архиепископи Никола и Григорије II, за разлику од српских црквених поглавара, нису приказивани у строго чеоном ставу, већ у молитви, с рукама подигнутим у страну. Важно је, стога, приметити да молитвени став, насупрот византијском цару, заузима и охридски архијереј на фасади Курбинова.

Могло би се приметити да је охридски архиепископ Никола представљен с рукама подигнутим у молитви и на своја два портрета у Светој Софији Охридској.¹⁴³ Ваља, међутим, уочити да је у тим портретским целинама он добио знатно истакнутију хијерархијску позицију, него када је сликан у близини владара. Нарочито је речито решење из параклиса Светог Јована Претече. Тамо је архијереј насликан испред чланова породице најмоћнијег великаша царства, и „појављује се у улози посредника и заступника” деспота и његових ближњих пред патроном параклиса.¹⁴⁴ Осим тога, за разлику од Јована Оливера, Ане Марије и њихових синова, архиепископ је портретисан с нимбом око главе (сл. 14).¹⁴⁵ Тиме је нарочито истакнута узвишеност његовог достојанства у односу на деспотово. Хијерархијских разлика има још. Положај ногу чланова ктиторске породице показује да се они крећу надесно, ка патрону. С друге стране, ноге архиепископа Николе насликане су тако да се добије утисак како он, попут светог Јована и других светих, стоји целим телом окренут посматрачу. Такво истицање архиепископа у односу на световног достојанственика приближава се оном које показују знатно старији портрети из припрате Милешеве.

Наклон и молитвено подигнуте руке обележавају, такође, представе архијереја насликаних крај српске владарске породице у Матеичу и апсиди јужног параклиса Дечана. У Бањи је лик локалног епископа добио наглашено подређено место у односу на владарске портрете. Поред тога, јерарси на поменутих представама носе полиставрион уместо сакоса — уобичајене литургијске одеће српских црквених поглавара у XIV веку.¹⁴⁶ Као да све наведено даје за право оним истраживачима који сматрају да у

¹⁴³ Cf. Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 62—65, 75—76, црт. 9, 18.

¹⁴⁴ Ibidem, 62, 64.

¹⁴⁵ Walter, *Portraits of Bishops*, 293.

¹⁴⁶ Cf. Цветковски, *За ктиторската композиција од Матејче*, 526, 532. Због недовољне очуваности мајичке представе мора се, ипак, задржати извесан опрез.

дечанском параклису и Матеичу није био насликан архиепископ, односно патријарх Јоаникије.¹⁴⁷ Поједини од њих настоје да докажу да је у Матеичу, уз владарску породицу, крај Богородице Црногорске представљен скопски митрополит Јован.¹⁴⁸ Поред осталог, уочили су да је уз јерарха у Матеичу насликан свети Јован Претеча, у својству имењака-покровитеља, док се у зидном сликарству из средине XIV столећа као заштитник српског црквеног поглавара јавља свети Јоаникије.¹⁴⁹ Запажа се, међутим, да архијереј из Матеича има тонзуру. Скопски митрополит Јован, с друге стране, на свом портрету с хиландарске плаштанице нема обријано теме и носи фелон.¹⁵⁰ Питање је, ипак, колико је творац плаштанице, спутан особеношћу медија, могао да буде прецизан. Сви свети оци на тој плаштаници носе фелоне, што је прилично необично за средину XIV века. Исто тако, мора се приметити да су суфрангани скопског митрополита носили тонзуру, по старом обичају српског свештенства. О томе јасно сведочи портрет злетовског епископа Јована у Леснову.¹⁵¹ Стога би тонзура на темену митрополита Јована била сасвим очекивана.

Уз ликове владара и архијереја у припрати Дечана и на фасади параклиса Светог Григорија уз Перивлепту Охридску били су насликани и игумани манастира Арсеније и Јован. Њихови портрети добили су место на крају низа црквених достојанственика. На тај начин јасно је истакнута хијерархијска подређеност двојице игумана, потцртана и скромном монашком одеждом коју носе, односно изразито молитвеним жестовима које чине. Полуокренут надесно, с рукама подигнутим у молитви приказан је и игуман Макарије на северном делу источног зида матеичког храма. Тај лик свакако стоји у широј програмској вези с портретима архијереја и владара на јужној страни источног дела цркве.¹⁵² И он је у портретску целину укључен на зачељу низа црквених достојанственика. Јасно је да су своје право да буду насликани наспрам владара као изабрани представници клира сва тројица игумана стекла непосредним трудом око подизања и украшавања цркава. Показује се као правило и то да, за разлику од архијереја, они нису приказани у непосредној иконографској вези са световним господарем.

Нема сумње да је повезивање представе владара у византијској и српској уметности с ликовима црквених достојанственика различитог ранга увек служило, бар на одређен начин, истицању садејства световне и духовне власти. Повод су најчешће чинили замашни ктиторски подухвати. У њих су владари и клирици били непосредно укључени као задужбинари или су их само наткриљавали својим законодавним и канонским ауторитетима. То је нарочито јасно дошло до изражаја у Светом Николи Дабарском и Сисојевцу захваљујући атрибутима који насликане владаре и архијереје

¹⁴⁷ Бабић, *Богородичин Акаџисџ*, 158; Тодић, Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, 368, 443; С. Радојчић, *Старине црквеног музеја у Скопљу*, Скопље 1941, 16; Цветковски, *За књијорската композиција од Матејче*, 532—535.

¹⁴⁸ Радојчић, *Старине*, 16; Цветковски, *За књијорската композиција од Матејче*, 532—535. Оваква идентификација, међутим, мора се одбацити ако су тачно прочитани остаци натписа крај српског архијереја у Матеичу (cf. Димитрова, *Књијорска композиција*, 184).

¹⁴⁹ Цветковски, *За књијорската композиција од Матејче*, 526—527, 532—533.

¹⁵⁰ Walter, *Portraits of Bishops*, 296—298, fig. 45; Ј. Радовановић, *Плаштаница скопског митрополија Јована у ризници манастира Хиландара*, Зограф 31 (2006—2007), 175, 182—183, сл. 9.

¹⁵¹ С. Габелић, *Манастир Лесново*, Београд 1998, 208, сл. 118.

¹⁵² Djurić, *L'art impérial serbe*, 40; Димитрова, *Књијорска композиција*, 185—186, црт. 1, сл. 6.

истовремено обележавају као ктиторе. Рекло би се, међутим, да је смисао слике надилазио жељу да се сачува успомена на ктиторско дело и изрази нада у спасење око њега окупљених достојанственика. Сарадња у подизању и украшавању црквеног здања могла ја и на слици прерасти у метафору о градњи црквено-државног организма у сагласју световне и духовне власти на различитим нивоима. То сагласје добијало би, ипак, израз савршене пуноће тек на оним представама које су обједињавале ликове владара и црквеног поглавара. О ширем значају хармоничног задужбинарског садејства предводника државе и Цркве за благостање и спасење целог народа сведоче и српски књижевни састави. Данилов ученик, рецимо, даје поетску слику узорне сарадње краља Стефана Дечанског и архиепископа Данила II поводом изградње Дечана. Он надахнуто вели: „Ови су, да тако кажем, љубављу вере срдачне у Господу једну вољу имали у телу и на Једнога гледајући, Светим Духом спремљени за борбу и Христовом благодаћу овенчани, чинили су добар пример и богољубље свима у отачаству српске земље”.¹⁵³ У складу с учењем о симфонији, у средиште њиховог односа постављен је, дакле, Христос као извор сваке добродетељи коју сложене вође преносе на народ.

*

С разлогом се може поставити питање да ли се усвајање описаних иконографских решења исказивало као одраз потпуног прихватања ромејског модела односа Цркве и државе у Србији од почетка XIV столећа. Да би се пружио колико-толико заснован одговор на то питање, ваља најпре приметити да је учење о сагласју царства и свештенства у Византији представљало испрва само теорију, чијем се остварењу у различитим епохама тежило с мање или више ревности и успеха.¹⁵⁴ Понекад је стварни однос ромејског цара и васељенског патријарха остајао потпуно удаљен од прокламованог идеала. Но, и сам тај идеал био је неретко довођен у питање различитим тумачењима с цезаропапистичком или папоцезаристичком тенденцијом.¹⁵⁵ Најпоузданији оријентир при сагледавању званичних и шире прихваћених схватања о идеалном односу двеју власти и подели сфера њихове доминације у Византији пружао је церемонијал.¹⁵⁶ Њему се, стога, треба обратити и при покушају да се утврди у којој је мери српска средина заиста била „византинизовала” теорију односа владара и црквеног поглавара.

Недостатак детаљнијих изворних података о дворским обичајима у Србији ствара при том знатне потешкоће. Може се ипак уочити да је српски двор и у Душаново доба неговао неке обичаје стране схватањима Ромеја. Међу њих је спадала и страторска служба коју је краљ вршио у почаст црквеном поглавару, водећи његовог коња за узде.¹⁵⁷ Симболичким језиком церемонијала, та служба одсликавала је такав однос владара и црквеног поглавара какав је био потпуно неспојив с ромејским схватањем до-

¹⁵³ *Данилови настављачи*, 58. Иначе, Данилов ученик настоји да покаже како је краљ Стефан Дечански укључио архиепископа Данила II међу ктиторе Дечана (*Ibidem*, 56).

¹⁵⁴ Острогорски, *Однос цркве и државе*, 224—237; Дагрон, *Цар и првосвешћеник*, *passim*.

¹⁵⁵ Дагрон, *Цар и првосвешћеник*, *passim*.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ *Византијски извори за историју народа Југославије*, том VI, Београд 1986, 402—403; Г. Острогорски, *О страторској служби владара у византијско-словенском свету*, у: *Сабрана дела Г. Острогорског*, књ. V, Београд 1970, 330—352; С. Пириватрић, *Служба*, у: *Лексикон српског средњег века*, Београд 1999, 717—718.

стојанства царске власти. Разумљиво је стога да сличне церемоније није било, нити је могло бити у Византији.¹⁵⁸ Позновизантијски цар се, рецимо, званично обраћао патријарху са „мој господару” и „господине”,¹⁵⁹ али љубио је руку архијереја само за време богослужења.¹⁶⁰ Воља српског владара при избору свештеноначелника аутокефалне цркве и решавању многих црквено-државних питања била је по правилу одлучујућа, слично као у Византији. Ипак, српски владар се повиновао церемонији неспојивој с византијским традицијама јер је уздизала архијерејско достојанство изнад царског. Краљ Душан за узде је водио коња на којем је јахао његов бивши логотет, што је управо по краљевој вољи постао архиепископ, а касније и патријарх Јоаникије.

Очевидно је, дакле, да је између одређених делова церемонијала, као тумача идеологије, и стварности постојао несклад. Међутим, ма какво да је било порекло страторске службе владара у Србији,¹⁶¹ може се приметити да она не стоји у нескладу с разматраном теоријом хијерархијских односа српских краљева и архиепископа из XIII столећа. Та теорија, одражена у књижевности и ликовној уметности, истицала је достојанство духовне власти као хијерархијски узвишеније. Као да су у идеологији српске државе и Цркве средином XIV века још увек постојали извесни, незанемарљиви рецидиви из ранијих фаза друштвеног развоја. Одређена морална супрематија духовне власти јасно провејава и из оновремених писаних извора. Трагови те супрематије и духовног очинства црквеног поглавара над владарем уочавају се и у српској „етикецији” XIV века. У време краља и цара Душана суверен црквеног поглавара не назива само, по реципроцитету, својим „господином” већ га ословљава и са „оче”.¹⁶² Тако идеализован, очински статус духовне власти према световној утврђују и извесни наративни извори. Архиепископ Данило II приповеда како је краљ Милутин, након смрти архиепископа Саве III, молио Бога да му за новог црквеног поглавара подари „мужа света и праведна”, као што је „даровао на просвећење душе многочасном Јоасафу преподобнога оца Варлаама”.¹⁶³

На заједничким представама српских владара и архијереја из XIV века не могу се уочити значајнији одједи поменутих схватања. Хијерархијско првенство на тим сликама, сем можда у Жичи, уак има владар. Због тога се намеће закључак да заједничка

¹⁵⁸ Cf. Острогорски, *О сиратјорској служби владара*, 333—337.

¹⁵⁹ Pseudo-Kodinos, *Traité des offices*, 254, et passim. О обраћању патријарха и митрополита цару cf. J. Darrouzès, *Ekthesis néa. Manuel des pittakia du XIVe siècle*, REB 27 (1969), 54, 55.

¹⁶⁰ Пошто се новокрунисани цар причестио у олтару са свештеницима, и пошто је на крају литургије узео „антидорон” (нафору) и примио благослов патријарха и других прелата, он љуби руке патријарху и архијерејима, након чега се пење на посебну трибину (Pseudo-Kodinos, *Traité des offices*, 268₃—269₂). Иначе цар и патријарх су као међусобно равни током церемонијала целивали један другог у уста, док су остали архијереји љубили цара најпре у руку, а потом у образ (cf. *ibidem*, 238₂₂—239₂₁).

¹⁶¹ О њеном могућем пореклу cf. Острогорски, *О сиратјорској служби владара*, 350—351.

¹⁶² *Сира срјска йисма из руског манастира Св. Пантелејмона на Светјој Гори*, прилог арх. Леонида, ГСУД 24 (1868), 239; *idem*, *Хрисовуља цара Стефана*, 289; *Monumenta Serbica*, 143; *Actes de Chil.*, 476₁₂; 511_{34—36}, 513_{2—4}, 516₉; Ивић, Грковић, *Дечанске хрисовуље*, 69, 137, 309; *Сјом. на Мак.*, II, 351_{340—341}; С. Мишић, *Повеља цара Стефана Душана о манастиру Светјој Пейтра Коришкој из 1355. године*, ИГ 1—2 (1993), 125; Р. Михаљчић, *Мљетске исјаве цара Уроша*, ССА 3 (2004), 73_{20—21}; С. Мишић, Т. Суботин-Голубовић, *Светјоарханђеловска хрисовуља*, Београд 2003, 111_{1026—1027}, 113_{1096—1097}; Само по изузетку црквени поглавар у владарским повељама није назван оцем. И према повести Даниловог ученика, краљ Стефан Дечански, а потом и краљ Душан, обраћају се архиепископу Данилу II речима: „Господине мој и оче” (*Данилови насћаваљачи*, 56, 69, 70).

¹⁶³ Данило, *Животи*, 142—143.

слика световне и духовне власти, прихваћена из Византије, није баш у потпуности одговарала идеологији, тј. теорији међусобних односа световног и духовног поглавара у Србији. Парадоксално, она је зато била ближа реалности.¹⁶⁴ То, међутим, не значи да слике које су сведочиле о дијархијском складу између српских владара и архијереја нису задржале неке традиционалне црте, укоренење у древним схватањима. За разлику од византијских дијархијских представа, српске су биле често уклопљене у портретске целине с особеним династичко-еклисиолошким нагласцима. Лик светог Саве добио је изузетно истакнуто место крај портрета владара и архијереја у Светом Димитрију у Пећи и Дечанима. Његова улога зачетника српске аутокефалне цркве и члана породице Немањића, служила је да укаже на дубоке и особене везе српске владарске куће и народне цркве. Она је истицала древне основе садејства владара и црквених поглавара. Сасвим дискретно и не нарушавајући у основи нову, из Византије преузету представу о дијархијском сагласју, стара идеја о „крвном сродству” државе и Цркве у Србији и о „Новом изабрању Божијем” обезбеђивала је тако своје присуство и у портретској уметности из прве половине XIV века. Слични династичко-еклисијални мотиви избијали су на површину и у оквиру других дијархијских портретских целина. При томе је српски владар — чешће но византијски цареви на сличним представама — портретисан крај престолонаследника, односно престолонаследника и супруге. У Светом Николи Болничком у Охриду ликовима владара и архијереја придодате су представе светог Саве и светог Симеона, а у сопоћанској припрати замонашених Немањића. Свака од поменутих група портрета на тај начин додатно је богаћена особеним и сасвим одређеним идејним акцентима. Но, ти династички и еклисијални нагласци увек су изниicali из још увек живих идеолошких корена српске културе XIII столећа.

Dragan Vojvodić

THE IMAGE OF SECULAR AND SPIRITUAL AUTHORITIES IN SERBIAN MEDIEVAL ART

Summary

Portrait wholes which join the portraits of rulers and heads of church are preserved in several monuments of Serbian medieval visual art. The ones in Mileševa, the parekklesion of St. Simeon in Studenica and Arilje originated in the 13th century. As opposed to the previously expressed scientific opinion, these portrait wholes did not express the Byzantine idea of the diarchical agreement, i.e. the symphony of secular and spiritual authorities. In the mentioned Serbian monuments the images of archpriests have a distinct hierarchical priority over the images of rulers. This priority was conveyed through the position of their portraits in the program and in many other iconographic details. This hierarchical prioritizing of archpriests in comparison with the representative of the dynasty was not in accordance with the Byzantine doctrine of diarchical symphony. It stressed the symmetry of the dignity of the emperor and patri-

¹⁶⁴ За став да у средњовековној Србији у стварности није владао дијархијски принцип поделе и симфоничног садејства власти, већ да је убедљиву премоћ, као и у Византији, имала световна власт cf. L. Matomatis, *Le monastère reflet du royaume*, у: *Осам векова Хиландара. Историја, духовни животи, књижевности, уметности и архитектура*, Београд 2000, 7—8.

arch as well as their equal significance for the life of their subjects. Besides that, in Studenica and in Arilje, opposite a row of portraits of Serbian archbishops stood the painted images of Serbian rulers who entered the monastic order. They could not be seen as the incarnation of the earthly power in the representation which talks about the diarchical symphony, because rulers were glorified exactly for giving up the earthly power. After becoming monks, St. Simeon Nemanja and his first heirs to the throne became subordinates of the clergy. In any case, in Serbia, like in Byzantium, becoming a monk was incompatible with authority. In Arilje it is also visible that the portraits of current rulers and archbishops were not at all immediately connected in the program, although, in Byzantine understanding, they were the ones who incarnated the idea of symphony. Finally, it is noticed that in Studenica and Arilje, and especially in Mileševa, the representatives of archpriests and the dynasty were not consistently divided into two separate and parallel processions. There is, therefore, a certain intertwining between the processions, which was a consequence of the fact that the Serbian church and state were unusually closely connected, especially because of the members of the royal family. A greater number of the members of the Nemanjić family represented the pillars of the national church as monks and archpriests. More than in Byzantium, where there was a diarchical division between the "sacralized autocracy on the one hand and church on the other", in Serbia in the 13th century prominence was given to the "idea of the unity of people, the idea of the gathering of God's people", which was "extremely ecclesiological in character". Originally, such a model in the Serbian setting was taken from the messianic, Old Testament tradition, comprehended in accordance with the interpretations of Orthodox church fathers. In the Serbian literary opus of this period this model was also carefully developed. This opus reveals an aspiration to stress the higher dignity of spiritual authority in comparison with secular authority.

Since the end of the 13th century, when Serbia was swept by a strong wave of "Byzantinization", significant changes in worldviews occurred. Serbian society was ideologically redefined under the influence of Byzantium and it became more susceptible to the learning of agreement between the royal and clerical strata. In accordance with that, the relationship between the ruler of the state and the ruler of the church in Serbian art was conformed with new ideas and iconographical patterns. The images of the leaders of the church and the state were increasingly more connected and there was an aspiration to achieve a greater symmetry in expressing their dignity. Yet, the portrait of the rulers, which permanently acquired all important iconographical characteristics of a Byzantine imperial image, now received a certain hierarchical priority. It is already visible in the Virgin of Ljeviša, where developed series of archpriests and members of the dynasty were still painted. However, since the first decades of the 14th century there were images (Christmas Hymn in Žiča) and portrait wholes (St. Dimitrije in Peć, the exonarthex in Sopoćani and the narthex in Dečani), where the immediate facing of the portraits of rulers and heads of church strived to define the symphonic diarchical relationship of two authorities. In the south part of the country Serbian rulers were painted alongside archbishops of Ohrid (St. Nikola Bolnički and the Virgin Peribleptos in Ohrid) and maybe alongside the metropolitans of Skoplje (Mateič). As a rule, these portraits were not made as a reaction to immediate historical events, as it had been thought. The chronology of their creation testifies of this, as well as their iconography, accompanying inscriptions and symbolism. This characteristic symbolism becomes clearer thanks to the Byzantine ceremonial and older Byzantine representations. Ancient Byzantine paintings which united the portraits of emperors and archbishops are known mostly through written sources. Certain, traditionally determined local traits would still continue to live in the symbolism and iconography of Serbian diarchical images even during the 14th century. The paper also draws attention to some joint portraits of Serbian rulers and local bishops. The lower the rank of an archpriest, the clearer his hierarchical inferiority was stressed in comparison with the ruler.

САША БРАЈОВИЋ, ТАТЈАНА БОШЊАК

Универзитет у Београду, Филозофски факултет, Одељење за историју уметности,
Народни музеј, Београд
Оригиналан научни рад / Original scientific paper

Парк на језеру Ибера Робера у Народном музеју у Београду

САЖЕТАК: Слика *Парк на језеру*, дело француског сликара Ибера Робера (1733—1808), чува се у Збирци стране уметности Народног музеја у Београду, у фонду француске уметности, од јула 1949, када је, заједно са групом уметничких дела допремљених из Немачке, примљена на име ратних реституција. Она је, као и целокупна Роберова уметност, сума разнородних феномена француске визуелне културе XVIII века. Утемељена је у сензибилној култури прве половине века, просветитељским ставовима о природи и естетици питореског. Они су, обједињено, подстакли развој популарних визуелних форми — *vedute di fantasia*, чији је Робер био доминантни француски представник. На слици *Парк на језеру* представљен је имагинарни домен у којем су се прожеле Роберова сећања на вртове италијанских ренесансних вила и његово искуство дизајнера вртова француске елите. Контакти са теоретичарима хортикултуре чије је вртове обликовао допринели су да Робер буде цењен као „најприроднији” креатор слика и вртних „слика”. Питорескни шарм *Парка на језеру*, подстакнут интеграцијом природе и здања из прошлих епоха, сугестивне и поетичне форме које побуђују сензитивни капацитет посматрача и позивају га да „доврши” слику својим интерпретацијама и да „прошета” по њој, потврђују Роберову славну репутацију.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Ибер Робер, Народни музеј у Београду, француска култура XVIII века, естетика сензибилног, естетика питореског, руине, питорескни врт, трактати о хортикултури

Слика *Парк на језеру*, дело француског сликара Ибера Робера (Hubert Robert, 1733—1808), чува се у Збирци стране уметности Народног музеја у Београду, као део фонда француске уметности.¹ У истој збирци је и Роберова слика *Стејенишће јарка виле Фарнезе у Кајрароли*.²

Обе Роберове слике су примљене у Народни музеј 1949. године, као део контингента драгоцених предмета и дела ликовне и примењене уметности, који је стигао у

¹ Збирка француске уметности, као еkleктичка целина настала из неколико основних извора, садржи око 190 сликарских и скулпторских остварења, док се у Кабинету графике чува више од 300 цртежа и графика француских уметника: Т. Бошњак, *Француско сликарство у Београду. Формирање и улога јавне колекције*, Зборник Народног музеја 19 (2009).

² О овој слици и њеној историји: Т. Бошњак, С. Брајовић, *Стејенишће јарка виле Фарнезе у Кајрароли*, Зборник Народног музеја у Београду 19 (2009).

Југославију из Немачке, на име ратних реституција.³ Предмети су расподељени различитим државним установама. Роберове слике су, на основу процене и према записнику и списку који је сачинила стручна комисија, одлуком Репарационе комисије и Министарства за науку и културу Владе ФНРЈ, предате на чување Народном музеју у Београду.⁴



Сл. 1. Ибер Робер, *Парк на језеру* (Народни музеј, Београд)

³ На полеђини слике *Парк на језеру*, на слепом раму, уписан је број 7554, под којим је била заведена у Сабирном центру у Минхену, као и на листи предмета отпремљених за Југославију у јуну 1949. на којој је, као могуће порекло, уписана Герингова колекција: Archiv Berlin 457-08-39 (Jugoslawien), *Unbekannt und Urtnliche Restitutionen*, no 7554 Robert. H., *Landschaft*, Lwd. 32:40 cm... *Herkunft unbekannt, wahrschl. Slg. H. Göring*. Акцију прикупљања и пребацивања ових дела организовао је Анте Топић Мимара, ангажован на пословима реституције југословенске имовине. О томе: V. Kusin, *Mimara*, Centar za informacije i publicitet, Zagreb 1987; M. Terzić, *Josip Broz Tito i Ante Topić Mimara*, Vojnoistorijski glasnik (1996), 147—161.

⁴ Архив Југославије: 54-319-483: Уметнички музеј, бр. 501 од 2. VII 1949. Записник састављен у Уметничком музеју у Београду на дан 1. јула 1949. године о процени слика уступљених Уметничком музеју од Министарства за науку и културу Владе ФНРЈ и Репарационе комисије при Влади ФНРЈ, а у смислу аката Министарства за науку и културу Владе ФНРЈ III бр. 13322 од 22. јуна 1949. и Репарационе комисије при

Слика *Парк на језеру* (сл. 1, уље на платну, 31,5 x 40 cm) по димензијама је мања и по датуму настанка познија од *Стејеницијта њарка њалаише Фарнезе у Кајрароли*. Није потписана, нити датована, али је у Музеј примљена са несумњиво исправном атрибуцијом.⁵

Парк са језером чија се обала губи у измаглици и стапа са небом, планине у даљини, крошње дрвећа са страна, фонтана у облику базена, балустрада уз ивицу терасе парка са бронзаним лавовима, степенице што се спуштају ка језеру, скулптура, ситне, готово бестелесне и лелујаве штафажне фигуре људи, дате у неколико вештих потеза, потврђују карактеристични вокабулар и пикторални језик Ибера Робера. Попут великог броја његових слика, *Парк на језеру* није топографски одређен. Може се сврстати у иконографски тип *veduta di fantasia* — који комбинује стварне и фиктивне архитектонске структуре — чији је Робер најзначајнији француски представник.⁶ Имагинарне комбинације архитектонских и пејзажних елемената мизансцен су на Роберовим сликама у свим фазама његовог стваралаштва. Структуре здања и вртова вила Фарнезе, Сакети, Мадама, Албани, Бариони, Медичи, Фраскати, Д'Есте, које је проучио током школовања у Риму, сјединиће се са француским грађевинама, пределима и парковима. Десет година након повратка из Италије, Робер на Салону 1777. последњи пут прецизира место које приказује. Од тада његове слике немају топографску одредницу, већ уопштене називе, попут „један италијански врт”. Од 1791. Робер не излаже слике које у називима евоцирају сећање на Италију.⁷

По структури композиције, формалним елементима, начину интерпретације и мотивима, *Парк на језеру* се може сврстати у опус имагинарних ведута које је Робер стварао током осамдесетих година XVIII века. То је време његовог највећег уметничког успона, значајних поруцбина и продукције штафелајних слика мањег формата којима је снабдевао широко тржиште. Постоји велики број Роберових слика са сличним или истим композиционим елементима, нарочито мотивом терасе са балустрадом и стубова са бронзаним фигурама лавова. Евидентна је, у том смислу, сличност београдске слике са доњим партијама композиције *Поглед на њарк са водоскоком* из 1783. (сл. 2, Лувр).⁸ Као једна од најближих аналогја издваја се слика *Фонџана исјод њорџика* (сл. 3, Лувр).⁹ Мада је, на први поглед, укупни утисак другачији — превасходно због архи-

Влади ФНРЈ бр. 15767 од 22. јула 1949; I Објекти примљени од Министарства за науку и културу Владе ФНРЈ; под бројем 9 је убележено *Hubert Robert, Предео са језером, 40/34,5*.

⁵ Слика је у Народни музеј примљена у добром и стабилном стању. Рентоалирана је и рестаурисана у првој половини XX века. Посматрањем слике у области видљивог, ултраљубичастог и инфрацрвеног спектра не могу се уочити већа оштећења, а ретуши су малобројни. За помоћ у техничкој анализи дела захваљујемо колегама из Народног музеја у Београду, мр Софији Кајтез, вишем рестауратору, и хемичару Милицы Стојановић.

⁶ Робер је дуговао своја стилска и иконографска решења римској традицији у оквиру које је постојала подела на четири основна типа архитектонских представа. Осим *veduta di fantasia* постојале су: *veduta ideale* — представа актуелних места и славних грађевина, слободно аранжираних; *prospettiva* — декоративна илузионистичка архитектонска перспектива урбаних екстеријера и ентеријера са театарским ефектом; *rovinismo* — приказ руина. О томе: L. Salerno, *I pittori di vedute in Italia, 1580—1830*, Roma 1991.

⁷ J. de Cayeux, *Hubert Robert et les jardins*, Paris 1987, 50.

⁸ *Поглед на њарк са водоскоком*, уље на платну 166 x 59,5 cm, сигн. *Hubert Robert 1783*, Инв. бр. INV 7658.

⁹ *Фонџана исјод њорџика*, уље на платну, 32 x 40 cm, сигн. *Robert*, Инв. бр. MI 733.



Сл. 2. Ибер Робер,
Поглед на парк
са водоскоком (Лувр)



Сл. 3. Ибер Робер, Фонтана испод портика (Лувр)

тектонског оквира у који је сцена смештена и мноштва детаља — она, морфолошки и феноменолошки, има много заједничког са *Парком на језеру*. Због брзог, скицзног сликарског поступка, сличних структуралних елемената и готово идентичних димензија може се претпоставити да су припадале истој серији. Док се на композицији из Лувра приказује велики број скулптура, *Парк на језеру* има само једну, на постаменту о који је ослоњена табла са натписом, у доњем десном делу. Узор за тај мотив постављен је на Роберовом цртежу *Античка сјајна у шуми* (сл. 4, Уметнички и археолошки музеј, Безансон).¹⁰ Обе слике имају још један типичан Роберов мотив — уметника који слика седећи испред модела. Он се налази на великом броју његових цртежа — од италијанских каприча до слика са приказом Велике галерије Лувра. Непосредан извор за фигуру сликара на београдској слици може се наћи на цртежу *Ибер Робер црта античку вазу наспрам Колосеума* (сл. 5, Уметнички и археолошки музеј, Безансон).¹¹

¹⁰ *Античка сјајна у шуми*, отисак цртежа, сангвина, 35 x 29 cm, Инв. бр. D 2971. Скулптура је овде постављена у супротан положај у односу на ону са слике из Народног музеја, али, пошто је у питању отисак цртежа, може се закључити да су позиције фигура исте. Иако је цртеж из Безансона детаљнији и разрађенији, несумњиво је извор приказа фигуре на нашој слици.

¹¹ *Ибер Робер црта античку вазу наспрам Колосеума*, сангвина, 35 x 28 cm, несигнирано, Инв. бр. D 2976. Сличан пример је у Музеју у Валансу и на скицама из Графичке збирке Лувра, RF 37336 и RF 37337.



Сл. 4. Ибер Робер, *Античка статуа у шуми* (Уметнички и археолошки музеј, Безансон)



Сл. 5. Ибер Робер, *Ибер Робер црта античку вазу наспрам Колосеума* (Уметнички и археолошки музеј, Безансон)

Да би се слика *Парк на језеру* у потпуности сагледала и представила, неопходно је указати на основне феномене француске визуелне културе XVIII века, који се сви сабирају у опусу Ибера Робера и на њој самој.

ИБЕР РОБЕР, ПАРК НА ЈЕЗЕРУ И ФРАНЦУСКА КУЛТУРА XVIII ВЕКА

Уметност Ибера Робера, како јасно указује и слика *Парк на језеру*, не могу прецизно обухватити стилске категорије рококоа и неокласицизма. Немогуће ју је јасно одредити ни према темама које је сликао. Роберова персоналност и пикторална поетика не могу бити објашњене као изрази *ancien régime*, револуционарног или постреволуционарног доба. Време у којем живи далеко је комплексније од једностраних поларитета помоћу којих се покушава разумети XVIII век у Француској.

У делу Ибера Робера одражавају се друштвени и културни концепти његове епохе. Највећи део живота проживео је у социополитичком систему наслеђеном из XVII века, разрађених техника контроле и политичког управљања.¹² Током XVIII века, упркос сталним напорима да се реформише, нарочито у правном и економском домену,

¹² P. R. Campbell, *Power and Politics in Old Regime France 1720–1745*, London, New York 2003.

стири режим се, све снажније, конфронтирао са демографским, интелектуалним и економским променама у Француској. Оне ће постепено довести до Револуције 1789, која је редеофинисала социјалне и политичке односе, културно и уметничко стваралаштво и драматично утицала на људске животе, па и Роберов.

Робер је био човек епохе просвећености, у којој се, иако на различите начине, веровало у могућност укупног прогреса. Ипак, просветитељство, као интелектуални и културни покрет, није било јединствено, чак ни у својој централној тачки — улози разума.¹³ Зато се тзв. „доба разума“ може, прецизније, назвати епохом сензибилности. Сензибилност је окосница просветитељских рефлексија о историји, метафизици, праву, језику, политици и естетици.¹⁴

Сложена дијалектика друштвених и интелектуалних токова подразумевала је подједнако сложену дијалектику стилова. Француска монархија, нарочито од режима Луја XIV, била је патронатством активно укључена у продукцију и перцепцију уметности и дебате о стилу, чији се квалитет посматрао као израз националне вредности.¹⁵ Стил се градио као продукт комплексне интеракције различитих социјалних група, интереса и искустава производње, дистрибуције и конзумирања. Круна није могла у потпуности монополизовати стил, нарочито након пресељења двора из Версаја у Париз почетком XVIII века. Повратак у Париз условио је креирање нових стилова, касније названих рококом, чији су квалитети извесни у Роберовом пикторалном језику.

Рококо је био утемељен у дворској култури и аристократском менталитету, али је изражавао и укус нове, буржоаске елите. То је стил аристократске елеганције неометане захтевима утилитарности. Уметност рококоа одбацује пропагандну функцију, императив историзма и дидактичности. Она исказује став епохе о визуелној култури као изузетном медијуму комуникације.¹⁶ Имагинативно представљање лепоте природног света, суштина рококо дизајна и Роберовог *Парка на језеру*, у складу је са просветитељском фасцинацијом природом.

Сензуалну естетику рококоа, која прожима Роберову слику, суштински је објаснио опат Дибо (l'abbé Dubos) у својим *Размишљањима* 1719. На његовим мислима засновани су просветитељски ставови о естетској сензибилности, која се поимала као тачка раскида са прошлошћу и могућност превредновања културе. Главни циљ уметности, према Дибоу, јесте да покрене емоције.¹⁷ Оне су централне у естетском суду, јер воде препознавању квалитета песме и слике. Естетски судови су урођени физичкој

¹³ О контрадикторним аспектима просветитељства: I. Paul, *The Age of Minerva*, Vol. 1, *Counter-Rational Reason in the Eighteenth Century. Goya and the Paradigm of Unreason in Western Europe*, Pennsylvania Univ. Pr. 1995; S. J. Barnett, *The Enlightenment and Religion. The Myths of Modernity*, Manchester Univ. Pr. 2003.

¹⁴ О сензибилности у француском просветитељству: J. C. O'Neal, *The Authority of Experience: Sensationist Theory in the French Enlightenment*, Pennsylvania Univ. Pr. 1996, 86.

¹⁵ О стилу као политичком концепту у Француској: L. Auslander, *Taste and Power: Furnishing Modern France*, University of California Press 1998, 35—39.

¹⁶ Да је задатак сликарства комуникација, истакао је већ Роже де Пил (Roger de Piles) у *Conversations sur la connaissance de la peinture* 1677. О tome: J. Montagu, *The Painted Enigma and French Seventeenth-Century Art*, *Journal of the Courtauld and Warburg Institutes* 31 (1968), 307—335.

¹⁷ „Пошто је први циљ поезије и сликарства да нас дотакне, поеме и слике су добре само ако то могу да учине” (II: 22, 276). „Ако је сликар емоционално укључен у акцију коју представља, он нас покреће; много мање је важно шта он представља (I: 13, 34): Abbé Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, D. Désirat ed., Paris 1993.

и менталној конституцији човека.¹⁸ Сензибилност је универзална, те сви, не само специјалисти, могу судити о уметности. Дибоова рамишљања дала су новој, буржоаској публици осећај моћи критичког промишљања, способности доношења суда у домену поезије и сликарства, до тада резервисаном за ауторитете.

Дибоове мисли о естетици део су феномена демократизације културе. Реч *culture* је у XVIII веку имала широко значење. Но, без обзира на разлике, француски интелектуалци дефинишу је у епистемолошким терминима као однос између тела и ума, оног који перцепира и оног шта је перцепирано, субјекта и објекта. Култура рококоа, којој је великим делом припадао Робер, изражавала је ту интеракцију.

Њу је, од средине XVIII века, на свој начин, исказивала и неокласицистичка идеологија уметности. Она, међутим, успоставља разликовање уметности конзумираних у име сензуалног задовољства и оних које не делују на нивоу чула. Неокласицистичка естетика, као и она рококоа, имала је разнородне корене. Прелазак на нови стил упориште је имао у напорима Луја XVI да изрази легитимност и континуитет бурбонске власти од античког доба. И уметничко тржиште захтевало је класичне херојске теме и форме. Интелектуална култура просветитељства била је окупирана моћима оптичког, али уједно и револтирана „преварама” које може изазвати уметност. Фасцинација природом и њеним чарима, наслеђена из ранијих деценија, добија нове импulsе. Тако, класицизам у француском сликарству, како демонстрирају Роберова дела, међу њима и *Парк на језеру*, функционише и као модел за најприродније и за „најцивилизоване”.

Промене естетских судова имале су упориште и у културној експанзији у Француској, коју изражава растућа продукција књига, новина, театарских комада, пораст читалачке и позоришне публике, презентација уметничких дела на Салону и алтернативним просторима, као што су *Exposition de la jeunesse*, *Académie de Saint-Luc*, *Salon de la Correspondance*.¹⁹ Растућа културна продукција помогла је развоју новог феномена — јавног мњења.²⁰ Нове снаге на политичкој сцени постављају захтеве који нису могли бити испуњени у оквиру традиционалних институција апсолутистичког реда. Тај „нов систем ауторитета”, врста трибунала који постаје једнак оним традиционалним — круни и цркви — није био ексклузивно буржоаски, већ под дубоким утицајем елите, државе и традиције.²¹

Суштинску улогу у обликовању јавног мњења имала је реторика грађанске врлине.²² Одлучујући утицај на концепт врлине имали су Дидро (Denis Diderot), Тусен

¹⁸ О Дибоовој концепцији естетике као мреже психологије и епистемологије, која је упориште имала у Локовој (John Lock) филозофији: J. C. O'Neal, *Changing Minds: The Shifting Perception of Culture in Eighteenth-Century France*, The University of Delaware Press 2002, 25—26.

¹⁹ О култури изразите *bibliophilia*: J. I. Israel, *Radical Enlightenment. Philosophy and the Making of Modernity 1650—1750*, Oxford 2001, 119.

²⁰ J. Habermas, *Javno mnjenje*, Beograd 1969.

²¹ Док Хабермас идентификује јавну сферу са једном социјалном групацијом — буржоазијом, новија истраживања указала су да она није фундаментално буржоаски, нити искључиво секуларни феномен: D. Gordon, D. Bell, S. Maza, *The Public Sphere in the Eighteenth Century*, A Forum in French Historical Studies XVII/4 (1992), 882—956; J. I. Israel, *op. cit.*, 5; A. Bell, *Culture and religion, y: Old Regime France 1648—1788*, W. Doyle ed., Oxford 2001, 78—104.

²² Концепт врлине је у срцу политичке, социјалне и етичке мисли XVIII века. Имао је много значења и функција: M. Linton, *Politics of Virtue in Enlightenment France*, London 2001, 52.

(François Vincent Toussaint) и Монтескје (De Montesquieu), чија су размишљања проистекла из ширег опсега идеја прве половине века. Реторика политичке врлине продира-ла је свуда: у популарни литерарни жанр — новелу, и, посебно, у позориште, где се, захваљујући Дидроу, формирао нови театарски политички жанр — *drame bourgeois*.²³ Поново захваљујући Дидроу, та реторика улази и у нову литерарну форму — уметничку критику.²⁴ Она је утицала на продукцију и рецепцију уметничких дела као и обликовање уметничких персоналности. Неумитно је утицала и на Робера, не само као феномен епохе, већ и због тога што су његове слике и он лично годинама били на мети Дидроових критика.

Дидроови судови о Салонима од 1759. до 1781. темељ су модерног уметничког критицизма.²⁵ Најчешће су усмерени на недостатак релевантног субјекта у оновременом сликарству. Дидро је сматрао да уметност мора бити истинита и емоционално обавезујућа. Његове мисли смртно пресуђују алузивним митологијама, питорескном маниру, неескспресивним фигурама, јер не припадају визуелном отелотворењу Дидроових идеала — *peinture morale*. Оне усмеравају и позно Роберово сликарство.

У епохи која се мора сагледати као хетерогена слика идеја, идеологија и естетика, формирао се Роберов персонални и уметнички идентитет. Он је рођен 1733. у Паризу, што је његовој каснијој репутацији давало посебну вредност: „Бити рођен у Паризу значи бити двоструко Француз, јер овде се узгајају цветови урбаности који се нигде другде не могу наћи”.²⁶ Његов отац је био *valet de chambre* (главни собар) маркиза Де Стенвила (De Stainville), дакле, припадник буржоаске елите.²⁷ Робер је у младости стекао солидно образовање на језуитском *Collège de Navarre* при Париском универзитету. Како сведочи његов биограф, колекционар Маријет (Pierre Jean Mariette), Робер је открио таленат за *les arts du dessin* и, мимо воље оца, постао помоћник у Слоцовом (René Michel-Ange Slodtz) декоратерском студију. Као члан пратње Де Стенвила, касније војводе Де Шоазела (De Choiseul), француског амбасадора на папском двору Бенедикта XIV, Робер 1754. одлази у Рим. Спонзорство маркиза омогућило му је упис на *Académie de France à Rome*. Министар лепих уметности Луја XV, маркиз Де Марињи (De Marigny), додељује му статус *pensionnaire*, уобичајен за студента којег спонзорише круна.²⁸ Француска академија у Риму била је под руководством Натоара (Charles-Joseph Natoire), који је инсистирао на студирању античких споменика. Формирање у друштву уметника инспирисаних открићима археологије и жељних обнове уметности, као и контакти са лидерима неокласицистичке авангарде, Винкелманом (Johann Joachim Win-

²³ *The Reader's Encyclopedia of World Drama*, J. Gassner, E. Quinn eds., Dover 2002, 179—180.

²⁴ Протест против хедонизма и истицање јавне и дидактичке улоге уметности истакнути су прецизно први пут 1749. у памфлету Де Сен Јена (La Font de Saint-Yenne) *L'Ombre du Grand Colbert, le Louvre et la ville de Paris*. О томе и о значају визуелне културе у Француској XVIII века: J. Landes, *Visualizing the Nation: Gender, Representation, and Revolution in Eighteenth-Century France*, Ithaca, Cornell Univ. Pr. 2001.

²⁵ R. Wrigley, *The Origins of French Art Criticism from the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford Univ. Pr., 1995.

²⁶ L. S. Maricier, *Tableau de Paris I*, Amsterdam 1782—1788, ix, према: J. Hedley, *Francois Boucher. Seductive Visions*, ex. cat. Wallace Collections, London 2004, 99.

²⁷ J. de Cayeux, C. De Boulot, *Hubert Robert*, Paris 1989, 23.

²⁸ О Роберовим римским годинама: J. de Cayeux, C. De Boulot, *Hubert Robert*, 24—30; V. Carlson, *Hubert Robert in Rome. Some Pen-and-Wash Drawings*, Master Drawings 39/3 (2001), 288—299.

ckelmann), кардиналом Албанијем (Alessandro Albani), Адамом (Robert Adam), Клерисоом (Charles-Louis Clerisseau), Пиранезијем (Giovanni Battista Piranesi) и Панинијем (Giovanni Paolo Panini), одредили су Роберов опус. У потпуности су обликовали његов вокабулар архитектонских и скулптуралних форми, који је током целе каријере рекреирао, рекомпоновао и реконтекстуализовао.

У Париз се вратио 1765, а годину дана касније био је примљен на *Académie Royale de peinture et de sculpture* као *peintre de l'architecture et des ruines*. Као *morceau de réception*, приступно дело, приложио је капричо *Лука Рипејџа у Риму*, изложен на Салону 1767. Робер је, попут других уметника свога доба, тежио представљању јавној сфери. Његова самопрезентација на следећем Салону 1769. била је свеобухватнија: приложио је око 40 дела.²⁹ Дидро и Башомон (Louis Petit de Bachaumont) веома их позитивно оцењују, а Маријет наглашава да су била веома пожељна на тржишту.³⁰

На велику позорницу Париза Робер излази и преко париских салона. Салони су били гранична подручја аристократског и буржоаског, домаћег и јавног, женског и мушког, рококоа и неокласицизма. Окупљали су људе различитог порекла који су обликовали социјалне, политичке, лингвистичке и естетске идеале XVIII века.³¹ Робер је био прихваћен у једном од најпопуларнијих — салону који је водила *madame* Жофрен (Geofrin), изразити протагониста јавне сфере. Салон посвећен визуелним уметностима, својеврсни изум *madame* и врста *petite république des arts*, одржаван понедељком, окупљао је уметнике, дилере и колекционаре.³² *Lundis* су изражавали успон статуса уметника и колекционара и нов однос патрона и стваралаца. Тај однос објашњава Дидро истичући како патрон не сме задати тему; када жели да добије слику, мора дозволити уметнику да тему сам одреди; још боље је ако купи већ завршено дело. Док су колекционари почетком XVIII века сакупљали дела италијанског, холандског и фламанског сликарства, Жофрен је, попут других оновремених љубитеља уметности, куповала дела живих француских уметника.

На промену односа патрона и уметника утицао је пораст комерцијализације уметничке продукције, феномен Роберовог времена.³³ Салон мадам Жофрен, где се расправљало о питањима уметности, али и о тржишним ценама слика, једно је од места где се градио. У времену када су аукцијске куће постале ривали Краљевској академији и њеним бинарним изложбама — Салонима, а дилери незаобилазни у експертизи и

²⁹ J. Cailleux, *Hubert Robert's Submissions to the Salon 1769*, *The Burlington Magazine* 117/871 (1975), i—xv.

³⁰ C. Gabillot, *Hubert Robert et son temps*, Paris 1895, 95—98; Ph. De Chennevières, A. de Montaignon, *Abece-dario de P. J. Mariette*, vol. IV, Paris 1857—58, 413—414.

³¹ О салонима: A. Daumard, *Les bourgeois et la bourgeoisie en France depuis 1815*, Paris 1987, 56, 109—111; D. Goodman, *Enlightenment salons: the convergence of female and philosophic ambitions*, *Eighteenth-Century Studies* 22 (1989), 329—350.

³² Како је записала, Жофрен је била пријатељ уметницима: „...јер сам их посећивала, обезбеђивала им поруџбине, бринула о њима, ценила их и добро плаћала”: C. B. Bailey, *Quel dommage qu'une telle dispersion: Collectors of French Painting and the French Revolution, y: 1789: French Art during the Revolution*, A. Wintermune ed., New York 1989, 11—26.

³³ О томе у: T. Crow, *The abandoned hero. The decline of state authority in the direction of French painting as seen in the career of one exemplary theme, 1777—89*, у: *Consumption of Culture 1600—1800: Image, Object, Text*, A. Bermingham, J. Brewer eds., London 1995, 89—102.

верификацији уметничког дела, уметници, међу њима и Робер, посветили су се тржишту.³⁴ Како сведоче Маријет и гроф Де Кејли (De Caylus), један од најзначајнијих патрона епохе, Робер је радио за широку публику, производећи велики број слика и цртежа.³⁵ Комерцијалност се у париском *société* тада сматрала цивилизованом активношћу, утемељеном у рационалистичком захтеву за прогресом. Захваљујући њој, многи уметници, међу њима и Робер, били су професионално независни. Комерцијални успех слика попут *Парка на језеру* донео је Роберу добра која уметници раније нису могли поседовати — уметничку колекцију, сеоску кућу, слуге.

Робер за *madame* Жофрен креира *petit tableaux*, слике које се могу дефинисати као *conversation pieces*.³⁶ Ускоро се остварује и у домену картографских проспеката у *Salle des États* надбискупске палате у Руану.³⁷ За краљеве министре ради приказе изградње путева, мостова, тунела, који изражавају енергију и статус модерне државе.³⁸

Највећи углед уживао је као сликар руина. Руине су биле фундаментална форма естетике питорескног која их је начинила фокусом уметничке инвенције. Имале су јединствено место у визуелном, литерарном и емоционалном корпусу француске културе XVIII века. И у опусу Ибера Робера. *Robert des Ruines* био је централна фигура овог домена неокласицизма у Француској. Његова естетика руина је класична и, уједно, не класична по свом духу. Руине су подсетник на антику, али су, истовремено, због фрагментарности и неправилности, и антикласичан облик. *Парк на језеру* није карактеристична слика руина, али, на свој начин, припада овој врсти визуелне презентације. Питорескни ефекат парка на београдској слици подстакнут је приказом помало расточених архитектонских структура, јер оне, како је веровао Робер, употпуњавају задовољство имагинације и реминисценције. Оне су интегрисане са природом, јер су, као људске креације, њом савладане.

Временом, на Роберове приказе руина утицаће и естетика сублимног.³⁹ Његови римски, али и „париски” капричи, односно представе оновремених грађевина у рушевном стању — којима је установио жанр имагинарних, антиципираних катастрофа — наилазили су на изузетан пријем. За Робера и његову генерацију фрагментарна здања — антике, ренесансе, сопствене епохе — била су елоквентнија од неоштећених. Роберова уверења да се *vraie nature* архитектуре може исказати само у континууму времена и историје и захваљујући сликаревој способности да сугерише процес ерозије — делио је Дидро.⁴⁰ Управо пред Роберовом сликом *Grande Galerie éclairée du fond*,

³⁴ О дилерима: С. Jones, *Bourgeois Revolution Revivified: 1789 and Social Change*, у: *Rewriting the French Revolution*, С. Lucas ed., Oxford 1991, 69—118.

³⁵ *Abecedario de P. J. Mariette*, vol. IV, 414.

³⁶ Овај тип слике дефинише идентитет преко односа између људи и између људи и њиховог дома и посуда. О томе: М. Praz, *Conversation Piece: A Survey of the Informal Group Portrait in Europe and America*, London 1971, 33. О Роберовим сликама за Жофрен: Р. R. Radisich, *Hubert Robert. Painted Spaces of the Enlightenment*, Cambridge Univ. Pr. 1998, 15—54.

³⁷ О њима у: Р. R. Radisich, *op. cit.*, 54—63.

³⁸ О њима у: М. Craske, *Art in Europe 1700—1830*, Oxford 1997, 261—262.

³⁹ Подстакнута је штампањем и превођењем Берковог (Edmund Burke) *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* 1756.

⁴⁰ О томе: А. В. Weinshenker, *Diderot's Use of the Ruin-Image*, *Diderot Studies* XVI (1973), 309—229.

изложеном на Салону 1767, Дидро је артикулисао ондашњи став према руинама и постао првак концепта *la poétique des ruines*.⁴¹ Он је препознао Роберову способност да сликарству руина подари ореол историјског сликарства. Тако су се Роберове слике, које обухватају историзам и жанр, уклопиле у Дидроову доктрину моралног сликарства.

Наклоност грофа Д'Анживијеа (d'Angiviller), управника Краљевских задужбина и министра лепих уметности Луја XVI, обезбедила је Роберу најважнијег патрона — краља.⁴² На основу Д'Анживијеове кореспонденције, може се закључити да га је са Робером повезивало пријатељство. Током тог периода патрон и уметник користили су термине пријатељ и пријатељство, *ami* и *amitié*, да би исказали поверење и лојалност.⁴³ Захваљујући министру, Робер ствара декорацију сале за вечеривање дворца у Фонтенблоу,⁴⁴ као и слике за *salle de bains*, будоар дворца *Bagatelle*, који је био *maison de plaisance* Шарла Филипа, грофа Д'Артоа (Charles Philippe comte D'Artois), краљевог брата.⁴⁵ У парку Версаја 1777. Робер креира нови *tableau* за Жирардонову (François Girardon) скулптуралну групу *Bains d'Apollon* и слика пошумљавање врта.⁴⁶ Ускоро стиче титулу *Dessinateur des Jardins du Roi*. Стварао је сликане и вртне декорације за представнике највишег племства, о чему ће бити речи касније.

Када је 1778. формиран комитет за одобрење пројекта уређења Велике галерије Лувра, Робер је постао његов члан.⁴⁷ Одлуком Д'Анживијеа, исте године, именован је за чувара краљевске галерије. Начинио је први инвентар слика у Лувру и добио звање саветника на Академији.

Робер је, ондашњим и данашњим речником казано, био славан, а једно од посебних одлика Париза у предвечерје Револуције била је управо слава његових уметника: „Таленат, духовитост, шарм и уметничка слава привлачили су ласкава признања. Ти изузетни дарови природе постављали су човека без високог рода у једнак положај са највишим племством”.⁴⁸ Робер је био један од оних који су поседовали „културни капитал”, обликовали укус и усмеравали моду.⁴⁹ Пошто је његова личност била на јавној

⁴¹ Дидро тада записује: „Идеје које руине буде у мени су велике. Све нестаје, све умире, само време траје. Како је свет стар! Ходам између две вечности. Коју год да погледам, објекти који ме окружују најављују крај. Шта је мој пролазни живот у поређењу са егзистенцијом камења које се распада! Видим надгробни мермер у прабини и не желим да умрем! Бујице носе нацију за нацијом према дну заједничког амбиса. Жудим да се припијем за обалу и одбраним од плиме....”: D. Diderot, *Salon 1767*, у: *Oeuvres de Denis Diderot*, Vol. II, Paris 1821, 229—230.

⁴² Гроф Д'Анживије је делио Дидроову концепцију јавне функције уметности и веровао у уметност руковођену интересима монархије: J. de Cayeux, C. De Boulot, *op. cit.*, 309—310.

⁴³ О томе у: S. Kettering, *Gift-Giving and Patronage in Early Modern France*, French History 2 (1988), 131—151.

⁴⁴ О овој Роберовој декорацији: P. R. Radisich, *op. cit.*, 97—116.

⁴⁵ О Роберовим сликама за *Bagatelle*: J. Baillio, *Hubert Robert's Decorations for the Château de Bagatelle*, The Metropolitan Museum Journal 27 (1992), 149—182; P. R. Radisich, *op. cit.*, 78—96.

⁴⁶ О овим сликама: J. De Cayeux, *Hubert Robert et les jardins*, 15—19; P. R. Radisich, *The King Prunes His Garden: Hubert Robert's Picture of the Versailles Garden in 1775*, Eighteenth-Century Studies 21/4 (1988), 454—471.

⁴⁷ О томе у: É. Pommier, *Le projet du Musée royal (1747—1789)*, у: T. W. Gaehtgens, *L'art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, Paris 2001, 185—210.

⁴⁸ Gabriel Sénac de Meilhan, *Le Gouvernement, les moeurs et les conditions en France avant la révolution*, Poulet-Malaiss, Paris 1795, 121, el. edit.

⁴⁹ P. Bourdieu, *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*, Cambridge Mass, 1984, 18—96.

сцени, делила је њене дубоке трансформације и била предмет тумачења савременика. Та тумачења се, широко узевши, могу повезати са ондашњим стварањем персонално-идентитетске теорије.⁵⁰

Робер је био истински продукт салонске културе, која је, као спрега аристократских и буржоаских амбиција, обликовала врсту „технологије сопства”, односно идеал *honnête homme*.⁵¹ *Honnête homme* могао је потицати из различитих социјалних оквира, али је његово самообликовање морало бити у духу *noble civilité*. Робер је био типичан „концептуални артефакт” свога доба: био је популаран због „шармантне конверзације, изузетног карактера, култивисане довитљивости, што га је смештало у најбоља друштва Рима и Париза”. Његово присуство „било је задовољство за друштво”, а његове слике *bien inventée*.⁵² Уживао је репутацију изузетно урбаног и углађеног човека. Кретао се са лакоћом од једног до другог посла, од једног до другог жанра. Био је модел многим портретистима: Пажуу (Augustin Pajou), Алу (P. A. Hall), Изабеју (Jean Baptiste Isabey), Лабиј-Гијар (Adélaïde Labille-Guiard).⁵³ Његову персоналност најпрецизније је исказала Елизабет Виже Лебрен (Elisabeth Vigée Lebrun) на портрету изложеном на Салону 1789. Сликајући „Робера, пејзажног сликара, за себе”, Виже Лебрен га приказује узнемиреног, са палетом и четкицама, што је референца на иконографију „инспирисаног генија” (сл. 6, Лувр).⁵⁴ Поза фигуре, позиција руку, разbaruшена коса и окрет главе парафразирају свој извор, тзв. *portraits de fantasie*, који је двадесет година раније створио Фрагонар (Jean Honoré Fragonard), Роберов римски колега и пријатељ, као мешавину портретних конвенција, уз изразиту *sprezzatura*, лаки, отворени, широки потез четке.⁵⁵ Роберов портрет изражава његов идентитет, брижљиво конструисан у складу са ондашњим нормама и славом коју је уживао.



Сл. 6. Елизабет Виже Лебрен, *Ибер Робер* (Лувр)

Роберов портрет налази се и међу *portraits à la plume* у мемоарима Виже Лебрен. Она истиче како је од свих уметника које је познавала Робер био друштвено најактивнији и неко ко је у социјалном пољу највише уживао.⁵⁶ Описала је његове вратоломије

⁵⁰ О XVIII веку као епохи изразитог преображаја поимања сопства и персоналног идентитета: R. Martin, J. Barresi, *Naturalization of the Soul. Self and Personal Identity in the Eighteenth Century*, London, New York 2000, 1—11.

⁵¹ Концепт *honnête* је веома широк и не може се дословно превести. О њему: M. Cohen, *Fashioning Masculinity: National Identity and Language in the Eighteenth Century*, New York 2002, 13—25.

⁵² *Mémoires secrets de Bachaumont de 1762 à 1787*, J. A. D. Ravenel, F. P. De Mair Robert, M. D'Angerville eds., Paris 1830, 58.

⁵³ P. Grate, *H. Robert et l'iconographie d'Augustin Pajou*, *Gazette des Beaux-Arts* 106 (1989), 7—13.

⁵⁴ О томе: P. Rea Radisich, *Que peut définir les femmes?: Vigée-Lebrun Portraits of an Artist*, *Eighteenth-Century Studies* 25/4 (1992), 441—467, 466.

⁵⁵ M. Sheriff, *Fragonard Art and Eroticism*, Chicago, London 1990, 5.

⁵⁶ E. L. Vigée Lebrun, *Souvenirs*, Paris 1835—1837, II, 308. О социјалном ангажману оновремених уметника: J. Owens Schaefer, *The Souvenirs of Elisabeth Vigée-Lebrun: The Self-Imaging of the Artist and the Woman*,

по Колосеуму од којих се „дизала коса на глави” и цитирала Делилову (Jacques Delille) поему *L'imagination*, у којој су представљене Роберове авантуре у римским катакомбама, по којима је, изгубљен, лутао три дана. Записала је како је Робер забављао друштво имитирајући акробате из *commedia dell'arte*.

Робер, који је себе представио на слици *Уметник у свом атељеу* (Бојманс ван Бојнинген, Ротердам),⁵⁷ био је веома склон самопрезентацији. Како је на почетку овог текста указано, и на слици *Парк на језеру* приказао је себе. Самопрезентација је код Робера готово увек реализована у оваквој форми: уметник занесено бележи приказ чији је, истовремено, сведок, актер и аутор. Укључивање сопственог лика у мултифигуралне композиције, посебно *conversation pieces*, као и у пејзаже, нарочито приказе вртова, типично је за XVIII век.⁵⁸ Често, као и на слици *Парк на језеру*, сликар се представља док ствара, изолован од људи којима је окренуо леђа. У томе је могуће препознати адаптацију старе традиције исказивања себе као меланхоличног генија, али без конвенционалне иконографије и уз веома скривену природу такве алузије.⁵⁹ Робер се не представља као механички имитатор, већ узнемирени уметник посвећен вишој истини, непојмљивој обичним људима који промичу поред њега. Као и на другим делима, Робер запоставља приказ лица — сопственог као и туђег — али се приказује као елегантно одевен и удобно смештен испод свог модела, митолошке или алегорijske фигуре коју је немогуће прецизно дешифровати. Овакав корпорални „дисплеј” увео је у француско сликарство Вато (Antoine Watteau) на својим цртежима и *fêtes galantes*, под утицајем опере, балета и театра. Од тада тело као *character* — како су га називали оновремени писци — евоцира широк опсег стања и емоција у визуелним уметностима, литератури и музици.⁶⁰ Док су остале фигуре на београдској слици — генерички *le petit peuple* — приказане, као и увек код Робера, без карактеризације и специфичне наративне улоге, његово тело, акцентовано црвеном бојом, представљено је као непосредни и самодовољни исказ.

Начин на који се Робер презентује на својим сликама, као и на портрету Виже Лебрена, био је прикладан и због његове *extreme facilité* — брзог, скицозног начина сликања којим је изведена и слика *Парк на језеру*. *Facilité* је термин који се у академским расправама користио да опише намерно, видљиво лако стварање. Имао је и позитивно и негативно значење. Виже Лебрен пише да је Робер поседовао „изузетну лакоћу коју би неко назвао срећом, неко несрећом” — сликао је брзо као да пише писмо; када би успео да контролише ту лакоћу, његове слике биле би савршене; подложан је повишеним стањима инспирације, која прете да униште његов таленат. И други увиђају Роберову неспособност да „контролише” и доврши слике, које „изгледају као велике скице успелог колорита и пријатне импресије.”⁶¹

International Journal of Women's Studies 4 (1981), 35—49; T. E. Crow, *Painters and Public Life in 18th Century*, New Haven, London 1987.

⁵⁷ Уље на платну, 37 x 46, око 1763—1765.

⁵⁸ О приказу сликара на енглеским пејзажима XVIII века: R. Strong, *The Artist & the Garden*, Yale Univ. Pr., New Haven, London 2000, 252—253.

⁵⁹ О томе на примеру енглеског сликара Зофанија: W. L. Pressly, *Genius Unveiled: The Self-Portraits of Johan Zoffany*, *The Art Bulletin* 69/1 (1987), 88—101.

⁶⁰ О томе: S. R. Cohen, *Body as 'Character' in Early Eighteenth-Century French Art and Performance*, *The Art Bulletin* 78/3 (1996), 454—466.

⁶¹ *Examen au Salon de l'année 1779*, према: J. Baillio, *op. cit.*, 172.

Квалитети који карактеришу и слику *Парк на језеру* — питорескни шарм подстакнут интеграцијом природе и здања из прошлих епоха, лакоћа и брзина потеза, сугестивне и поетичне форме које побуђују сензитивни капацитет посматрача и позивају га да „доврши” и заокружи слику својим интерпретацијама — обезбедили су Роберу велики успех. Међутим, временом, његов екстравагантни животни и уметнички стил почео се сагледавати у негативном светлу. Четири године након емоционалног пролома који је у њему изазвала Роберова *Велика галерија*, Дидро на Салону 1771. записује: „Ако овај уметник (Робер) настави да третира форму тако грубо и скицозно, изгубиће способност довршавања... Он жели да створи својих десет сребрњака пре ручка; хвалисав је, а његова жена је помодарка, те мора производити у журби... Рођен да буде велики, остаће осредњи.”⁶² Превише „скицозан”, неспособан да доврши слике, *fastueux*, окупиран жељом за зарадом због супруге која је *élégante*, Робер је за Дидроа пример *la vie privée*, феномена који се, за разлику од прве половине века, сада веома критички тумачи, нарочито због своје неодвојивости од *luxe*.

Луксуз је у XVIII веку шири и снажнији друштвени феномен него икада раније.⁶³ Први пут у европској историји он се доживљава као стимуланс прогреса. Луксузна добра, у којима је уживао Робер, била су значајан компонент урбаног друштва и суштина самопрезентације. Међутим, како је век одмицао, најпре захваљујући Русоу (Jean Jacques Rousseau), луксуз се почео тумачити као сила која уништава природно стање сопства.⁶⁴ Луксузом обликовани Роберов идентитет нервирао је Дидроа и друге критичаре. Бекфорд (William Beckford), који га је посетио 1784, описује га као произвођача сличног пауку.⁶⁵

Дидро за Роберову прекомерну производњу слика криви његову помодну супругу. Презир према жени, која постаје оличење каприциозног, помодног и комерцијалног, опште је место ондашње француске литературе.⁶⁶ Конструкција идентитета одећом, за коју су, сматрало се, одговорне жене, веома се критикује.⁶⁷ Култура појавности, брижљиво грађена током ранијих деценија, сада се посматра непријатељски. За Дидроа, који је сматрао да је уметност идеолошка конструкција јавног карактера, Робер је, укупно, постао фриволан.

Дидроови негативни ставови нису пореметили Роберову каријеру, али јесу нагостили време у којем ће сликар, додуше за кратко, изгубити свој славни ореол. То је било доба Револуције, *the most astonishing* догађаја, „монструозне сцене на којој су се објединиле супротстављене страсти — задовољство и одвратност, смех и сузе, страх и нада.”⁶⁸ Сублимно, естетика којом је било заокупљено Роберово време сада је постало

⁶² D. Diderot, *Salon 1771*, у: *op. cit.*, 4:189.

⁶³ О култури луксуза као културном феномену у XVIII веку: *Luxury in the Eighteenth Century. Debates, Desires and Delectable Goods*, M. Berg, E. Eger eds., New York 2003.

⁶⁴ L. Fontaine, *The Circulation of Luxury Goods in Eighteenth-Century Paris: Social Redistribution and an Alternative Currency*, у: *Luxury in the Eighteenth Century*, 89—102.

⁶⁵ О аверзији према жељи уметника за зарадом: R. Wrigley, *op. cit.*, 132.

⁶⁶ J. B. Landes, *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution*, Ithaca 1988.

⁶⁷ О томе у: D. Roche, *The Culture of Clothing: Dress and Fashion in the Ancien Régime*, Cambridge 1994; J. M. Jones, *Sexing La Mode. Gender, Fashion and Commercial Culture in Old Regime France*, Oxford, New York 2004.

⁶⁸ E. Burke, *Reflections on the Revolution in France* (1793), New York 1973, 21—22.

животна стварност. Попут архитеката Ледуа (Claude Nicholas Ledoux) и Беланжеа (François-Joseph Bélanger), Робер је у доба *La Terreur* 1793. ухапшен. Током десет месеци заточеништва сликао је на платнима са којих се делила храна и на тањирима.⁶⁹ Из тамнице је пуштен 4. августа 1794. (17 Thermidor An II), након пада Робеспјера (Robespierre).

Следеће године Робер је постао члан, потом и председник *Conservatoire du Muséum*. Пензију, коју му је обезбедила круна, уживао је до смрти 1808. Захваљујући поручиоцима из Француске и Европе, његова дела налазе се у музејима и приватним колекцијама широм света.⁷⁰

ПАРК НА ЈЕЗЕРУ И ПИТОРЕСКИ ВРТ

На слици *Парк на језеру* представљена је визија „треће природе” — имагинарни простор питеореског врта.⁷¹ Термином *pittoresque* обухвата се, готово у целости, естетика XVIII века.⁷² Њим се обухвата и Роберов опус, а тиме и слика из Народног музеја. Овај дескриптивни термин временом се све снажније везивао за пејзаж, пејзажно сликарство и вртни дизајн и, преко њих, градио као заокружена естетска категорија.⁷³ Развој ове естетике током прве половине XVIII века био је најтемељнији и најсвеобухватнији у Француској.⁷⁴ Она је обликовала популарне жанрове сликарства — ведуте и каприче, који су најзаступљенији у Роберовом опусу. Били су јој посебно посвећени писци путописне литературе, уметнички критичари и теоретичари о вртном дизајну.

Вртови су изразита уметничка манифестација XVIII века. Били су поље тестирања и успостављања нових теорија и стилова. *Pittoresque* (енг. *picturesque*) или „природни” врт, феномен XVIII века, рефлектовао је просветитељске ставове о природи и пејзажу. Пејзаж се поимао као неизбежни, прогресивни развој, експанзија културе у „природне” просторе који су у развоју који је и сам „природан”. Њихове ставове делили су Роберови патрони за које је током осме и девете деценије века стварао сликане и вртне декорације.

Сликари и дизајнери врта је уобичајен уметнички хибрид ове епохе. Али, према ондашњим мерилима, Роберово кретање између светова дводимензионалног и троди-

⁶⁹ О Роберовим делима насталим у тамницама *Sainte-Pélagie* и *Saint-Lazare*: P. R. Radisich, *Hubert Robert. Painted Spaces of the Enlightenment*, 117—129.

⁷⁰ Најбогатије збирке његових слика и цртежа чувају се у Лувру и Музеју Карнавалe у Паризу, Ермитажу у Санкт Петербургу, Уметничком музеју у Валансу и Уметничком и археолошком музеју у Безансону.

⁷¹ *Una terza natura* је природа у коју је инкорпорирана уметност. Појам проистиче из класификације засноване на Цицероновом концепту *altera natura* — култивисаној природи са мостовима, путевима и другим интервенцијама прилагођеним људским потребама — који имплицира постојање прве природе, изворне, непатворене, дивље. О овоме: J. D. Hunt, *Ut Pictura Poesis, Ut Pictura Hortus, and the Picturesque*, у: *Gardens and the Picturesque: Studies in the History of Landscape Architecture*, Cambridge, Mass. 1997, 105—136.

⁷² *Pittoresque* је кључна категорија рококоа, који уметничке форме своди на „слику”. Као основну врлину уметности дефинисао ју је Roger de Piles: *Cours de peinture par principes avec un balance de peintres* (1708), Paris 1989, 106—110.

⁷³ О историјату термина и о питеореском као естетској категорији: Dixon J. Hunt, *The Figure in the Landscape: Poetry, Painting and Gardening During the Eighteenth Century*, Baltimore 1976.

⁷⁴ W. Munsters, *La poétique du pittoresque en France de 1700 à 1830*, Genève 1991, 8—16.

мензионалног илузионизма било је „најприродније”. Робер је, како је већ указано, 1777. добио титулу пројектанта краљевских вртова, коју нико од Ле Нотрове (André Le Nôtre) смрти 1700. није понео. Пројектовао је краљевске вртове у Кампијењу, Рамбујеу⁷⁵ и Тријанону,⁷⁶ где је, највероватније, почела његова каријера вртног дизајнера. Креирао је вртне и сликане декорације за елитне *hôtels*, имања и дворце. Та искуства уткала су се у слику *Парк на језеру*. Она, како је речено, не приказује специфични него имагинарни домен који обједињује сећања на вртове ренесансних вила и познавање француских вртова који су, од почетка XVIII века, били све више „слици налик”.

Специфичност француских доктрина и техника на пољу хортикултуре у XVIII веку систематски је порицана због доминације енглеског пејзажног „покрета”. Француски врт проглашен је артифицијелним, енглески природним. Енглески стил природе „себе ради” (*for its own sake*) тумачен је, још у време његових креатора, као израз модерности, прогреса и слободе, док се француски повезивао са апсолутистичким и тиранским. Разлике између „правилног” француског и „неправилног” енглеског врта интерпретиране су у контексту интелигибилности и сензибилности, опозиције Декарта (René Descartes) и Лока. Француски врт, отелотворен у Ле Нотровом версајском парку, сагледаван је као угњетач природе, рационална схема створена језиком декартовске *mathesis universalis*.⁷⁷ Међутим, структура француског врта није у потпуности одређена картузијанском епистемологијом.⁷⁸ Такође, француски врт, у целини посматрано, није израз ауторитативног политичког система. Један од најзначајнијих теоретичара хортикултуре Роберовог времена Морел (Jean-Marie Morel) истиче да су француски вртови ослобођени изнутра, а ти ослобађајући концепти проистекли су из просветитељства, а не из политичког система.⁷⁹ Иако се парк мора посматрати као политички дискурс,⁸⁰ треба имати на уму да он указује на шире социјалне и културне конструкције. Као и бројни трактати о пејзажном дизајну проистекли из просветитељског поимања природе, француски вртови XVIII века су форма која обједињује филозофију, науку, политику, етику и естетику.

Мада су француски теоретичари већ у првој половини XVIII века допринели развоју питорескног врта,⁸¹ најважнији трактати посвећени овој врсти хортикултуре објављивани су у време Роберове уметничке зрелости. Њихови писци најчешће су били и идеатори својих вртова. Посебан утицај имао је Вателеов (Claude-Henri Watelet) *Essai*

⁷⁵ О Роберовом стварању *laiterie de la reine* у шумама иза *Chateau de Rambouillet* 1786: C. C. Young, *Marie Antoinette's Diary at Rambouillet*, Magazine Antiques, October 1, 2000.

⁷⁶ J. de Cayeux, *Hubert Robert et les jardins*, 80—84.

⁷⁷ О томе: A. Weiss, *Mirrors of Infinity: The French Formal Garden and Seventeenth-Century Metaphysics*, New York 1995, 67.

⁷⁸ B. Wellman-Aron, *On Other Grounds. Landscape Gardening and Nationalism in Eighteenth-Century England and France*, State University of New York Press 2001, 9—11.

⁷⁹ Jean-Marie Morel, *Théorie des jardins, ou l'art des jardins de la Nature*, Paris 1776, el. edit., 195, 243—244, 301.

⁸⁰ W. J. T. Mitchell, *Landscape and Power*, Chicago 1994, 2. Да је тзв. *jardin anglo-chinois* проистекао и из друштвених ставова физиократа, концентрисаних на пољопривредне реформе, истакла је: D. Wiebenson, *The Picturesque Garden in France*, Princeton Un. Press 1978, 102.

⁸¹ Тридесетих година XVIII века драмски писац и вртни дизајнер Дифрени (Charles Duffresny) заступа идеју о неопходности нерегуларних вртних облика и пре Кента (William Kent) креира нови стил хортикултуре, односно питорескни врт: D. Wiebenson, *op. cit.*, 9, 14.

sur les jardins из 1774. који препоручује нерегуларне форме што позивају посматрача да уђе у „слику” и да, мењањем властите позиције, промени и аранжман врта.⁸² Такве, променљиве „слике”, Вателе обликује на свом имању *Moulin-Joli* крај Париза. Ова вртна структура, прилагођена постојећем стању природе, прослављена је у Русоовој новели *Julie: ou la Nouvelle Héloïse* из 1761, у опису Елоизиног врта.⁸³ Осим Русоа, имање су посећивали и други интелектуалци и уметници, међу којима се истицао Робер, Вателеов пријатељ из римских дана, који је начинио неколико илустрација воденице.⁸⁴ Вателеово имање посетила је и краљица Марија Антоанета, да би јој помогло у обликовању врта у *Petit Trianon*, на којем је радио Робер.

Вателеов есеј и његова питорескна башта веома су утицали на обликовање имања *Ermenonville* маркиза Жирардена (René Louis Girardin). Иако је генерални тон *Ерменонвија* формулисао овај значајни теоретичар хортикултуре, његов главни креатор био је Робер. Он је створио „слике” које су се неочекивано отварале пред шетачима и нудиле контрасте — затвореног и отвореног, дивљег и питомог, оштрог и благог. Подигао је Русоов гроб и, у оквиру јужне „слике” имања, имитацију Сибилиног храма у Тиволију.⁸⁵ Исту „слику” ускоро ће поновити и у *chateau Mereville* маркиза Де Лаборда (De Laborde). *Меревил*, са Роберовим *grands tableaux*, у којима је сваки елемент природе трансформисан у серију промишљених и контролисаних „природних” догађаја што у потпуности апсорбују посматрача, најважнији је пример питореског врта у Француској.⁸⁶

Идеје француских теоретичара Робер је преточио у визуелну реалност. Он је био покорен природи, њен асистент, *la seconder*, што је од вртлара захтевао Морел.⁸⁷ Робер је представљао и креирао природу, стварао репрезентацију и реалност. Он је био истински „уметник природе”, њен „композитор”, како су пројектанте вртова називали француски теоретичари.⁸⁸ У сликарству и у природи остварио је идеју много касније формулисану: „Пејзаж је посредник између културе и природе; он није само природна сцена и није само репрезентација природне сцене, већ ’природна’ репрезентација природне сцене, траг или икона природе у природи самој”.⁸⁹

Роберове слике и вртне „слике” функционишу као место визуелне апропријације посматрача и, уједно, као простор у који посматрач улази и постаје фигура у пејзажу. У питорескним вртovima простор није био само испред тела већ га је окруживао, био испред и иза, у прошлости и будућности, тако да је посматрач био онај који посматра

⁸² С. Н. Watelet, *Essai sur les jardins*, Paris 1774, el. edit., 56, 106—107, 109, 156, 198.

⁸³ Русоов опис природе почива на француској, а не енглеској вртној традицији, према којој је био критичан. Исто је и са Дидроовим дивљењем према некултивисаној природи: D. Wiebenson, *op. cit.*, 29—39.

⁸⁴ *Ibid.*, 16—17.

⁸⁵ О томе: J. de Cayeux, *Hubert Robert et les jardins*, 93—101.

⁸⁶ О Роберу у Меревилу: *Ibid.*, 102—112; J. D. Bandiera, *Form and Meaning in Hubert Robert's Ruin Caprices: Four Paintings of Fictive Ruins for the Château de Méréville*, Art Institute of Chicago Museum Studies 15/1 (1989), 20—37, 82—85.

⁸⁷ Jean-Marie Morel, *Théorie des jardins, ou l'art des jardins de la Nature*, Paris 1776, el. edit., 95.

⁸⁸ Морел је вртлара називао уметником, а Жирарден композитором: *Ibid.*, 24; René Louis Girardin, *De La Composition Des Paysages, ou des moyens d'embellir la Nature autour des Habitations, en joignant l'agréable a l'utile*, Paris 1777, el. edit., 10.

⁸⁹ W. J. T. Mitchell, *op. cit.*, 15.

и, уједно, онај који се посматра. *Парк на језеру* својим питорескним ефектима и начином постављања основних линија позива посматрача, односно шетача, да уђе у природу. Пролазак кроз њу буди осећање задовољства. Оно је употпуњено елементима на којима су инсистирали теоретичари: здањима која су интегрисана са природом, и водом, која није само прикладан елемент декорације, него отелотворење динамичности што натурализује артифицијелно и дарује ефекат хармоничне циркулације.⁹⁰ Овај питорескни врт омогућава реверзибилност гледања и осећања. У перцепцији његове лепоте „шетач” укључује сва своја чула, не само вид.⁹¹

Парк на језеру је, као и већина Роберових слика, врста својеврсне уметникове рециклаже већ изнађених решења, због које се он у историји уметности дуго сматрао уметником „без супстанце”. Такав став довео је до тога да слика буде неприметна. Овај текст, који први пут на њу скреће пажњу, указује колико се разноликих мисли и осећања налази у њој. Била је потребна само „шетња” усмерена историјским контекстом да нас она, попут некадашњих посматрача, очара својом моћи да стимулише медитативно и, истовремено, угоди чулима.

Фотографије: бр. 1 — Небојша Борић; бр. 1, 3—6 — база *Joconde* Француског министарства културе.

Saša Brajović, Tatjana Bošnjak

PARK ON A LAKE BY HUBERT ROBERT IN THE NATIONAL MUSEUM IN BELGRADE

Summary

The painting *Park on a Lake*, a work of the French painter Hubert Robert (1733—1808) has been preserved in the collection of foreign art of the National Museum in Belgrade, in the fund of French art since July 1949, when it arrived from Germany with a group of other works of art and was accepted as war restitution. Like entire Robert's art, the painting is a sum of different phenomena of French visual culture of the 18th century. It is founded on the sensitive culture of the first half of the century, as well as on the enlightenment attitudes on the nature and esthetics of the picturesque. United, they inspired the development of popular visual forms — *vedute di fantasia*, with Robert as a dominant French representative. The painting *Park on a Lake* represents an imaginary domain where Robert's memories of the gardens of Italian renaissance villas intertwined with his experience of garden design of the French elite. Contacts with horticultural theoreticians whose gardens he shaped contributed to the fact that Robert was appreciated as the “most natural” creator of paintings and garden “paintings”. The picturesque charm of *Park on a Lake* was motivated by the integration of nature and buildings from the past, suggestive and poetic forms that inspire the sensitive capacity of the observer and invite him to “finish” the painting with his interpretations and to “walk” through it, thus confirming Robert's glorious reputation.

⁹⁰ О води у питорескном врту: Ibid., 91—93.

⁹¹ Француски писци о вртovima, који сви указују на значај улоге посматрача, своје мисли о учешћу свих чула у обухватању природе ослањају на Кондијаковом *Essai sur l'origine des connaissances humaines: ouvrage où l'on réduit à un seul principe tout ce qui concerne l'entendement humain* iz 1749. О значају Кондијакове филозофије у креирању врта: B. Wellman-Aron, *op. cit.*, 99—105, 124—129.

БОГДАН ЈАЊУШЕВИЋ

Покрајински завод за заштиту споменика културе, Петроварадин
Оригиналан научни рад / Original scientific paper

Прилог проучавању старе Градске куће у Сомбору

САЖЕТАК: У тексту се истражују историја, архитектура, урбанистички положај и значај објекта Градске куће у Сомбору у XVIII веку. Југоисточни део данашње Градске куће у Сомбору саграђен је у XVIII веку и највероватније је започет 1718. године, као двор грофа и сомборског капетана Јована Бранковића. Истраживање доказује да је овај део данашњег објекта Градске куће поуздано постојао 1792. године и да је у XIX веку приликом велике реконструкције само инкорпориран у нови објекат. Два главна градска трга која се формирају са источне и западне стране стављају Градску кућу у позицију здања око којег гравитирају сви други значајни објекти, укључујући и верске, што доприноси да она постане центар новог „слободног краљевског града” не само у физичком већ и у идејном смислу.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Градска кућа, Сомбор, архитектура, трг, урбанистичка позиција

ИСТОРИЈАТ ПРВОБИТНОГ ОБЈЕКТА ГРАДСКЕ КУЋЕ У СОМБОРУ

Почетком XVIII века Сомбор добија статус војног шанца.¹ У том периоду градом је управљао капетан који је био на челу војне посаде попуњаване из редова локалног становништва словенског порекла православне и римокатоличке вероисповести.² Након потписивања Београдског мира 1739. године, војни шанац губи стратешки значај да би коначно био укинут 1745. године. Локално становништво, у намери да унапреди свој положај, исте године започиње кампању за добијање статуса „слободног краљевског града”. Ова акција се завршила добијањем повеље од стране царице Марије Терезије којом је Сомбор 17. фебруара 1749. године проглашен за „Regiae liberaeque civitatis zomboriensis” односно „слободан краљевски град”.³

Повеља је у граду свечано дочекана 27. марта 1749. године, а овај догађај фрањевац Бона Михаловић описује у свом Дневнику следећим речима: „...Господин Никола Парчетић, кнез овог града, одан двору, када су међу Сомборцима владале највеће не-

¹ На латинском: *Opidum militare Somboriensis*.

² М. Бељански, *Мали час историје о Сомбору, 1360—1805*, Сомбор 1980, 51.

³ Ђ. Антић, *Из прошлости Сомбора*, Сомбор 1966, 56.

сугласице око прибављања привилегије (повеље), који се показао као најмудрији, зналац других језика, пун заслуга и врлина, са 40 коњаника, са свештенством обе вере, са народом, свечано је изашао испред града да дочека повељу. Њу су, потом, носили по Сомбору унаоколо, те су на два места, а трећи пут код градске куће, пуцњавом из топова радосно тај догађај објавили, те су повељу на свечан начин сместили у градску кућу”.⁴

Михаловићев дневник је први писани извор у којем се помиње термин *градска кућа*, иако органи магистрата у том моменту још нису били формиран. Који објекат је овај хроничар назвао градском кућом не може се поуздано утврдити и свако тумачење се за сада завршава у домену претпоставки. Једна од могућности је да је у питању фрањевачки самостан у којем је 24. априла 1749. године извршена и церемонија проглашења Сомбора за слободан краљевски град.⁵ Ово здање је у то време било једно од највећих у граду па није искључено да је искоришћено за привремени смештај градске управе. Постоји и претпоставка да је у питању зграда камералне управе, међутим није познато где се ова зграда налазила у том периоду.⁶

Историја објекта Градске куће који је ту функцију вршио од елибертације Сомбора 1749. године до савременог доба и који је под тим називом познат у грађанству, везана је за личност Јована Јанка Бранковића. Јован Бранковић, титулиран као гроф од Липе (von Lipai) због породичних поседа у Банату, био је синовац Георгија Бранковића који се сматрао потомком српске деспотовске династије. У Сомбору се населио 1717. године кад је са дужности команданта Потиско-поморишке војне границе прешао на дужност сомборског главног капетана. Овде се оженио Маријом Костић и са њом засновао породицу. Све до своје смрти 1734. године остаје у Сомбору и врши функцију капетана. Сахрањен је у православној цркви Светог Ђорђа.⁷

Убрзо по доласку у Сомбор, Бранковић у самом центру унутрашње вароши односно спољног шанца, подиже двор, као своју приватну резиденцију. Већина истраживача се слаже да је овај објекат завршен 1718. године, као и да је неколико година касније дозидан спрат изнад једног дела зграде.⁸ Након капетанове смрти у дворцу је наставила да живи његова удовица Марија Бранковић са децом.⁹ У периоду пре изградње фрањевачког самостана четрдесетих година XVIII века, дворца Јована Бранковића је, по расположивим изворима, био једини већи и репрезентативнији објекат у граду.

Након добијања статуса „слободног краљевског града”, у Сомбору се формирала прва градска управа, што је наметнуло потребу што хитнијег проналажења адекватне зграде у коју ће она бити смештена. Граду се пружила прилика да откупи дворца покојног капетана Јована Бранковића од његове удовице, што је и учињено. За суму од 500 форинти дворца је прешао у посед града, а о овој трансакцији сведочи уговор који

⁴ Библиотека Историјског архива Сомбор, инв. број 2432, Дневник Боне Михаловића, 5.

⁵ J. Muhi, *Zombor tortenete*, 115; Ђ. Антић, *Н. д.*, 8; А. Хегедиш, *Слободан краљевски град Сомбор*, Доменти, бр. 100—103, Сомбор 2000, 11.

⁶ М. Бељански, *Н. д.*, 71.

⁷ К. Костић, *Два знаменита а заборављена гроба у Сомбору*, Сомбор 1931, 2—15; М. Бељански, *Н. д.*, 52; П. Васић, *Уметничка топографија Сомбора*, Нови Сад 1984, 39.

⁸ П. Васић, *Н. д.*, 240; М. Бељански, *Н. д.*, 73; А. Хегедиш, *Н. д.*, 90.

⁹ К. Костић, *Н. д.*, 14—15.

је закључен између Марије Бранковић и управе слободног краљевског града Сомбора, 25. маја 1749. године:¹⁰

Ја ниже потписани сим писмом пријављујем и обзнањујем, примајући синова моји Николе и Јована оба Бранковића и њихових потомков бreme, да после како преко цес. и кр. нареченаг комисара ова варош на свој степен произвећена и преко њега мој дом, аки и среди места састојећа ради варошког дома наречен, одређен преко мајстора у 388 Ф. шацован па после дом же преко слав. магистрати с 112 Ф. полепшањем ради воћњака и ограда и сим следователним начином и сума: 500 Фор. цело готови новци исплаћен јест и ја новца примила јесма; зато ја именем мојим мојих речених синова њиних потомков место примљена новца мој дом у свом састојанију вручујући П: Магистрату и П: вароши онега засад и у напредак икакве ради негa претензије имати хоћу. Коегo ради узрока ово писмо мојеју самоју рукоју за боље утврђење и веровање подписујем и печат полажем. Дато у Сомбору 1749. године маја 25.

Марија Бранковићева

N.N. Judex ed senatus
L. Regiae Civitatis
Zombor

Потписивањем овог купопродајног уговора трајно је решено питање смештаја градске управе и Сомбор је добио прву Градску кућу.

ИЗГЛЕД ГРАДСКЕ КУЋЕ У XVIII ВЕКУ

О првобитном изгледу Градске куће нема много података. Доста детаљан опис овог објекта (дворца Јована Бранковића) даје Никола Вукићевић:¹¹

Гроф Јанко Бранковић имао је дворaц на месту где је сада здање магистрата слободног краљевског града Сомбора. Од тога великог квадратног простора, цео источни део, једна трећина северног дела, цео јужни део и половина западног дела изидана је била од јаког, тврдог материјала са подземним подрумима и првобитно била је при земљи, а тек доцније подизана је била од времена на време на спрат. Главни део овог великог здања био је са источне стране и јамачно је у овом делу било и званично одељење, а до њега одма са југа простирао се стан грофа Бранковића и његове породице. Друга половина овог пространог здања са севера и северозападне стране била је много нижа, даскама покривена и служила је за дућане, а пред њоме је био пространи покривен ходник за занатлије и пиљарске радње, као што је то и у другим местима и градовима на југу отаџбине наше постојало. Сва западна страна овог пространог здања у првобитном облику свом и оријенталном стилу зидана постојала је тако све до 1842. године, и приликом када је на овом месту подигнута садашња великолепна зграда магистратског дома, на великим грдним опекама старих зидина могао се читати овај натпис на латинском језику: COMES JOANNES BRANKOVICH. Са

¹⁰ Историјски архив Сомбор, Acta anni 55/1749; К. Костић, *Н. д.*, 14—15.

¹¹ Никола Вукићевић, *Сјајно доба Сомбора под управом грофа Јанка Бранковића*, Слога, бр. 40, Сомбор 1906; Школски лист, III, бр. 13, Нови Сад 1860, 205.

западне стране дворца Бранковићевог преко једног рукава речице Мостонге подигнут је био мост, одмах за њим у дугачком правоугаонику све до краја шанца у одређеној просторији биле су коњушнице и ловачке стаје грофа Јанка Бранковића, које се у устима нашег народа звале зверињак грофа Бранковића.

Објашњавајући у наставку извор података о опекама са жигом, Никола Вукићевић каже:

Старина који ово приповеда врло се добро сећа из свога детињства, како је изгледао оријентални базар са северне и западне стране садашњег великог магистратског дома, јер је он од 1834. године сваки дан пре и после подне од родитељске своје куће у српску школу и натраг туда пролазио, а 1842. године као приватни ученик трећег гимназијског разреда видео је својим очима рушевине западног дела Бранковићевог двора и имао у рукама поменуте велике опеке са горњим латинским натписом.

Миленко Бељански у својим радовима наводи податак да је дворца Јована Бранковића срушен одмах пошто је откупљен и да је камен темељац за нову градску кућу, на истом месту, положен 20. августа 1749. године.¹²

Његови наводи се заснивају на Дневнику Боне Михаловића који пише да је заиста тог датума, на празник Светог краља Стефана, положен камен темељац новог здања, од стране Франца Редла, управника коморских добара у Бачкој и Срему, уз благослов Мирка Будаија, старешине сомборских фрањеваца.¹³ Бона Михаловић, међутим, нигде не спомиње да је стари објекат (Бранковићев дворца) срушен, нити се тај податак може наћи у било којем другом архивском извору, што наводи на закључак да је тврдња о рушењу произвољно изведена. Индикативно је и то да је камен темељац за ново здање положио управник коморских добара, а не градски „*judex primarius*”, капетан или неко од сенатора. Не наводи се ни да је овом догађају присуствовао било ко из градске управе што би било неприхватљиво у случају да се заиста радило о градској кући. Михаловић већ на следећој страни пише о полагању камена темељаца за „*Domus Cameralis administrationis*” (Зграда камералне управе, данас позната као Грашалковићева палата) и наводи да је овом догађају, који се збио 24. јула 1750. године, присуствовао и Мартин Парчетић, актуелни судија слободног краљевског града Сомбора као представник градске управе, поред Антона Дежевића из Будима, сомборског гвардијана и управитеља жупе, са асистентима Блажом Абрамовићем и Александром Рафаијем, проповедницима Франца Редла, камералног администратора, и Павла Гвардоција, коморског надзорника.¹⁴

У прилог тези да бивши дворца Јована Бранковића није срушен говори и опис локације на којој је 20. августа 1749. године положен камен темељац за нови објекат.¹⁵ Према Михаловићу, тај плац се налазио на месту зграде данашњег Историјског архива. У свом Дневнику он наводи да је на том плацу 3. октобра 1771. године камерални

¹² Миленко Бељански, *Лейтенис Сомбора 1360—1800*, Сомбор 1974, 101; М. Бељански, *Мали час историје Сомбора*, 73.

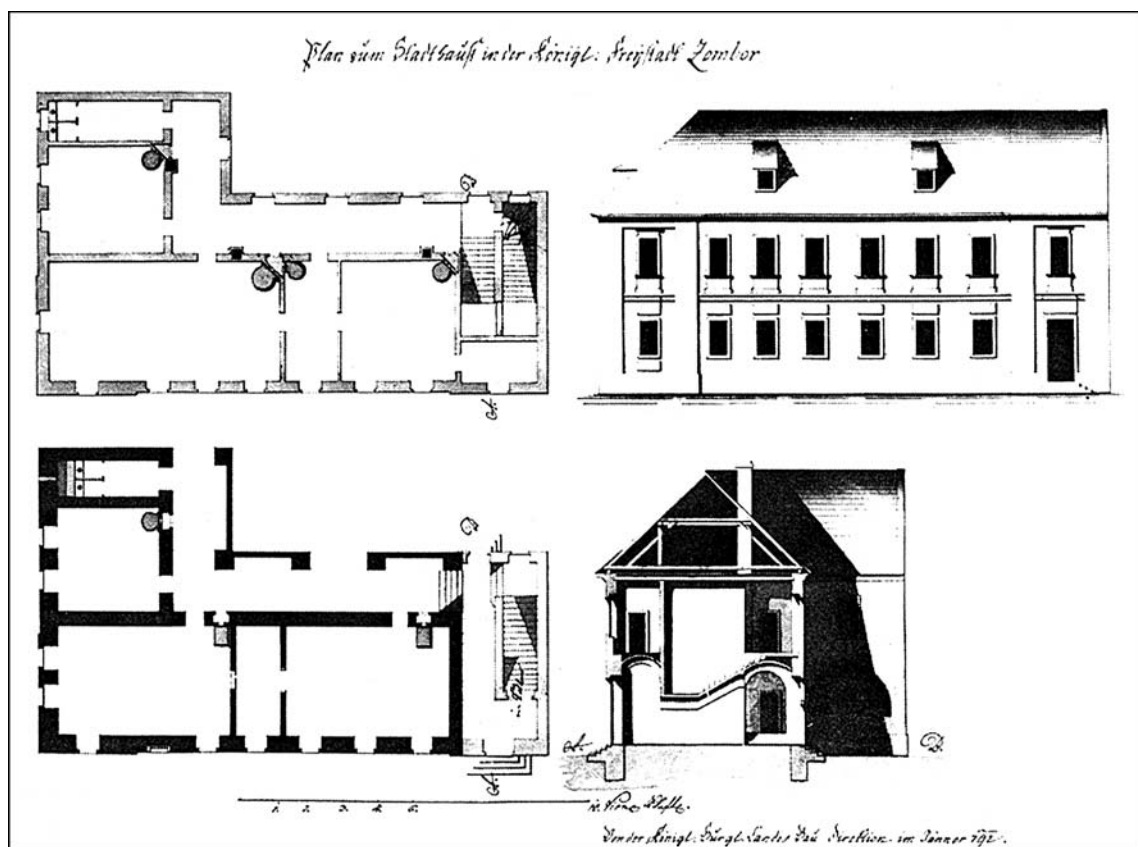
¹³ Библиотека Историјског архива Сомбор, инв. број 2432, Дневник Боне Михаловића, 13.

¹⁴ Исто, 14.

¹⁵ Исто, 13.

администратор Павле Крушпер отпочео градњу своје приватне куће, а да је плац купио од Бачке жупаније која је ту намеравала да сагради жупанијску зграду.¹⁶ Ако се узму у обзир ови подаци, највероватније је да је 20. августа 1749. године положен камен темељац за жупанијску зграду, од чије се изградње на овој локацији касније одустало. Павле Васић у *Уметничкој топографији Сомбора* износи сличне аргументе и претпоставља да је Градска кућа све до тридесетих година XIX века сачувала изглед и габарите из времена пре 1749. године.¹⁷

О изгледу Градске куће крајем XVIII века сведоче планови сачувани у Мађарском државном архиву (прилог 1).¹⁸ Планове је израдила Краљевска угарска земаљска грађевинска управа на основу постојећег стања 1792. године. На њима је представљен једноспратни угаони објекат са основом у облику ћириличног слова „Г”. Дужа фасада је



Прилог 1. Планови сачувани у Мађарском државном архиву које је израдила Краљевска угарска земаљска грађевинска управа на основу постојећег стања 1792. године

¹⁶ Исто, 35.

¹⁷ П. Васић, Н. д., 1984, 240—241.

¹⁸ Мађарски државни архив, Т-62, но. 766; И. Лентић-Кугли, *Градска култура на Балкану (XV—XIX век)* 2, Прилог истраживању јавних зграда у Сремској Митровици и Сомбору, Београд 1988.

имала два ризалита при угловима. У десном се налазио главни улаз у зграду, а изнад њега је у спратној зони постојао прозорски отвор. Леви ризалит је садржао једну прозорску вертикалу, а између оба ризалита било је по шест прозора на свакој етажи. Ризалити су били фланкирани лизенама, а прозорски отвори су имали једноставне окви-ре од малтерске пластике. Испод односно изнад прозора постојали су испусти право-угаоног облика, а између етажа кордонски венац.

Распоред просторија такође је био једноставан и функционалан. Ка улици су биле оријентисане по три велике собе на свакој етажи од којих је она на углу била највећа и вероватно је коришћена као свечана сала.¹⁹ Према дворишту се целом дужином објекта простирао ходник који је у приземљу имао отворе у виду аркада. На десној страни источног крила се налазио улаз у зграду. Овде је било смештено и ступениште које је спајало приземље и спрат. На крају јужног крила, на обе етаже, налазили су се тоалети.

Градска кућа је по свом стилском изразу и архитектонском концепту припадала сведеној варијанти средњоевропског барока. Сличне примере налазимо међу бројним војним и јавним објектима подигнутим широм Хабзбуршке монархије током XVIII века, који нису поседовали наглашену декоративност фасада и ентеријера, већ се више пажње посвећивало функционалности. Пројектовање ових зграда поверавано је углавном војним инжењерима из Аустрије. Фасадна декорација, уколико је уопште постојала, била је врло дискретна. Прозори су се налазили у зиду без икаквих оквира и украса или су имали само широки плитки оквир и једноставне натпрозорнике. Приземну и спратну зону на главној фасади обично је делио једноставан кордонски венац, а вертикална подела се најчешће изводила плитко истуреним лизенама. Отвори на овим објектима су релативно малих димензија, а нагиб крова се кретао око 45 степени и више, стварајући често масивне кровне волумене. Сводови као међуспратна конструкција се срећу код свих зиданих спратних објеката.

Сличан архитектонски израз се може уочити и на Грашалковићевој палати у Сомбору подигнутој у периоду од 1750. до 1763. године за потребе царске администрације. Првобитни изглед овог објекта, пре преправки у XIX веку, познат је захваљујући сачуваној документацији.²⁰

О барокном изгледу Градске куће и унутрашњег дворишта пише Душан Шкорић.²¹ Он наводи да су као узор непознатом архитекти послужили дворци и самостани зидани широм Славоније и Мађарске, попут објеката у старом Вуковару, самостана у Славонском Броду, а посебно дворца у Нуштру за који каже да је готово идентичан сомборској Градској кући односно њеном изгледу у XVIII веку. У истом тексту он тврди да је доградња извршена тако да се нови део објекта потпуно прилагоди изгледу старог који је, по њему, остао неизмењен, осим дела са балконом на источној фасади око главне капије за који каже да је реконструисан 1842. године. Шкорић се бави и

¹⁹ Велику свечану салу у дворцу грофа Јована Бранковића спомиње и Константин Костић: К. Костић, *Два знаменита, а заборављена гроба у Сомбору*, 11—12.

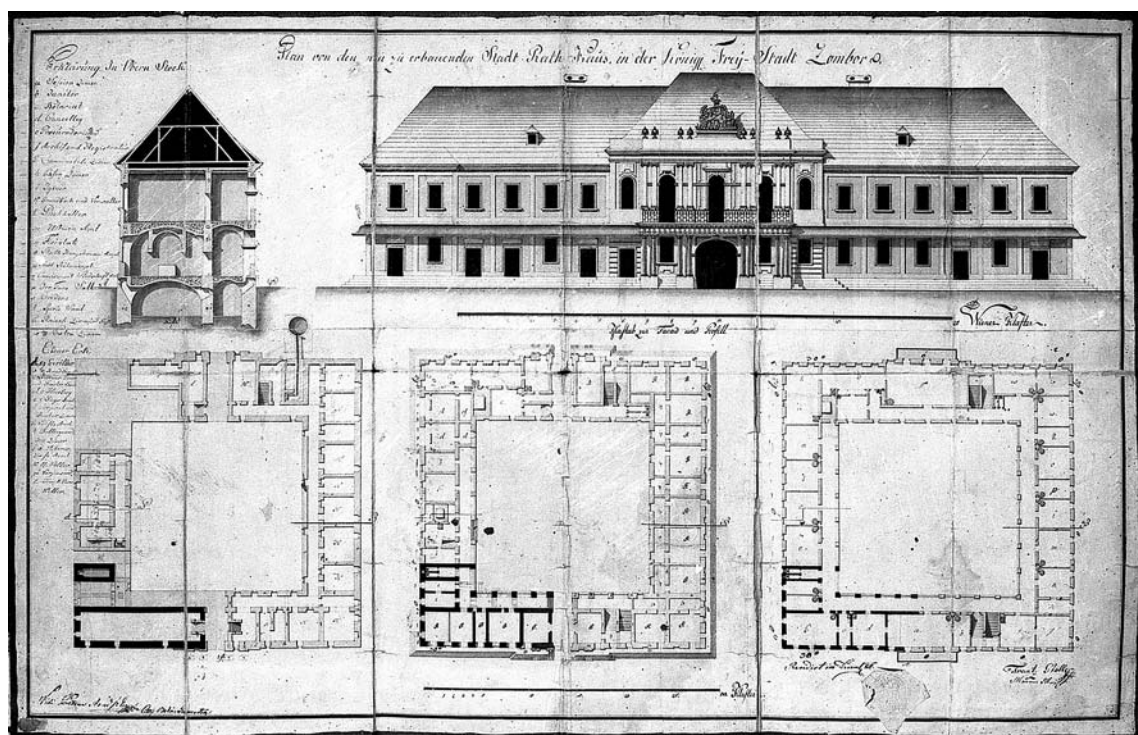
²⁰ И. Лентић-Кугли, *Н. д.*

²¹ Д. Шкорић, *Враћени дворишном делу Градске куће барок првобитног здања*, Сомборске новине, 24. 01. 1992, 7.

изгледом дворишног дела и наводи да је цео дворишни део и у приземљу и на спрату имао отворене ходнике, са лучним елементима од којих неки и данас постоје, али су застакљени, док су остали зазидани. За само двориште пише да је било поплочано каменем, да је имало нешто растиња и да се у њему налазио бунар.

Изглед западног и северног дела Градске куће у XVIII веку, односно пре великих грађевинских захвата у првој половини XIX века, не може се поуздано реконструисати. Једини извор је опис овог дела здања објављиван у неколико наврата.²² Овде се наводи да је западно и северозападно крило Бранковићевог дворца остало у неизмењеном облику све до 1842. године, и да је било знатно ниже од осталог дела објекта, као и то да је било грађено у оријенталном стилу са тремом ка уличној страни и покривено даскама (вероватно се мисли на шиндру).

Објекат Градске куће који је представљен на плановима из 1792. је у првој половини XIX века инкорпориран у новији објекат, што се поуздано може закључити на основу поређења габарита старијег објекта са габаритима југоисточног дела данашње Градске куће. Ако узмемо у обзир да је на плану из XVIII века као мера за дужину коришћен бечки клафтер (1,897 метара) и мере објекта прерачунамо у метре, откривамо



Прилог 2. Пројекат Градске куће Франца Гфелера из 1811. године на којем се јасно види да је планирано да се већ постојећи објекат Градске куће уклопи у новоизграђени

²² Школски лист, III, број 13, Нови Сад 1860, 205; Н. Вукићевић, Н. д.; К. Костић, Н. д., 11—12.

да се основе објекта Градске куће са старих планова готово у потпуности поклапају са основама југоисточног крила данашњег објекта. На пројекту Градске куће Франца Гфелера из 1811. године такође се може видети да је планирано да се тада постојећи објекат Градске куће уклопи у новоизграђени (прилог 2).²³

Овај пројекат је био почетна основа за изградњу новог објекта, који је коначно довршен по плановима Карла Гфелера, сина или синовца Франца Гфелера.²⁴ Када су започели и којом су тачно динамиком текли радови на изградњи нове Градске куће, до сада није у потпуности истражено, али се на основу поменутих планова може закључити да су изведени у више фаза. Поуздано се зна да они нису отпочели пре 1811. и да су коначно завршени 1842. године, како је и назначено на западном pročелу зграде.

Из изнетих чињеница са сигурношћу се може закључити да је југоисточни део данашње Градске куће у Сомбору саграђен у XVIII веку. Вероватно је започет још 1718. године, као двор грофа и сомборског капетана Јована Бранковића, а пронађени технички снимци из 1792. године потврђују да су спољашњи и унутрашњи габарити овог дела објекта остали готово неизмењени. Евентуално постојање опека са жигом „Comes Joannes Brankovich”, које помињу извори, могло би се утврдити будућим конзерваторским испитивањима која би укључивала сондирање темеља и зидова зграде.

ПОЛОЖАЈ ГРАДСКЕ КУЋЕ У ИСТОРИЈСКОМ ЈЕЗГРУ СОМБОРА

Један од најважнијих разлога због којих је овај објекат изабран за прву Градску кућу могао би бити његов топографски положај. Дворац Јована Бранковића, односно Градска кућа, налазио се југоисточно од мањег шанца тј. утврде из претурског периода која је обухватала површину на којој су касније изграђени фрањевачки самостан, црква Светог тројства (католичка), Крушперова кућа (данас зграда Историјског архива) и околни објекти, а у средишту се налазила кула (такође у склопу Историјског архива), вероватно из периода турске владавине.²⁵ Међутим, Градска кућа је лоцирана у самом центру „унутрашње вароши”, која се формирала унутар већег шанца, ископаног око 1685. године, пред крај турске владавине.²⁶ На месту овог већег шанца формиран је данашњи „Венац”.²⁷

Након ослобођења од турске владавине, центар Сомбора развија се у облику благо неправилног квадрата, а затим се радијално шире улице које формирају четири предграђа: Горњу варош — северозападно, Црвенку — североисточно, Банат — Млаке — југоисточно, и Селенчу — југозападно. Положај ових првих предграђа према квадрату центра види се већ на плану Сомбора из 1698. године.²⁸ Централни део је био

²³ Историјски архив Сомбор, ЗПП, инв. бр. 7.

²⁴ Историјски архив Сомбор, ЗПП, инв. бр. 2, инв. бр. 4.

²⁵ Библиотека Историјског архива Сомбор, инв. бр. 2432, Дневник Боне Михаловића.

²⁶ М. Бељански, *Мали час историје о Сомбору*, 32.

²⁷ Локални термин „Венац” означава четири улице које окружују градско језгро у облику неправилног четвороугла.

²⁸ П. Лененајтер, *Споменици из турског доба у Сомбору*, Рад војвођанских музеја, 8, Нови Сад 1969, 214—223.

опкољен рукавцима реке Мостонге који су били каналисани у шанац, ископан пред крај турске владавине. Постојале су четири наспрамне градске капије кроз које су међумесни путеви улазили у град. Они су се укрштали под правим углом у центру унутрашње вароши делећи је на четири приближно једнака дела која су се током времена даље делили и проширивали. Главне саобраћајнице су ишле трасом данашње главне улице у правцу север—југ и Читаоничке улице и Лазе Костића у правцу исток—запад.²⁹ Овакво урбанистичко решење има корене у планирању градова у старој римској цивилизацији где су се „*cardo*” (север—југ) и „*decumanus*” (исток—запад) такође укрштали под правим углом у центру насеља. На том месту су обично грађени најзначајнији објекти.

Градска кућа у Сомбору налазила се тачно на месту укрштања две главне саобраћајнице. На оној која је водила од севера ка југу изграђена је главна улица, а на њој је тачно са источне стране Градске куће постојало проширење на којем се формирао трг. Овај трг је био окружен кућама имућних грађана, а на њему се одржавала житна пијаца.³⁰ Североисточно од Градске куће на истом тргу налазила се православна црква Светог Георгија. Нови храм је саграђен 1764. године на месту старог.³¹ Овај трг, са околним објектима, представљен је на цртежу из 1763, и обележен је латинским термином *forum*. Главни улаз у Градску кућу у XVIII веку, односно до 1842. године, био је окренут управо ка овом тргу.

Други градски трг приближно исте величине, који носи назив Светог тројства, формирао се са западне стране Градске куће. На њему се такође одвијала трговина, а на северној страни трга и данас постоји пијаца „у ланцима”. Овај трг је у највећој мери успео да сачува свој барокни изглед и концепцију. На северној страни се налази франевачки самостан (грађен од 1743. до 1749. године), а на његово северозападно крило наставља се католичка црква Светог тројства (грађена од 1752. до 1762. године).³² Преко пута западне фасаде Градске куће налазила се зграда камералне администрације, позната као Грашалковићева палата, из педесетих година XVIII века. На југоисточној страни овог трга, на месту данашње гимназије, постојала је зграда „латинске школе”, а јужну страну трга затварали су пословно-стамбени објекти. У средини овог барокног трга налазила се скулптура Светог тројства постављена 1774. године.

Када се сагледа положај Градске куће у односу на урбанистичка решења два описана трга, види се да је она не само заузимала централни положај у унутрашњој вароши већ била и доминантан објекат и у архитектонско-урбанистичком склопу главне улице и поменутих тргова формираних у XVIII веку. Око Градске куће су распоређени објекти различитих функција и габарита, али сви гравитирају ка њој.

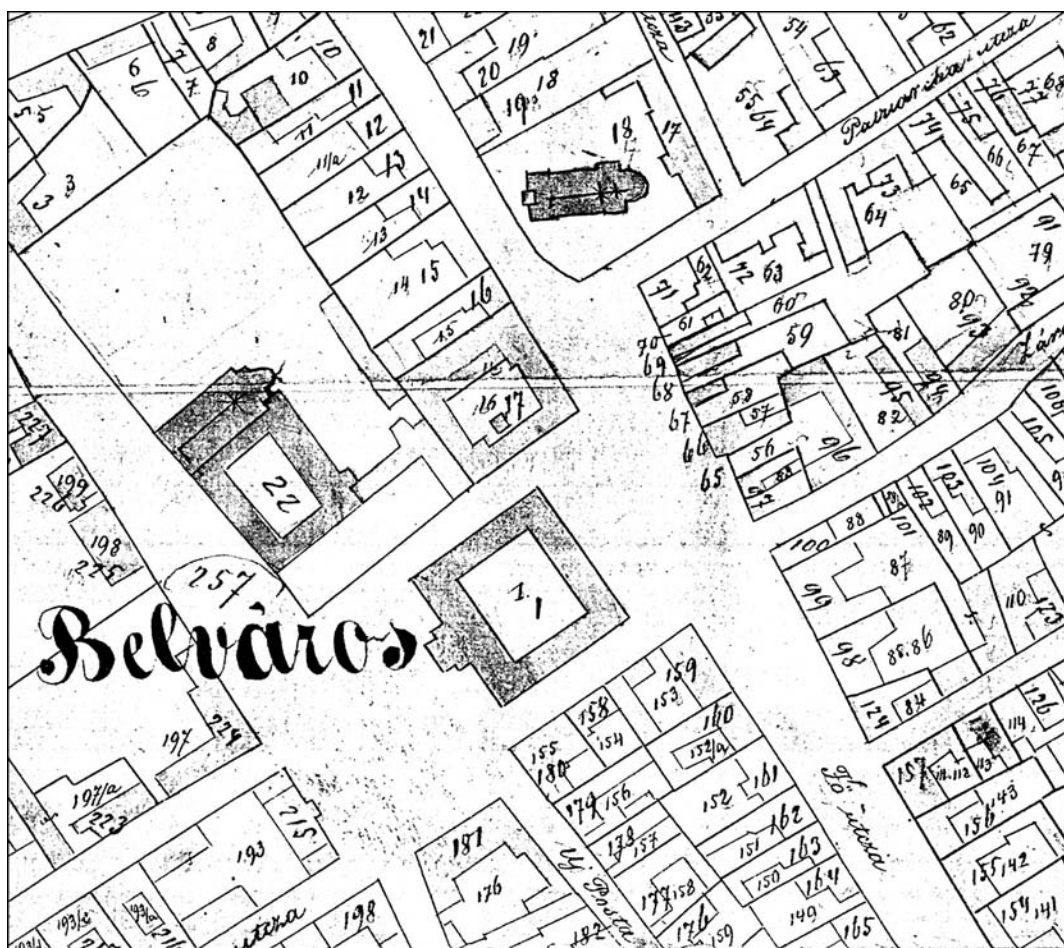
Зграда камералне управе грађена је у нешто раскошнијој варијанти барока, на једној од најлепших локација у граду, али ипак не нарушава доминацију Градске куће у урбаној матрици.

²⁹ М. Банић, *Морфологија Сомбора, топографија града*, Зборник за природне науке Матице српске, 30, Нови Сад 1966, 84.

³⁰ *Истио*.

³¹ Б. Михаловић, *Н. д.*; П. Васић, *Н. д.*, 94.

³² П. Васић, *Н. д.*, 98.



Прилог 3. На карти Сомбора из 1878. године види се положај Градске куће у ужем центру града. Катастарска парцела на којој се налази је обележена бројем 1

Парцела предвиђена за изградњу жупанијске зграде налазила се преко пута главног улаза у римокатоличку цркву Светог тројства, на месту некадашњег турског утврђења.³³ Овом локацијом жупанијска власт није била у потпуности задовољна, јер је тежиште града већ било премештено на простор око Градске куће тако да њен положај у урбаном растеру унутрашње вароши никако није могао бити угрожен. Жупанија, стицајем околности, није ни саграђена на овом месту, већ на потпуно новој локацији почетком XIX века. Познато је да су односи градске и жупанијске власти константно били затегнути и да су често покушавали да саботирају планове супротне стране. Жупанијска управа као и управа царских добара, биле су институције које грађани нису доживљавали као блиске, због честог сукоба интереса.

³³ Дневник Боне Михаловића, 35.

Градска кућа има специфичан положај и у односу на два најзначајнија верска објекта, а то су православна црква Св. Георгија и католичка Св. тројства.³⁴

Заузимајући позиције на два супротна градска трга, ова два храма физички су одвојена стамбеним кварталом (прилог 3).³⁵ Посредна комуникација између њих обављана је управо преко платоа на којем се налази Градска кућа. Визуре које се пружају из правца обе цркве ка југоистоку, односно југозападу, такође се укрштају на месту Градске куће, а сва три објекта представљају углове замишљеног троугла приближно једнаких страна. Свака црква је у извесном смислу била веома важан објекат за своје вернике, док је Градска кућа била подједнако битна припадницима обе вероисповести. Као тачка додир источног, махом православног дела града, и западног, насељеног углавном католичким живљем, локација Градске куће допринела је да ова зграда постане место спајања и симбол верске толеранције и равноправности између две најбројније верске заједнице.

ФУНКЦИЈЕ И УЛОГА ГРАДСКЕ КУЋЕ У ЈАВНОМ ЖИВОТУ ГРАДА У XVIII ВЕКУ

Са добијањем статуса слободног краљевског града 1749. године, Сомбор добија и своју Градску кућу. У овом објекту смештени су први органи градске управе. Ту заседају спољашњи сенат (општество) и унутрашњи сенат који се још називао и магистрат. Седнице сената у XVIII веку свакако су одржаване у већ поменутој свечаној сали. Овде су се одржавали и избори за све важније функције градске управе, а у истим просторијама су и „*judex primarius*” (главни судија) и народни трибун (омбудсман) обављали своје дужности. У згради Градске куће биле су смештене и канцеларије бележника — нотаријуса, комораша — благајника, грунтовничара (водио је урбаријални протокол) и др.³⁶

Градска кућа је била седиште градске милиције са полицијским надзорником на челу. У подруму овог здања налазио се градски затвор, а комплетним сектором јавне безбедности у граду је управљао градски капетан.³⁷ У истом објекту је био смештен и архив магистрата који је водио архивар.³⁸

³⁴ Урбанистичка решења за верске објекте у Хабзбуршкој монархији представљала су осетљиву проблематику с обзиром да је требало одржати крхку равнотежу међу припадницима различитих конфесија. Католичка црква је била званична црква у држави, а православна је била толерисана. Урбанистичка решења која је наметала званична политика Беча често су фаворизовала католичку цркву и симболе Монархије. У урбаној концепцији барокних градова који су изграђивани у Хабзбуршкој монархији, православној цркви је било одређено место секундарног значаја. У Сомбору се, напротив, православна црква налазила на једном од два најважнија трга који сече главна улица (прилог 3). Прочеље цркве са улазом је окренуто ка главној улици, а јужна фасада ка тргу. На овом месту православна црква је постојала још у време турске власти, а њено залеђе, источну страну града, населили су углавном Срби; Мирослав Тимотијевић, *Црква Светог Георгија у Темишвару*, Нови Сад 1996, 149—170; Н. Вукићевић, *Црквице из прошлости Сомбора*, Слога, бр. 19, Сомбор 1906.

³⁵ На карти Сомбора из 1878. године види се положај Градске куће у ужем центру града. Катастарска парцела на којој се налази је обележена бројем 1. Историјски архив Сомбора, Збирка карата, инв. бр. 802.

³⁶ А. Хегедиш, *Н. д.*, 19—20.

³⁷ Исто, 21.

³⁸ Исто, 20.

Градска кућа је у другој половини XVIII века вршила функцију административног седишта града, седишта судских органа, органа јавне безбедности, али је такође била и место културних и друштвених дешавања, поготово пре изградње позоришне зграде у XIX веку. У салама Градске куће извођене су представе путујућих позоришних трупa и организоване прославе поводом празника, имендана или венчања које су често трајале по неколико дана.³⁹

На основу наведених описа Градске куће из времена пре реконструкције 1842. године, западно и северозападно крило Градске куће имало је комерцијалну намену.⁴⁰ Ту су се налазиле занатлијске и трговачке радње које је град издавао у закуп приватним лицима и тиме увећавао градски буџет. То је била још једна од функција Градске куће.

Занимљиво је да је исти објект, који ће 1749. године променити намену и постати Градска кућа, још у време док је био резиденција градског капетана Јанка Бранковића био центар јавног, друштвеног и политичког живота у Сомбору. О томе говори и текст Константина Костића.

За кога су стари Сомборци сматрали грофа Јована и колико су му поштовање указивали, види се по овоме: Сваке године о Богојављењу после водоосвећења ишло се с литијом из Светођурђевског храма у његов двор. У великој свечаној дворани је свештенство служило мало водоосвећење, освешеном водом благословило све собе, па се уз појање богојављенских песама литија са народом вратила у храм. Када су Сомборци овај двор прекупили за своју Градску кућу, овај се побожни обичај о Богојављењу наставио и до данас одржао.⁴¹

Задржавајући овај обичај грађани су показали да је објект Градске куће у њиховој свести задржао „ореол” веома значајног објекта још из прве половине XVIII века. Да су и католици гајили сличан пијетет према Градској кући, видимо из Дневника Боне Михаловића:

6. јануара служио је мису са својим помоћницима отац Гвардијан, а када је ово било завршено, благословио је Градску кућу, кућу администратора и осталих чиновника те их посветио. У поподневним часовима, пак, оци исповедници осталих грађана вршили су следећих дана благосиљање, а када је то завршено у граду наставило се по салашима изван вароши.⁴²

Одржавајући обичај литије од цркве Светог Ђорђа до Градске куће о Богојављењу, како су то чинили православни житељи Сомбора, и благосиљајући прво Градску кућу па тек онда све остале зграде, као што је радило католичко свештенство, грађани су створили посебан начин перципирања Градске куће у колективној свести. Она је временом постала најважнији објект јавне намене у Сомбору, једнако важан припадницима обе конфесије.

³⁹ Исто, 121.

⁴⁰ Н. Вукићевић, *Н. д.*; К. Костић, *Н. д.*, 11—12.

⁴¹ К. Костић, *Н. д.*, 11—12.

⁴² Историјски архив Сомбора, Библиотека, инв. бр. 2432, Дневник Боне Михаловића.

Постоји више разлога због којих је дворца капетана Јована Бранковића одговарао за смештај градске управе након елибертације 1749. године. Један је свакако тај што је ова зграда била један од највећих објеката у граду. Већина приватних кућа у Сомбору у то време била је скромног изгледа, а већи објекти јавне намене још нису били изграђени. Постојала је кула преостала из периода турске владавине (постоје претпоставке да је саграђена и пре доласка Турака), али је она била мањих димензија од Бранковићевог дворца.⁴³ Чак су и сакрални објекти, католичка црква Светог тројства и православна Светог Георгија, били много скромнији од данас постојећих храмова који су грађени у шестој и седмој деценији XVIII века.⁴⁴ Једина зграда осим дворца, која се истицала величином и монументалношћу, био је фрањевачки самостан, али он због природе своје основне намене није био погодан за трајни смештај градске управе, којој је било важно да се дистанцира од црквених власти било које конфесије.

Дворца капетана Јована Бранковића је и у унутрашњости био довољно простран, а у њему су се налазиле и велике сале, потребне за функционисање градске управе. Осим тога, овај објекат је у свести грађана представљао симбол ауторитета локалне власти још из времена кад је Сомбор био војни шанац, а капетан најмоћнија институција у граду.

Храмови су у XVIII веку били центри духовног живота, а Градска кућа свих световних дешавања. У њој су решавани сви локални проблеми од стране изабраних представника грађана, а они су заступали интересе града и пред вишим инстанцама власти. Осим дела објекта који се давао у закуп за привредну делатност и у непосредној околини Градске куће, обављала се и жива трговачка делатност. Ова зграда је била и оличење привредног просперитета и економске самосталности града, чему је допринела елибертација и ослобађања од обавеза према жупанијској управи и локалним феудалцима. Тако су се стекли услови за несметан развој трговине, занатства и пољопривреде. Градска управа је знатно допринела стварању овакве климе која је омогућила грађанима бољи квалитет живота.

У неким војвођанским градовима који су били слободни војни комунитети, попут Сремских Карловаца, одомаћен назив за зграду градске управе био је магистрат. У Сомбору овај назив није никад био одомаћен у грађанству, већ се уместо њега користио термин „градска кућа”.⁴⁵ Исти случај је био и у друга два слободна краљевска града у Бачкој — Новом Саду и Суботици. Ово може да укаже на однос самих грађана у слободним краљевским градовима који су ове објекте због већег степена аутономије и учешћа у власти доживљавали више својим односно „грађанским”. Градска кућа је за становнике Сомбора представљала оличење њихове победе над феудалним системом који је у непосредној околини био још веома снажан, а начин функционисања градске управе од средине XVIII века чини крупан корак ка савременом цивилном друштву, на супрот заосталом феудалном окружењу, царском апсолутизму и верској искључивости. У овом објекту су становници римокатоличке и православне вероисповести равноправно учествовали у доношењу одлука, заједно унапређујући град у дугом

⁴³ П. Васић, *Н. д.*, 263.

⁴⁴ Исто, 92—100.

⁴⁵ Термин је настао преводом немачке сложенице — *Stadthaus*.

временском периоду.⁴⁶ На тај начин и сама Градска кућа већ у XVIII веку постаје симбол напредних грађанских тежњи и центар слободног града у идејном смислу.

Bogdan Janjušević

HISTORY OF THE ORIGINAL EDIFICE OF THE TOWN HALL IN SOMBOR

Summary

The history of the edifice of the Town Hall in Sombor dates back to 1718 when captain of the military trench Count Jovan Branković built a castle in the center of the settlement. This building was bought in 1749 for the purposes of accommodating the administration of the “free royal town”. There isn’t much information on the original appearance of this edifice, but written sources say that the complex was square in shape, with an atrium yard in its center. Part of this edifice was storeyed and another part had only ground floor and was built in an oriental style. On the basis of the available data it can be presumed that the edifice did not change its appearance until the great reconstruction in the 19th century. The appearance of the Town Hall from the 18th century can be seen in the blueprints of 1792, made by the Royal Hungarian Territorial Construction Administration on the basis of the existing state. The blueprints show a single-storey building with the foundation shaped like the Cyrillic letter G (Г), which was later incorporated in the new edifice during the reconstruction. This can be deduced on the basis of the comparison of external and interior dimensions with the southeast part of the present-day Town Hall. The project of Franz Gfeller from 1811 also shows that it was planned for the existing edifice (from the 1792 blueprints) to fit with the newly constructed one.

The edifice of the Town Hall occupies a central position in the so-called central downtown, where it was dominant in the architectural and urbanistic structure of the main street and two large square which were formed in the 18th century. Around it there are buildings which serve various functions and which have different sizes but they all gravitate towards the Town Hall. This is also true for two of the most significant religious buildings, the Orthodox Church of St. George and the Catholic Church of the Holy Trinity. The position of the Town Hall in the urbanistic concept of Sombor symbolically represents the significance of values that local citizenry strived for. This edifice became the center of the new “free royal town” in a new ideological sense.

⁴⁶ Православни и католички живаљ, посебним документом, тзв. „алтернативом”, регулише равноправно учешће у власти припадницима обе конфесије. По овом уговору, у оба сената православци и католици су били заступљени у једнаком броју. На најважнијим градским функцијама као што су капетан, главни судија и народни трибун смањивали су се алтернативно сваке друге године представници римокатоличке или православне верске заједнице. Ако би главни судија био католик, онда би на место капетана и народног трибуна били бирани православци и обрнуто; В. Стајић, *Из историје краљевског и слободног града Сомбора*, Гласник Историјског друштва Новог Сада, бр. 13, Нови Сад 1940, 386—389.

МИРОСЛАВ ТИМОТИЈЕВИЋ

Универзитет у Београду, Филозофски факултет, Одељење за историју уметности
Оригиналан научни рад / Original scientific paper

***Просјект̃ манастира Крушедола у Срему:* бакрорез Захарије Орфелина из 1775**

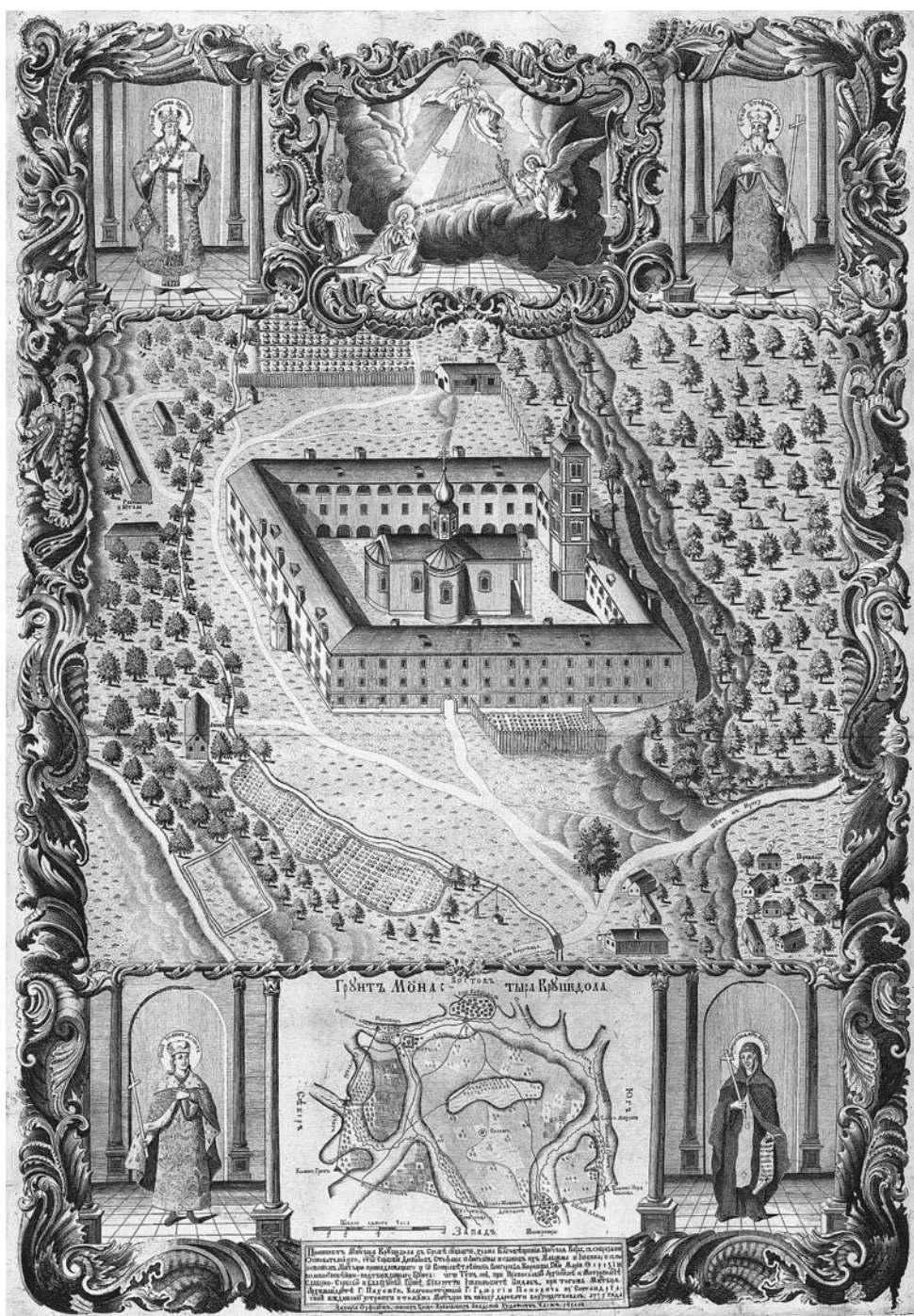
САЖЕТАК: Бакрорез Захарије Орфелина *Просјект̃ манастира Крушедола у Срему* је пример све сложенијег репрезентовања простора у визуелној култури XVIII века. Настанак бакрореза је везан за традиционалне оквири графичких листова намењених популарној барокној побожности, али је његова структура уобличена по правилима „проспекта”, који под утицајем „проспективне поезије” попримају наглашену симболичну структуру. Идејна основа на којој је бакрорез уобличен почивала је на идеји манастира Крушедола као другог Соломоновог храма. Формални узорци су били графички листови изведени из Вилалпандове реконструкције старозаветног Јерусалима и Соломоновог храма, на којој је почивала и структура манастирских келијских здања обновљених током XVIII века. Био је то општи образац примењиван у Хабзбуршкој монархији приликом подизања најугледнијих католичких самостана, па се он доследно прихвата и у православној Карловачкој митрополији.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: репрезентација простора, проспект, манастир Крушедол, Захарија Орфелин, Јерусалим, Соломонов храм

Свест о простору и његовој визуелној репрезентацији пролазила је у нововековној култури кроз сложене промене, које заједнички уобличавају представници различитих хуманистичких дисциплина у то време још увек чврсто повезаних.¹ Проблематика његовог мапирања појављује се на различите начине и у опусу Захарије Орфелина, једног од водећих српских интелектуалаца XVIII века, кога су красила широка енциклопедијска интересовања.² У визуелном погледу она се вишеструко исказују на *Просјект̃у ма-*

¹ D. J. Pequet, *Representations of Space and Time*, New York 2002, пос. 11—33; J. R. Short, *Making Space: Revisioning the World, 1475—1600*, Syracuse University Press 2004, пос. 68—108; M. Sparke, *In the Space of Theory: Postfoundational Geographies of the Nation-state*, University of Minnesota Press 2005, пос. 1—52; A. J. Klinghoffer, *The Power of Projections: How Maps Reflects Global Politics and History*, London 2006, пос. 17—26. Од синтетичких студија о теоријама простора Валтера Бењамина, Џорџа Симела, Михаила Бахтина, Мишела Фукоа, Анрија Лефевра, Пјера Бурдијеа, Жила Делеза, Едварда Саида и других, упутни су радови објављени у зборнику: *Thinking space*, Ed. by M. Crang, N. J. Thrift, London, New York 2000. О теоријском уобличавању културне географије у њеном укључивању у нову културну историју: P. Jakson, *Maps and Meaning. An Introduction to Cultural Geography*, London, New York 2003.

² Т. Остојић, *Захарија Орфелин, животи и рад му*, Београд 1923.



Сл. 1. Захарија Орфелин, *Просїектїи манастїра Крушедола у Срему*, бакрорез 1775

настипира Крушедола у Срему, највећем Орфелиновом бакрорезу.³ (Сл. 1) О њему су исказивана различита мишљења, мада није пажљивије изучен, а изостала је и подробнија синтетичка студија, попут оних посвећених неким другим делима разнородног Орфелиновог опуса. Из текста постављеног у доњи део бакрореза сазнаје се да је израђен трудом Георгија Петровића из Сентандреје 1775, у време угарске краљице Марије Терезије, карловачког митрополита Викентија Јовановића Видака и крушедолског архимандрита Пахомија. У посебном пољу, испод ктиторског текста, самосвесно је истакнуто да га је извео: „Захарија Орфелин обоих Цесаро-Краљевских академија члан”.

Почетни мотив за настанак бакрореза био је одраз приватне побожности сентандрејског грађанина Георгија Петровића, који прилаже манастиру новац за његову израду. Била је то једна од уобичајених форми јавног исказивања приватне побожности верника у Карловачкој митрополији, која је пре свега подразумевала да се на бакрорезу наведе име дародавца, а понекад и сврха поклона.⁴ Име приложника уноси се у манастирски *Поменик*, а графички листови су дељени другим приложницима и поклонцима, чиме се оно уводи и у јавно заједничко сећање. Приложник је, посебно када је у питању било угледно лице, могао да искаже личне жеље у погледу ангажовања одређеног бакроресца, па и у погледу конкретног изгледа бакрореза, али су ова питања била начелно у домену институције цркве, пре свега самог манастира и надлежног архијереја. Да је крушедолско братство на челу са архимандритом Пахомијем имало активну улогу у настанку бакрореза, показује признаница на 250 форинти коју им Захарија Орфелин издаје 8. маја 1775.⁵

Орфелин се у признаници обавезује да ће бакрорезну плочу урадити према договору најбоље што уме, да ће пробни отисак направити у бечкој штампарији и дати га на преглед угледним члановима тамошње Академије уметности. Пробни отисак са позитивним мишљењем доставиће потом наручиоцу. У признаници се не наводи ко ће у име наручиоца прегледати отисак, али се истиче да би то требало да буде познавалац бакрорезног „художества”. У случају да мишљења буду негативна, и да се примедбе не могу поправити, Орфелин ће задржати бакрорез, а примљени новац вратити крушедолском братству. Ако се узме у обзир опште правило да су фрушкогорски манастири, будући да су се налазили под јурисдикцијом карловачких митрополита, били дужни да за све важније подухвате прибаве одобрење митрополијске конзисторије, нема сумње да је она била надлежна и у овом случају. Тако ова кратка, али садржајно драгоцену признаница, заједно са натписом на бакрорезу, пружа могућности да се у извесној мери претпостави ток његовог настанка.

³ Бакрорезна плоча се чува у Музеју Српске православне цркве у Београду, инв. бр. 3143. Величина плоче је: 63,7 x 90,5 cm, а величина композиције: 61 x 86,5 cm. Стари отисци нису сачувани, а нови су отиснути 1953. и 2000. — Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, Нови Сад 1978, 176—179, 196—197, 305—306, бр. 84, сл. 132—124; С. Петковић, Р. Петронијевић, *Дрворези и бакрорези Музеја Српске православне цркве у Београду*, Београд 2006, 24, 96—97.

⁴ М. Тимотијевић, *Рађање модерне приватности. Приватни живот Срба у Хабзбуршкој монархији од краја 17. до почетка 19. века*, Београд 2006, 49—53.

⁵ Признаница није сачувана, али је објављена у: Б. Стрика, *Фрушкогорски манастири*, Загреб 1927, 79. Уп.: Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, 178—179.

*

Георгије Петровић из Сентандреје обавештава Крушедол да ће за добробит манастира финансирати израду бакрореза и у то име прилаже одређену суму новца. Архимандрит Пахомије Станојевић ступа потом у контакт са Захаријом Орфелином и склапа договор о изради бакрореза, његовој величини и визуелној структури. Очигледно је да су жеље Крушедолаца премашивале новац који је приложио Георгије Петровић, па је склопљен нови договор према којем је манастирско братство унапред исплатило бакроресцу додатних 250 форинти. Величина бакрореза превазилазила је могућности Орфелинове штампарске пресе, па се он обавезао да ће га отиснути у Бечу, свакако код Јакоба Шмуцера (Jakob Schmutzer, 1733—1811) са којим је већ имао развијене пословне везе.⁶ Скоро је сигурно и то да је Орфелин прибавио од Шмуцера позитивно мишљење о пробном отиску и заједно их доставио митрополијској конзисторији у Карловцима. Након добијања сагласности конзисторије Орфелин је приступио отискивању бакрореза, а потом је отиснуте листове заједно са плочом доставио манастиру.

Овако реконструисан ток израде бакрореза у великој мери је типичан за време и средину у којој је настао, а пажња се зауставља једино на чињеници да је потврда о његовим вредностима затражена од чланове бечке Академије уметности. Ово је изгледа усамљен и нама једини познати пример такве провере, па га по свему судећи није могуће уопштити.⁷ Узимајући у обзир да је статус Захарије Орфелина у то време био висок и потврђен ранијим делима, питање двоструке провере његовог рада свакако нису поставили крушедолски архимандрит Пахомије Станојевић, нити митрополит Викентије Јовановић Видак, пошто су га обојица одавно лично познавали. Пре ће бити да је на ову идеју дошао сам Орфелин. Пошто је величина нарученог бакрореза захтевала да се отисне у Бечу, Орфелин је неминовно морао да се ослони на Шмуцера, чији је углед у то време порастао захваљујући државним реформама Академије, спроведеним под руководством грофа Венцела Антона Кауница (Wenzel Anton Kaunitz).⁸ Оне су у први план истицале идеју аутономије уметности, а посебно њену самосталност у односу на веру и цркву. У том смислу провера Орфелиновог дела од стране чланова бечке Академије уметности потврђивала је његов статус уметника („художника”), на којем он самосвесно инсистира у потпису на крушедолском бакрорезу, као и на потврди претходно издатој братству. Орфелин је и раније често и са уважавањем истицао чланство у бечкој бакрорезачкој Академији. Тако се на бакрорезу рађеном за банатски манастир Сенђурђ 1767. потписује „Захарија Орфелин Цасаро-Краљевској резнаго художества Академији член”, што значи да је то постао већ у време њеног оснивања. Након спајања у једну Академију уметности, спроведеног по налогу царице Марије Терезије 1772, углед ове институције је порастао, па и чланству у њој Орфелин

⁶ Могућност да се Орфелинове везе са Шмуцером успостављају већ током педесетих година је претпостављена у: П. Васић, *Захарија Орфелин и Јакоб Матиас Шмуцер*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 13 (1977), 251—258, пос. 252—253. О Шмуцеру: В. Zmölzig, *Jakob Matthias Schmutzer (1733—1811) — Die Landschaftszeichnungen aus dem Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste in Wien*, Wien 2008, пос. 31 и даље.

⁷ За тумачење истог извора уп.: Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, 178.

⁸ В. Zmölzig, *Jakob Matthias Schmutzer (1733—1811)*, 78.

придаје већи значај. Тиме је он утврђивао свој социјални статус и углед код наручилаца и публике. Истицање Академије уметности и домаћих познавалаца бакрорезног „художества” било је стратешко средство усмерено на покушај смањивања утицаја црквених конзисторија чије је мишљење приликом оваквих наруџбина често било пресудно. Од оваквог става је највише користи имао Орфелин, непрестано оптерећен борбом за свој друштвени статус, стваралачки интегритет и ауторска права.⁹

Манастирска братства и црквене општине су приликом већих грађевинских подухвата били дужни да прибаве претходну сагласност државних власти, док су за остале подухвате биле надлежне институције цркве. У Карловачкој митрополији су тај посао обављале конзисторије, чије се уобличавање може пратити од времена београдско-карловачког митрополита Мојсеја Петровића.¹⁰ О делатности митрополијске конзисторије, надлежне за Сремску епархију, сачувано је доста архивских докумената, а они говоре да одобравање и контрола послова нису схватани формално. Митрополијска конзисторија је проверавала склопљене уговоре, а по завршетку посла и квалитет израде наручених дела.¹¹ У случају важнијих и специфичних подухвата могла је да именује посебно стручно лице за контролу обављеног посла. Његов став, као ни став конзисторије, није био коначан. Они су достављали мишљење митрополиту, који је доносио коначну одлуку. Биће да је на ову могућност рачунао и Захарија Орфелин када у признаници помиње познаваоца бакрореза коме ће се пробни отисак доставити на увид, након сличне провере у Бечу. Није познато кога је том приликом имао на уму. Једини познавалац бакрорезног „художества” у Карловцима био је у то време његов млади синовац Јаков Орфелин, ученик Јакоба Шмуцера на бечкој Академији.¹² Могуће је да је проверу требало да изврши и неко од интелектуалаца блиских новоименованом митрополиту, али о свему томе нема сачуваних података. Орфелиново настојање да смањи утицај конзисторије посредством посебне стручне провере могло је да има и сасвим конкретан повод с обзиром на то да се управо у то време поново расправљало о њеној надлежности.¹³

Инсистирање на двострукој стручној провери, од којих би прва била поверена бечкој Академији уметности, имало је још један, много значајнији разлог, а он се ти-

⁹ Оваква схватања Орфелин је свакако уобличавао кроз контакте са Шмуцером. О Шмуцеровом поимању проблематике аутономије уметности, уметничког интегритета и статуса графичког дела: В. Zmöltnig, *Jakob Matthias Schmutzer (1733–1811)*, 29–31. О истој проблематици у ширим оквирима просветитељства, пре свега оним литерарним: J. Van Horn Melton, *The Rise of the Public in Enlightenment Europe*, Cambridge University Press 2001, 123 и даље.

¹⁰ О уобличавању институције конзисторија у Карловачкој митрополији: Д. Руварац, *О конзисторијама у Митрополији карловачкој*, Архив за историју српске православне Карловачке митрополије III (1913), 234–278.

¹¹ Илустративан пример је мишљење митрополијске конзисторије поводом сликарских радова Димитрија Бачевића и Теодора Крачуна изведених на иконостасу храма манастира Беочина: О. Микић, *Иконостас манастира Беочина*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 11 (1975), 291–300, прешт. у: *Српско сликарство 18–20. века*, Нови Сад 2005, 85–96.

¹² О школовању Јакова Орфелина: М. Костић, *Јаков Орфелин и његово доба*, Нови Сад 2007, 134–148.

¹³ Митрополит Викентије Јовановић Видак је 20. марта 1775, двадесетак дана пре него што су се Захарија Орфелин и Пахомије Станојевић договорили о изгледу нарученог бакрореза, упутио епископима циркулар у вези са расправама о новом конституисању конзисторија: Д. Руварац, *О конзисторијама у Митрополији карловачкој*, 240–242.

цао укључивања географске карте крушедолског манастирског поседа у структуру на-
рученог бакрореза. Стручном провером пробног отиска потврдила би се Орфелинова
вештина израде бакрорезних карата пред конзисторијом и митрополитом, а самим тим
и пред јавним мњењем православног становништва Хабзбуршке монархије. Статус
стручно верификованог картографа постао је важан Орфелину, јер је непосредно пре
тога започео израду географских карата за илустровано издање *Историје Пејтра Вели-*
коџ.¹⁴ На *Генералној карти Руске империје* наведено је да је резана у Карловцима 1774.
Било је то, како се претпоставља,¹⁵ прво Орфелиново дело ове врсте, а појавило се у
тренутку када је картографија у Хабзбуршкој монархији почела снажно да се развија. У
уобличавању модерних држава заснованих на територијалном принципу, попут Енгле-
ске и Француске, ова дисциплина је добила на значају већ у XVII веку.¹⁶ У Хабзбур-
шкој монархији, заснованој на композитној државној структури, у први план се истиче
хомогенизујућа снага владара и династије. За овакву политику репрезентације карто-
графија није била битна, па се током прве половине XVIII века у хабзбуршким на-
следним земљама штампа мали број географских карата. До процвата картографије до-
лази тек у време просветитељства, а за њен настанак од пресудног значаја било је
оснивање Шмуцерове бакрорезачке школе 1766, односно Академије од 1768.¹⁷ Под
Шмуцеровим руководством образовани су први бечки картографи, а први значајнији
корпус географских карата објављен је шест година касније,¹⁸ исте године када је
штампана и Орфелинова *Генерална карта Руске империје*. У време наручивања круше-
долског бакрореза Беч је већ био један од водећих европских картографских центара.
Позитивно мишљење утицајног Јакоба Шмуцера, сагледавано у тој светлости, имало
је за Орфелина посебну тежину, јер би потврдило његову вештину на пољу на којем је
желео да се докаже.

Визуелни изглед бакрореза, просуђујући на основу признанице, одредио је дого-
вор између архимандрита Пахомија Станојевића и Захарије Орфелина, а одобрили су
га Јакоб Шмуцер у име бечке Академије уметности и митрополит Викентије Јовановић
Видак посредством митрополијске конзисторије, или на основу личног увида. Ранији
истраживачи су претпоставили, на основу натписа на бакрорезу, да је иницијативу за
његов настанак покренуо митрополит Викентије Јовановић Видак. Међутим, помиња-
ње митрополита, као и владара, у натписима овог типа је незаобилазан део утврђених
конвенција и има превасходно опште значење. Он само говори да је неки подухват
изведен у њихово време, и ни у којем случају не указује на њихову активну улогу у

¹⁴ У *Предговору* овог дела Орфелин истиче пажњу са којом је копирао медаље и географске карте: З. Орфелин, *Пејтар Велики*, I, Београд 1970, 25. О Орфелиновом картографском делу: Н. Е. Радосевић, *Заха-рија Стефановић Орфелин: српски картограф осамнаестог века*, Гласник Српског географског друштва 62/2 (1976), 97—111.

¹⁵ О проблемима везаним за време настанка илустрација за *Историју Пејтра Великоџ*: Л. Чурчић, *Шест бележак о Орфелиновом Житију Пејтра Великоџ*, Књига о Захарији Орфелину, Загреб 2002, 227—228.

¹⁶ M. Biggs, *Putting the State on the Map: Cartography, Territory, and European State Formation*, Comparative Studies in Society and History, Vol. 41, No. 2 (1999), 374—405.

¹⁷ О Шмуцеровој улози у уобличавању бечке картографије: J. Dörflinger, *The First Austrian World Atlas: Schrömbel and Really, Imago Mundi*, Vol. 33 (1981), 65—71, пос. уводни део студије.

¹⁸ P. Anih, B. Hueber, *Atlas Tyrolensis*, Wien 1774.

остваривању тог подухвата.¹⁹ Ни спомињање приложника не указује поуздано на његово ангажовање око избора бакоресца и израде бакореза. У натпису се наводи да је бакорез „Благочтени Г. Георгиј Петровић из Сентандреје своим иждивением устроити и томже манастиру в ползу даровати возусредствовал”. Орфелинова признаница, издата манастирском братству на додатних 250 форинти, указује на архимандрита Пахомија Станојевића. Он са Орфелином склапа накнадни договор о изради бакореза. Признаница је написана у Карловцима 8. маја 1775, што показује да крушедолски архимандрит посебно због тога долази код Орфелина. Сагласност митрополита Викентија Јовановића Видака се, наравно, подразумева, али она није била у супротности са правом крушедолског архимандрита да по свом схватању уобличава политику репрезентације манастира.

Улога коју је у настанку бакореза имао Пахомије Станојевић почивала је на његовом архимандритском ауторитету. Био је то део опште стратегије карловачких митрополита већ од времена Павла Ненадовића, који је након кризе изазване супротстављању увођења општежића у фрушкогорске манастире, систематски уздизао ауторитет појединих манастирских настојатеља. Они добијају титулу архимандрита, на основу које остају доживотно на челу манастира.²⁰ Пахомије Станојевић је прешао из манастира Ковиља у Крушедол 1759. За игумана је изабран 6. априла исте године, а пет месеци касније произведен је у архимандрита. Свечаности која је тим поводом одржана у Крушедолу присуствовао је и Захарија Орефлин.²¹ Станојевић је дужност крушедолског настојатеља обављао до смрти, 20. децембра 1777.²² Новопостављени архимандрит није био учен, па се у једном од манастирских докумената за њега каже да свете тајне, блаженства и заповеди слабо разуме, али да уме да поје, чита и пише. Међутим, одликовао се брижним домаћинским односом, чиме је стекао опште поштовање. За време његове управе поново су започети радови на обнови манастира, страдалог у турској похари након битке код Петроварадина 1716, што показује и инвентар сачињен 1774, годину дана пре настанка бакореза. У то време и Захарија Орфелин се ближио зениту животног пута. Настанио се краткотрајно у Карловцима, а живео је у домаћинству са усвојеним синовцем Јаковом Орфелином.²³ Још увек није привео крају посао око израде бакореза за илустровано издање *Историје Пејтра Великог*, а тек му је предстојао посао везан за нову *Калиграфiju*.

Приликом уобличавања бакореза Пахомије Станојевић и Захарија Орфелин се ослањају на традицију визуелне репрезентације сакралног простора примењивану на графичке листове наручиване за манастире обновљене Пећке патријаршије и новоформиране Карловачке митрополије.²⁴ Орфелинов бакорез рађен за манастир Круше-

¹⁹ Уп.: Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, 176.

²⁰ Илустративан пример је расправа о статусу архимандрита вођена на заседању Синода 1774: Д. Руварац, *Извод из синодске расправе, односеће се на регулисање православних манастира* — 23. септ. 1774, Српски Сион XV (1905), 49.

²¹ Т. Остојић, *Захарија Орфелин, живото и рад му*, 46—47.

²² За биографију архимандрита Пахомија Станојевића: С. Петковић, *Манастир Крушедол од 1754—1774. год.*, Српски Сион XV (1905), 606—607; М. Тимотијевић, *Манастир Крушедол*, 1, Београд 2008, 52—55.

²³ Ч. Денић, *Кућење Захарије Орфелина у Карловцима*, Библиотекар, год. 28, бр. 3—4 (1976), 515—524.

²⁴ Њиховим тумачењем највише се бавила Радмила Михаиловић, објавивши у распону од две деценије три незаобилазне студије о овој проблематици. Заснивајући истраживања на иконолошким основама про-

дол, међутим, изведен је на нешто другачијем мапирању простора, што потврђују његова особена визуелна структура, па и сам назив.

*

На почетку натписа бакорез је назван „Проспект”. Појам се не појављује на претходним сачуваним бакорезима са представама манастира обновљене Пећке патријаршије, нити новоосноване Карловачке митрополије.²⁵ О њему се подробније не расправља ни у нашој досадашњој литератури, па је питање његовог значења остало отворено.²⁶ Лингвистички гледано појам представља посрбицу немачке речи „prospect”. Њен корен потиче од латинске речи „prospectus”, из које је изведена кованица „prosperece”, односно „prospicere”. У италијанском језику она је добила форму „prospetto”, а из ње је у време ренесансе изведен појам „prospettiva”. У визуелној култури раног новог века појам проспект је подразумевао истинито приказивање простора по правилима перспективе.²⁷ Он је снажно утицао на развој пејзажа као самосталног жанра, посебно ведуте, али се са њима није поистоветио. Појам пејзаж преузет је у српском језику из италијанског језика, где је „paesaggio” изведен из речи земља „paese”. Слично је и са појмом ведута, који у италијанском језику гласи „veduta”, а изведен је из речи „vedere”.²⁸ Обе позајмице, међутим, каснијег су датума. Међу Србима у Хабзбуршкој монархији током XVIII века за појам пејзаж је употребљавана немачка реч „landschaft”. Она се често помиње у пописима ствари архијерејских резиденција, мана-

фесорка Михаиловић је усмеравала пажњу превасходно на „кончетистички” конструисану симболичну слику природе као политичког аргумента: Р. Михаиловић, *О кончетистичким основама слике природе у српској уметности XVIII века*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 4 (1968), 193—209; Иста, *Тојографски пејзаж српске уметности XVIII века*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 9 (1973), 139—150; Иста, *Ведуће српске графике XVIII века*, Српска графика XVIII века, ур. Д. Давидов, Нови Сад 1986, 81—100. Исправност њених теза потврдиле су новије студије спроведене у кругу шире европске проблематике везане за идеју политичког пејзажа: М. Warnke, *Political Landscape: The Art History of Nature*, London 1994, пос. 39—40. За шире оквире уобличавања идеје о политичком пејзажу у раном новом веку: G. A. Sullivan, *The Drama of Landscape: Land, Property, and Social Relations on the Early Modern Stage*, Stanford University Press 1998. За општи синтетички преглед: W. J. T. Mitchell, *Imperial Landscape, Landscape and Power*, Ed. by W. J. T. Mitchell, University of Chicago Press 2002 (2. ed.), 5—34. Каснија истраживања спроведена у кругу нове културне историје, а посебно историјске географије, указала су на обавезујућу вишеструкост перспективе истраживања проблематике пејзажа и његовог историјског развоја: А. Р. Н. Baker, *Geography and History: Bridging the Divide*, Cambridge University Press 2003, 109 и даље, пос. 128—129.

²⁵ У инвентару манастира Крушедола из 1890. се помињу две бакорезне плоче „са проспектом манастира”, али она друга није сачувана, а нису познати ни њени отисци: М. Тимотијевић, *Манастир Крушедол*, II, 189.

²⁶ Већина истраживача задржава се на констатацији да је бакорез назван „Проспект”: Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, 196; С. Петковић, Р. Петронијевић, *Дворези и бакорези Музеја Српске православне цркве у Београду*, 24.

²⁷ D. Cosgrove, *Prospect, Perspective and Evaluation of the Landscape Idea*, Transactions of the Institute of British Geographers, New Series, Vol. 10, No. 1 (1985), 45—59, пос. 55—56. Уп.: Е. Panofsky, *Prostor kao „simbolične forma”*, Rasprave o osnovnim pojmovima nauke o umetnosti, прir. и прев. Z. Gavrić, Beograd 1998, 145—179, пос. бел. 3.

²⁸ Њен енглески еквивалент је „view”. Доследно томе већина англосаксонских истраживача раног проспекта дефинише га као „bird’s eye view”, подразумевајући при томе доследну употребу перспективе. Уп.: J. R. Short, *Making Space: Revisioning the World, 1475—1600*, 104, где се сматра да се овакав тип проспекта појављује током последње деценије XV века. Најранијим проспектима се сматрају представе Пизе, Рима и Цагриграда, које је у то време узвео Франческо Роселини (Francesco Rossellini).

стирских здања и приватних домова тог времена. Користи је, примера ради, и Сава Текелија у својим мемоарима када говори о учењу код Јакоба Шмуцера на бечкој Ликовној академији.²⁹

У то време пејзаж (landschaft) није априорно подразумевао истинито и перспективно приказивање простора, као што се то односило на проспект (prospect), који се у ширим европским оквирима од XVI века надаље све чвршће везивао за развој картографије.³⁰ Ова чињеница била је позната Захарији Орфелину јер се са њом сусрео приликом рада на *Историји Петра Великог*. Реформе овог владара спровођене с циљем претварања Московског царства у централизовану апсолутистичку Руску империју подразумевале су хомогенизацију државне територије и њено јасно дефинисање, што је довело до процвата званичне картографије много пре него у Хабзбуршкој монархији. У њеним оквирима велику популарност стичу и проспекти, па и они са представама манастира.³¹ Ипак, неопходно је имати на уму да су Орфелинови узорци за илустрације у *Историји Петра Великог* преузети посредно, преко западноевропских узора.³² Развој штампе, а посебно бакрореза, омогућио је масовну производњу картографије, а у њеним оквирима се негују и представе проспеката. У почетку су највећи углед уживали проспекти Јерусалима, који је још увек сматран центром света, али се потом појављује све већи број проспеката европских престоница, па и осталих градова. Већ од првих деценија XVIII века они се често срећу у јавним и приватним просторима српске етнице настањене у Хабзбуршкој монархији.

Шире значење проспекта у појмовној апаратури XVIII века подразумевало је поглед у напред, и то не само у просторном, него и у временском смислу. То се посебно истиче у „проспективној поезији”, насталој средином XVII, а популарној све до краја XVIII века, која подразумева да се виђени простор сагледава у вишеструкој временској димензији, не само у садашњој, него и у прошлој и у будућој. Он се истовремено мапира као оно што је био у прошлости и што ће бити у будућности.³³ Доследно томе ново схватање проспекта почиње да се разликује од пејзажа и по временској вишеструкости. Ако се овакво тумачење примени на Орфелинов бакрорез, онда се назив проспект односи на његову целокупну структуру, а не само на средишњу представу. Наравно, она је формално и идејно централни идеолошки пиктограм визуелизованог манастирског простора, док се два остала дела, горњи и доњи, могу реторички схвати-

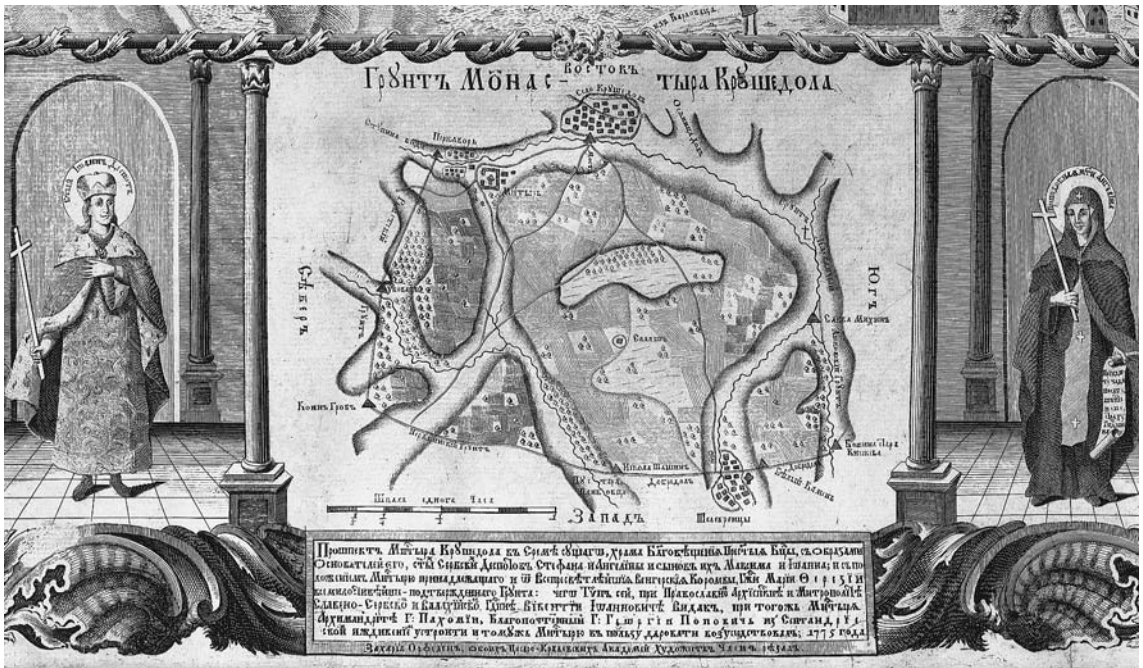
²⁹ О Шмуцеровом схватању пејзажа: В. Zmölzig, *Jakob Matthias Schmutzer (1733—1811)*, 92 и даље.

³⁰ Посебан значај у популаризацији проспекта имао је шестотомни корпус *Civitates Orbis Terrarum* издавача Брауна (Georg Braun), чије је штампање започело 1572. Након тога следи корпус од двадесет једног тома *Theatrum Europaeum* Матијаса Меријана (Matthäus Merian) и његовог сина, чије је штампање започело 1640: J. R. Short, *Making Space: Revisioning the World, 1475—1600*, пос. 105—106.

³¹ V. A. Kivelson, *Cartography, Autocracy and State Powerlessness: The Uses of Maps in Early Modern Russia*, *Imago mundi*, Vol. 51 (1999), 83—105.

³² На ове узоре указано је у: Д. Давидов, *Бакрорезне илустрације Захарије Орфелина у Историји Петра Великог*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 10 (1974), 187—205. Уп.: Л. Чурчић, *Бакрорези у илустрираним примерцима Житија Петра Великог Захарије Орфелина*, Књига о Захарији Орфелину, 240—249.

³³ О различитој употреби појмова „пејзаж” и „проспект” у поезији XVIII века и каснијој промени значења упутно је данас класично и често прештампавано дело: С. V. Deane, *Aspects of Eighteenth Century Nature Poetry*, London 1967, 93 и даље, о „проспективној поезији” тог времена посебно 100—109. Уп.: N. E. Currie, *Constructing Colonial Discourse: Captain Cook at Nootka Sound*, Montreal 2005, 31—32. О визуелној двојности проспекта: M. Warnke, *Political Landscape: The Art History of Nature*, 39.



Сл. 2. Грунѣ манастира Крушедола, детаљ бакрореза Просјеки манастира Крушедола у Срему

ти као додатна аргументација. То се посматрачу и формално сугерише постављањем представа у два основна перспективна плана. Средишња представа има властиту перспективу, и на целом бакрорезу само је она изведена према планиметријским правилима.

Два остала дела бакрореза, горњи и доњи, осмишљени су као троделни таблон (tableaux). На њиховим бочним странама појављују се ликови светих деспота Бранковића смештени у простор подвргнут правилима заједничког перспективног сагледавања. У том смислу они борава у истоветном простору метафизичке вечности. У горњем делу, између владике Максима и слепог деспота Стефана, постављен је барокни картуш са Благовестима. У доњем делу, између деспота Јована и преподобне мајке Ангелине, смештен је пано са географском картом манастирског имања. Ове две представе, попут претходних, имају свој властити перспективни план сагледавања. Све представе обједињује заједнички спољашњи рам на чији је доњи део постављена табла са ктиторским текстом. Могућност употребе више перспективних планова у композиционом структурирању једне целине користио је Захарија Орфелин и на ранијим бакрорезима, али је она на крушедолском проспекту свакако најпромишљеније и најдоследније спроведена. Рамови који уоквирују поједине представе не користе се само да би се оне међусобно поделиле, него и да би се одредио њихов међусобни перспективни однос, а самим тим и идејна природа тог односа.

Реамбулације манастирског земљишта обављене под руководством грофа Георга Феке-тија де Галанта (Georg Fekere de Galanta).³⁵ Послови на премеравању фрушкогорских имања трајали су неколико година, а завршени су 1757, након чега је царица Марија Терезија сваком од манастира издала посебну потврду. Крушедолска *Реамбулација* је чувана у манастирској ризници и у инвентарима се редовно помиње међу најважнијим документима, а након Другог светског рата доспела је у Музеј Српске православне цркве у Београду. Обухватала је опис граница манастирског земљишта и његову географску карту. Она је великим делом слична ранијој карти крушедолског поседа која се налази у *Реамбулацији* из 1744.³⁶ (Сл. 3)

Орфелину су обе карте крушедолског поседа биле познате већ у време када је радио као канцелариста митрополита Павла Ненадовића. Тада је водио послове око поновног премеравања граница манастирских имања спроведених 25. августа 1759, и том приликом је један од међаша манастира Крушедола назван „Захарија Орфелина унка”.³⁷ У току рада на крушедолском проспекту Орфелин је припремао географске карте за илустровано издање *Историје Пејтра Великог*. Та закупљеност географијом била је свакако један од повода њеног укључивања у структуру нарученог бакрореза. Преносећи географску карту из крушедолске *Реамбулације* на бакрорез он се дословно држи узора, једино што немачке топониме преводи на српски језик. Значај придаван *Реамбулацији*, с друге стране, био је полазни мотив крушедолског братства да се картографска представа имања прикаже на новонарученом бакрорезу. Тиме се манастир легитимише као правно заштићени посед, што у Хабзбуршкој монархији тог времена, и даље устројеној по старом феудалном систему, није било без значаја.³⁸

Крушедолски манастирски комплекс је, гледано са позиције тадашњих економских односа, био организовани феудални посед са келијским здањем у средини.³⁹ Он је духовни центар, изворни смисао целог комплекса, што се истиче његовим смештањем у средиште бакрореза. На њему Орфелин приказује планиметријску пројекцију келијског здања са црквом у средини и простором око њега. Тиме се цео манастирски посед, мапиран географском картом испод, производи у духовно организовани простор — сакрализованано место, *locus sanctus*.⁴⁰ Идеални приказ здања није се косио са

³⁵ Реч има латинско порекло — „*geambulatio*”, а значи премеравање земљишта и утврђивање међа, односно исправљање и допуњавање географских карата на терену. Цео подухват се може схватити у светлости Лефевровог тумачења социјалне производње простора: H. Lefebvre, *The Production of Space*, Oxford, Cambridge 1991, 86 и даље.

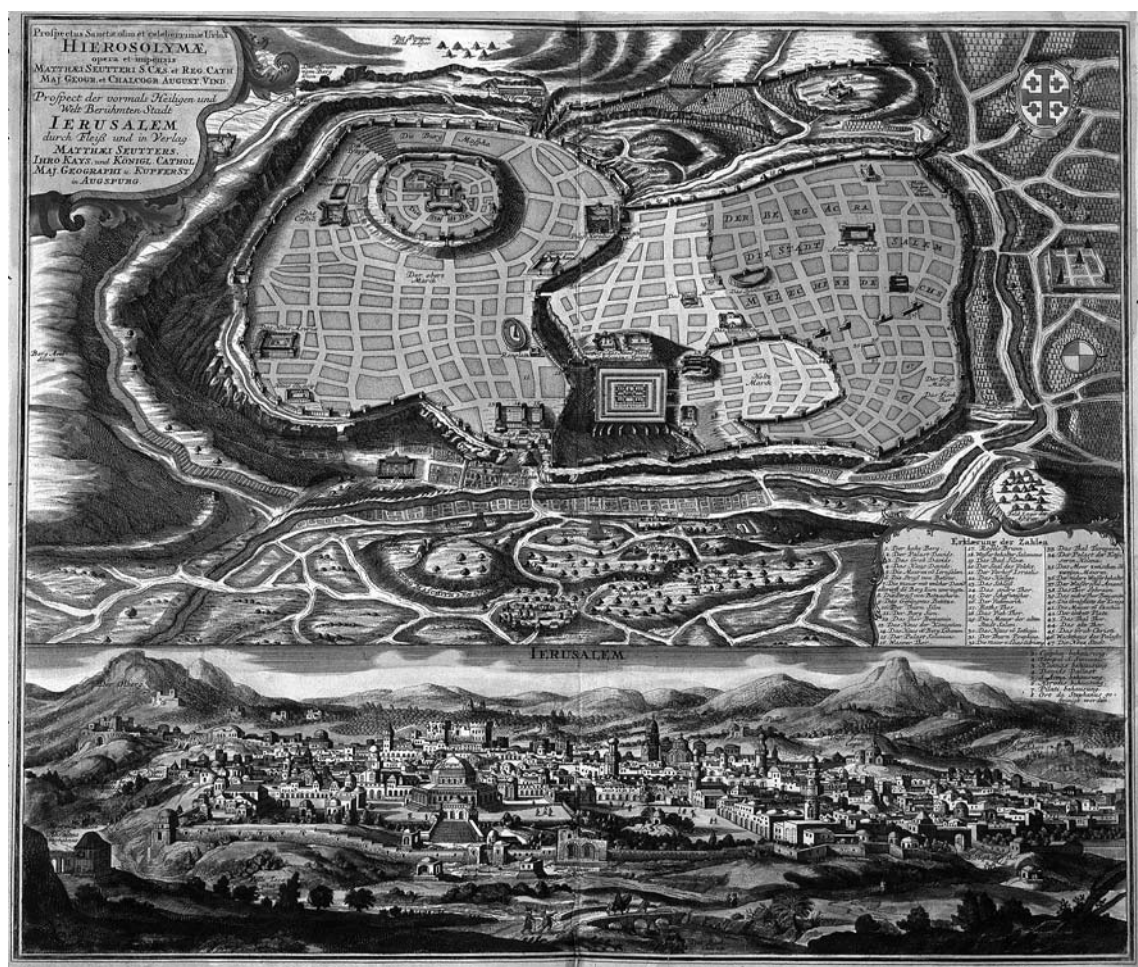
³⁶ За обе географске карте: М. Тимотијевић, *Манастир Крушедол*, I, 118, сл. 51; 117, Т. 9.

³⁷ Т. Остојић, *Захарија Орфелин, животи и рад му*, 47.

³⁸ О географским картама као средству правног легитимизовања територије, који у модерним европским државама непрестано добија на значају: M. Biggs, *Putting the State on the Map: Cartography, Territory, and European State Formation*, пос. 376; E. S. Casey, *Representing Place: Landscape Painting and Maps*, University of Minnesota Press 2002, пос. 172—173.

³⁹ М. Тимотијевић, *Манастир Крушедол*, I, 113—120. Уп.: С. Гавриловић, *Економика сремских манастира од XVIII до XX века*, Манастир Шишатовац, ур. Д. Давидов, Београд 1989, 31—39; Исти, *Земљишни односи и привређивање фрушкогорских манастира у XVIII и XIX веку*, Фрушкогорски манастири, ур. Д. Давидов, Београд 1990, 157—175; Исти, *Поседи и економисање фрушкогорских манастира и извори за њихово проучавање*, Фрушкогорски манастири, ур. О. Милановић Јовић, Нови Сад 1990, 81—85.

⁴⁰ Произвођење манастирског поседа у сакрализованано место је део старе праксе утврђене већ у средњовековном схватању простора: M. Kobialka, *Staging Place/Space in the Eleventh-Century Monastic Practices*,



Сл. 4. Матијас Зојтер, *Проспект Јерусалима*, бакрорез из корпуса *Grosser Atlas*, Аугзбург 1736

схватањима проспекта. Ни однос између географске карте као дословно пренесене реалне чињенице и идеалне пројекције келијског здања није контрадикторан, јер они у основи верификују различита временска стања једног истог простора. Географском картом се исказује дијахронијска идеја о прошлости потврђеној у садашњости. Посед који су манастиру обезбедили његови оснивачи, свети деспоти Бранковићи, потврђује *Реамбулацијом* угарска царица Марија Терезија. Пројекцијом замишљеног келијског здања у средишњем делу бакрореза, с друге стране, исказивани су пожељни морални идеали, а то је концепт манастира као општежитијне монашке палате.

Medieval Practices of Space, Ed. by B. A. Hanawalt, M. Kobialka, Minneapolis, London 2000, пос. 128—131. О крушедолском храму: М. Тимотијевић, *Мошћии свейих десјоша Бранковића и меморијска стјруктура сакралног простора крушедолског храма*, Тронови цркве манастира Крушедола, ур. М. Тимотијевић, Нови Сад 2009, 15—53.

Овакво конструисање средишње структуре Орфелиновог бакрореза неминовно нас враћа на проспекте Јерусалима, али на оне новије, настале у XVIII веку.⁴¹ Свакако најутицајнији средњоевропски пример нових дијахронијских схватања проспекта био је бакрорез двојезичног наслова: „Prospectus Sanctae olim et celeberrimae Urbis Hierosolymae...”, односно „Prospekt der vormals Welt Beruehmten Stadt Jerusalem...”, познатог аугзбуршког издавача и картографа Матијаса Зотера (Matthaeus Seutter, 1678—1757).⁴² (Сл. 4) Он је током своје издавачке делатности штампао стотинак различитих географских карата и неколико атласа. Најпопуларнији међу њима били су *Atlas Geographicus oder Accurate Vorstellung der ganzen Welt*, *Atlas novus indicibus instructus oder neuer mit Wort-Registern versehener*, *Grosser Atlas*, *Atlas minor* и *Compendiosus sive totus Orbis terrarum in maxime necceseriis Geographics Mapps*.⁴³ Зотеров углед у Хабзбуршкој монархији био је велики, посебно након 1731/1772, када је постао дворски картограф императора Карла VI. Његов статус још више се учврстио 1741, када је постао привилеговани издавач мапа у Хабзбуршкој монархији.⁴⁴ Орфелину се провера Зотеровог опуса неминовно наметала приликом израде географских карти за *Историју Петра Великог*, јер је обухватао карте Руског царства и појединих његових територија. Тим поводом Орфелин се сусрео и са проспектом Јерусалима. Проспект је заједно са географском картом Свете земље објављен у корпусу *Grosser Atlas*, штампаном у Аугзбургу 1736, мада се продавао и као самосталан лист, чији су поједини примерци били колорисани.⁴⁵ Састављен је из два дела, а оба понављају добро познате и утицајне узорце.⁴⁶

У доњем делу проспекта је дословно преузета представа Јерусалима Матијаса Меријана Старијег (Matthäus Merian der Ältere, 1593—1650), штампана у Франкфурту 1645. (Сл. 5) У горњем делу је на исти начин поновљена представа Јерусалима угледног шпанског теоретичара библијске архитектуре Хуана Батисте Вилалпанда (Juan Bautista Villalpando, 1552—1608).⁴⁷ Бакрорез је објављен у Вилалпандовим коментарима књиге

⁴¹ Да би се јасније сагледали Орфелинови узорци, неопходно је имати на уму да се стара структура проспеката Јерусалима штампа и у време настанка његовог бакрореза. Илустративан пример је „Prospect der Stadt Jerusalem von Morgen werts”, објављен у: V. E. Loescher, *Die älteste und verborgene Geschichte der Welt. Prideaux, Humphrey, Altes und Neues Testament in einem zusammenhang mit der Juden ...*, Dresden 1771, бакрорезни лист број XLVIII.

⁴² О Зотеровој издавачкој делатности и судбини издавачке куће, која је након његове смрти подељена на неколико наследника: M. Ritter, *Seutter, Probst and Lotter: An Eighteenth-Century Map Publishing House in Germany*, Imago Mundi, Vol. 53 (2001), 130—135.

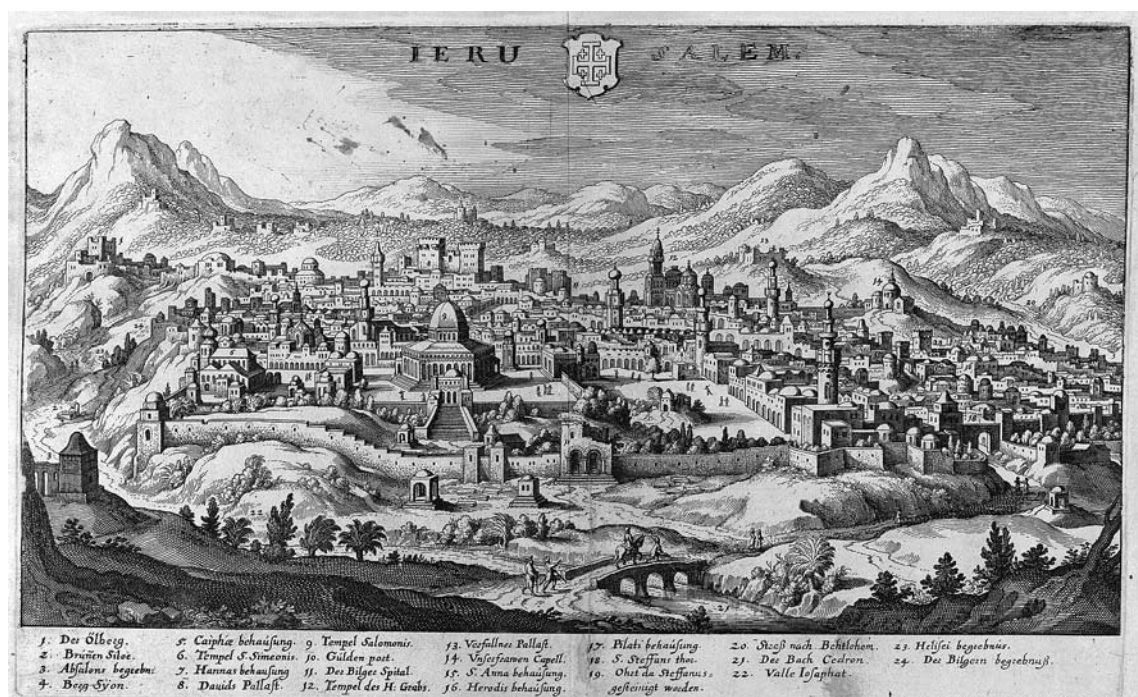
⁴³ За хронолошки попис Зотеровог опуса: F. Grenacher, *Guide to the Cartographic History of the Imperial City of Augsburg*, II, Imago Mundi, Vol. 22 (1968), 85—106.

⁴⁴ P. Meurer, *Das Druckprivileg für Matthäus Seutter*, Cartographica Helvetica 8 (1993), 32—36.

⁴⁵ Овај атлас великог формата обухватао је стотинак географских карата и три проспекта истоветне структуре. На Зотеров проспект Јерусалима скренута је пажња у: R. Rubin, *Sacred Space and Mythic Time in the Early Printed Maps of Jerusalem*, Jerusalem. Idea and Reality, Ed. by T. Mayer, S. Ali Mourad, London, New York 2008, 123—136, пос. 124, сл. 8.1. За шире оквире ове проблематике: Исти, *Image and Reality: Jerusalem in Maps and Views*, Jerusalem 1999.

⁴⁶ Састављање два бакрореза у јединствен проспект није била Зотерова инвенција. Оваква пракса уобличавања проспекта Јерусалима може се пратити већ у претходном веку, од бакрореза Николаса Вишера (Nicolaus Vischer). Зотерови узорци, међутим, били су новији, из првих деценија XVIII века. Његов проспект Јерусалима, примера ради, заснован је на истим основама као и бакрорез „Das alte Jerusalem — Ancienne Jerusalem”, који је Ален Манесон Мале (Allain Manesson Mallet) објавио у Франкфурту 1719.

⁴⁷ R. Teylor, *Hermetism and Mystical Architecture in the Society of Jesus*, Baroque Art: The Jesuit Contribution, Ed. by R. Wittkower, I. Jaffe, New York 1972, 63—98.



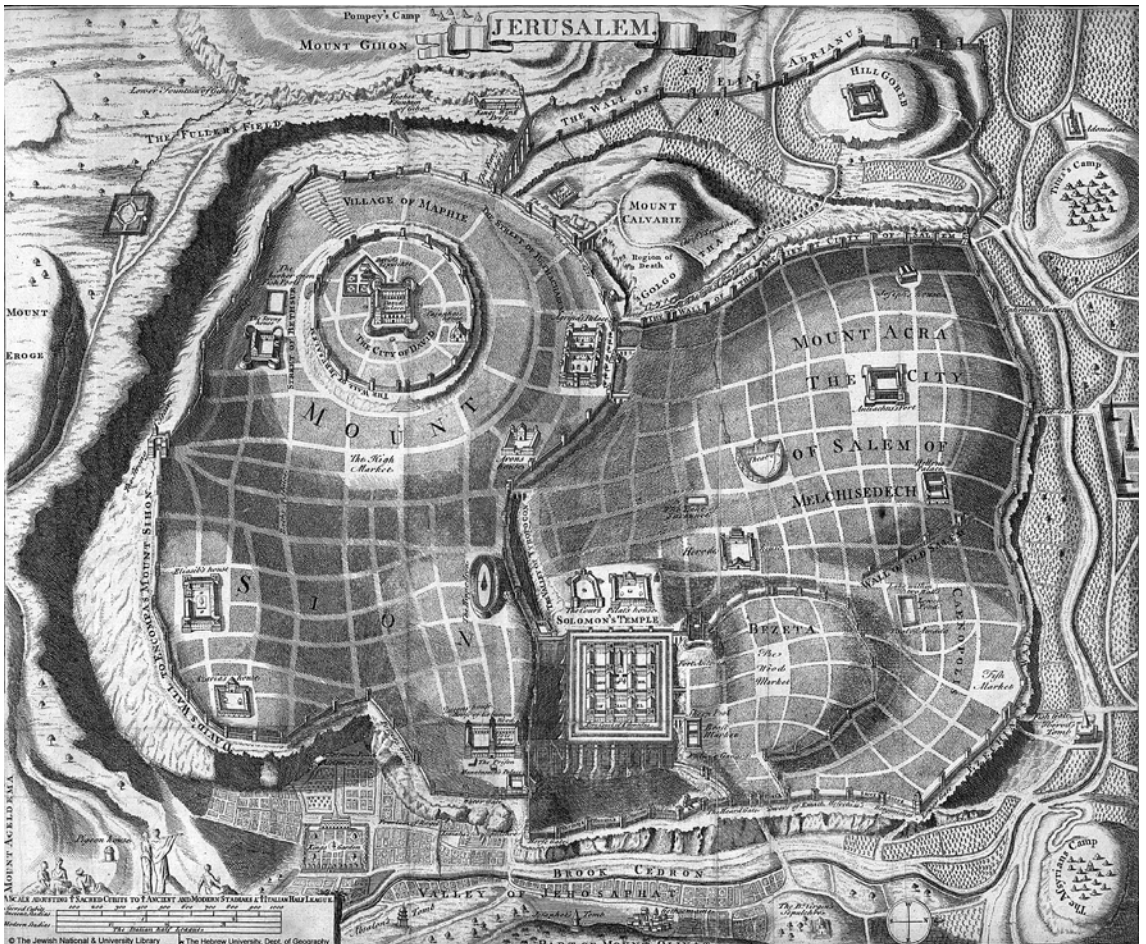
Сл. 5. Матијас Меријан, *План Јерусалима*, бакорез 1645

пророка Језекиља — *In Ezechielem explanationes et apparatus urbis, ac templi Hierosolymitani*, у којој се овај учени језуита бави реконструкцијом изворног изгледа Соломоновог храма и града Јерусалима. Прво тротомно издање, објављено уз подршку шпанског краља Филипа II, штампано је у Риму између 1596. и 1604. Од бројних каснијих издања Вилалпандове реконструкције јерусалимског плана Зојтеровом решењу је најближи онај из сабраних дела Јосифа Флавија (Josephus Flavius) штампаних у Лондону три године раније⁴⁸ (Сл. 6).

Проспект Јерусалима није изузетак у Зојтеровом опусу, јер су на истом двојном принципу изведени и поједини бакорези европских градова продавани широм Хабзбуршке монархије. Илустративни примери су проспект Минхена објављен око 1720, проспект Прага објављен око 1730, проспекти Стразбурга и Амстердама објављени 1740, али и проспект Београда штампан крајем тридесетих година XVIII века.⁴⁹ Орфелинова пажња могла је да се заустави на каснијем проспекту Петрограда из 1742, прегравираном са познатог бакореза који је руска Академија наука у Петрограду објавила исте године. На основу познавања Зојтерових градских проспеката потекла је и идеја да се у структуру бакореза укључи карта крушедолског поседа (Grundriss). Неки од њих, посебно они каснији (Страсбург, Амстердам) превазилазе схватања проспективне

⁴⁸ J. Flavius, *Works*, London 1733, 154—55.

⁴⁹ Један примерак Зојтеровог проспекта Београда поседује Музеј града Београда, инв. бр. Gl 1/1447, а други Војни музеј у Београду, инв. бр. 11562.



Сл. 6. Непознати бакоррезац, *План Јерусалима* према Хуану Батисти Вилалпанду, бакоррез из корпуса Јосифа Флавија *Works*, Лондон 1733

поезије о сложеној природи репрезентованог простора и наглашавају разлику између проспекта и географске карте, па уведе двојни назив „Prospekt und Grundriss”.⁵⁰ Природа репрезентованог простора на Орфелиновом бакоррезу, а то је сакрални простор манастира, није дозвољавала доследно ослањање на Зојтерове пројекте европских градова, па се он неминовно усмерава на проспект Јерусалима.

Оба бакорреза укључена у Зојтеров проспект Јерусалима, Меријанов и Вилалпандов, сматрана су истинитим представама и поштована као „Vera Hierosolymae”. Био је то разлог што су често прештампована до позног XVIII века, и то обично без икаквих измена. На такав начин према њима се односи и Матијас Зојтер, али их спаја у један бакоррез, назван „Prospektus”, односно „Prospekt”, као што ће и Орфелин свој бакро-

⁵⁰ F. Grenacher, *Guide to the Cartographic History of the Imperial City of Augsburg*, II, 97.

рез назвати „Проспект”. Орфелин понавља и двојну просторно-временску структуру проспекта, само што мења њен формални распоред.

Оно што повезује Зојтеров и Орфелинов бакрорез је идеја о идеалној представи као приказу истине — „*veritas imago*”. На Зојтеровом бакрорезу је то Вилалпандова представа Соломоновог храма, а на Орфелиновом представа келијског здања.⁵¹ Соломонов храм је старозаветни праобраз крушедолског манастира.⁵² Оба су страдала од руке неверника и чекају да буду обновљена, а то подразумева обнављање истине у формалном и духовном смислу. Током своје дуготрајне управе Крушедолом архимандрит Станојевић је обнови келијског здања посветио пуну пажњу, што потврђују многа сачувана документа. У то време здање, страдало приликом турске похаре манастира 1716, било је већ обновљено, али се састојало од низа неповезаних келија саграђених према потребама осопштине. Увођење општежића у манастир, до чега долази неколико година пре него што је Станојевић постао крушедолски архимандрит, наметнуло је нове потребе, али и нове идеале. Наравно, они се, као и увек, сагледавају као обнова старих идеала. Постојећу структуру манастира, замишљену као монашки град, било је потребно заменити структурално повезаном монашком палатом у којој братство живи према старом идеалу општежића. У том смислу идеална представа келијског здања има за циљ не само архитектонску него и моралну обнову (Сл. 7). Двоспратно здање представљено на Орфелиновом бакрорезу није никада изграђено, али нема сумње да је оно идеал којем је тежио Пахомије Станојевић.

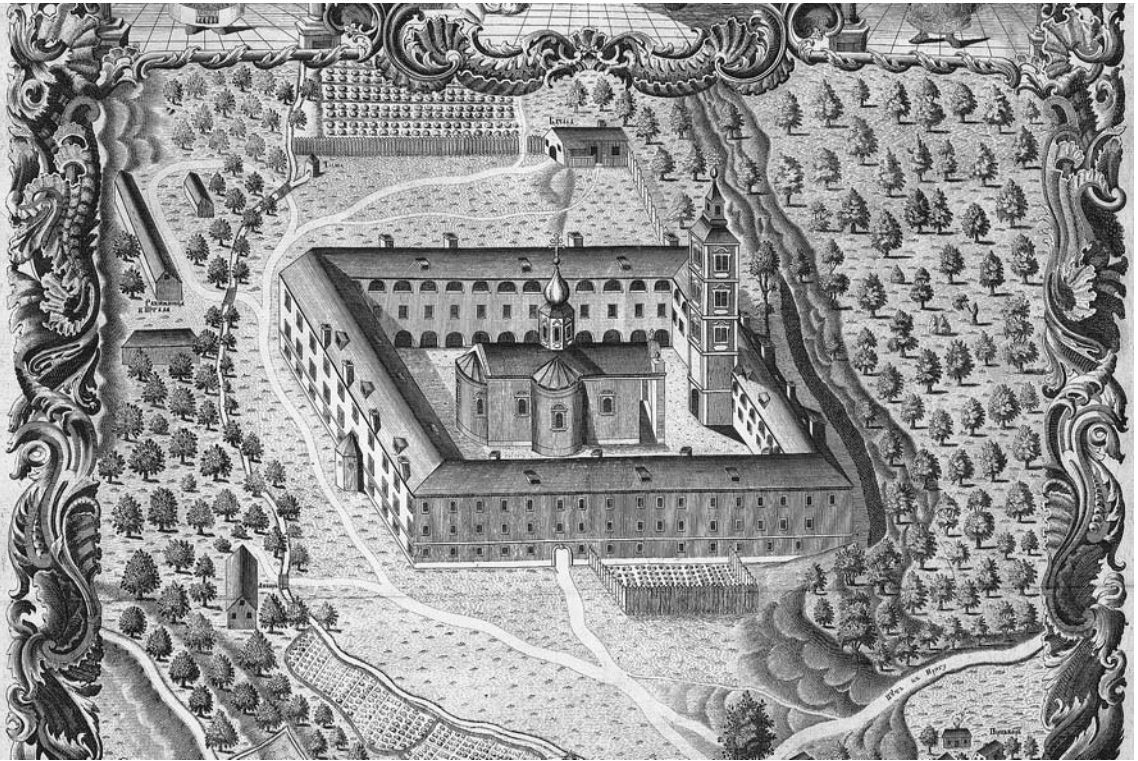
Образац по којем је спровођена обнова је старозаветни Соломонов храм, и то управо према реконструкцији из Вилалпандових *In Ezechielem explanationes*. Дело је стекло углед већ у рукопису. Вилалпандо је био ђак и следбеник архитекте Хуана де Херере (Juan de Herrera), а обојица су припадала кругу херметичара око Филипа II, па је структура Ескоријала, његове нове дворске палате, умногоме осмишљена према идејама изнесеним у корпусу *In Ezechielem explanationes*.⁵³ План Ескоријала је у потоњим временима често приказиван на графичким листовима, или унутар дела различите тематике. Утицајан пример, касније често прештампаван, био је бакрорез из корпуса *Scenographia* Абрахама Ортелијуса (Abraham Ortelius), штампаног у Антверпену 1624.⁵⁴ (Сл. 8) Вилалпандово дело је током XVII века постало једно од најутицајнијих теоријских списа о архитектури и пресудно је утицало на структуру барокних самостанских

⁵¹ У оба случаја представе имају карактер мнемоничке „визије”, опширно образложене на примеру манастира у: M. Carruthers, *The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric, and the Making of Images*, 400—1200, Cambridge University Press 2000, 224 и даље.

⁵² Јерусалимска симбографија није била новост, јер се она неговала у Крушедолу већ од времена његовог оснивања. Њоме су доследно прожети богослужбени текстови посвећени светим деспотима Бранковићима, тако да је остала актуелна и у потоњим временима: М. Тимотијевић, *Манастир Крушедол*, I, 99—103.

⁵³ R. Teylor, *Architecture and Magic: Considerations on the Idea of the Escorial*, Essays in the History of Architecture presented to Rudolf Wittkover, II, New York 1967, 81—110; C. Wilkinson, *Planning a Style for the Escorial: An Architectural Treatise for the Philip od Spain*, The Journal of the Society of Architectural History, Vol. 44, No. 1 (1985), 37—47. За корене Вилалпандових схватања, наслеђених из херметичке традиције касног средњег века и ренесансе: M. Calí, *Da Michelangelo all'Escorial. Momenti del dibattito religioso nell'arte del Cinquecento*, Torino 1980.

⁵⁴ A. Ortelius, *Scenographia Totius Fabricae S. Laurentii in Escuriaco*, Antwerp 1624.

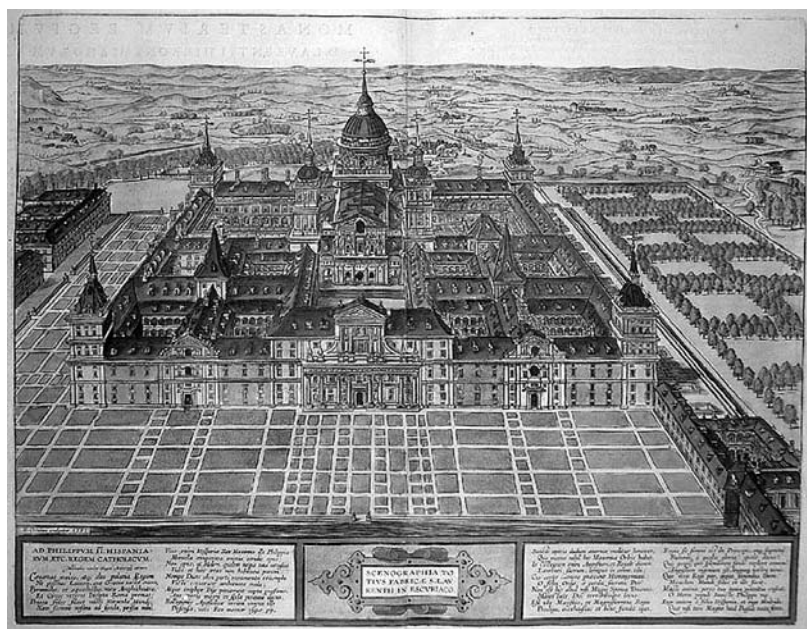


Сл. 7. Келијско здање манастира Крушедола, детаљ бакрореза
Просјекић манастира Крушедола у Срему

здања широм католичке Европе, па и у Хабзбуршкој монархији.⁵⁵ Најугледнији католички самостани Монархије обновљени су или подигнути по узору на Вилалпандову реконструкцију Соломоновог храма, што се неминовно одразило и на православне манастире Карловачке митрополије, а посебно оне богатије на Фрушкој гори. Био је то разлог што је обнова крушедолског келијског здања започета у време архимандрита Пахомија Станојевића спровођена по истом обрасцу.⁵⁶ Слични идеали прихватани су и у другим манастирским срединама а идејни узор оправдавани су угледањем на

⁵⁵ G. M. Lechner, *Villalpandos Tempelrekonstruktion in Beziehung zu barocker Klosterarchitektur*, Festschrift Wolfgang Braunfels, Ed. by P. Friedrich, T. Jörg, Tübingen 1977, 223—237; J. Lara, *Gos' Good Taste: The Jesuit Aesthetics of Juan Bautista Villalpando in the Sixth and Tenth Centuries B. C. E.*, *The Jesuits: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540—1773*, Ed. by J. W. O'Malley, G. A. Bailey, S. Harris, T. F. Kennedy, University of Toronto Press 1999, 505—517, сл. 23.3 и 23.4. Вилалпандове теорије биле су утицајне и у протестантском културном кругу, па и међу европским јеврејским заједницама. Многе протестантске цркве и јеврејске синагоге XVII века уобличене су према његовој реконструкцији Соломоновог храма: S. R. Kravtsov, *Juan Bautista Villalpando and Sacred Architecture in the Seventeenth Century*, *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 3 (2005), 312—339.

⁵⁶ М. Тимотијевић, *Манастир Крушедол*, I, 129—131. У истој светлости могуће је сагледати претходну обнову крушедолског главног храма, посебно изградњу новог трема, али ова проблематика излази из оквира нашег рада. За упутне паралеле у будућим истраживањима уп.: P. von Neredi-Reiner, *Salomons Tempel und das Abendland. Monumentale Folgen Historischen Irrtümer*, Köln 1994, 116. и даље, пос. 275.



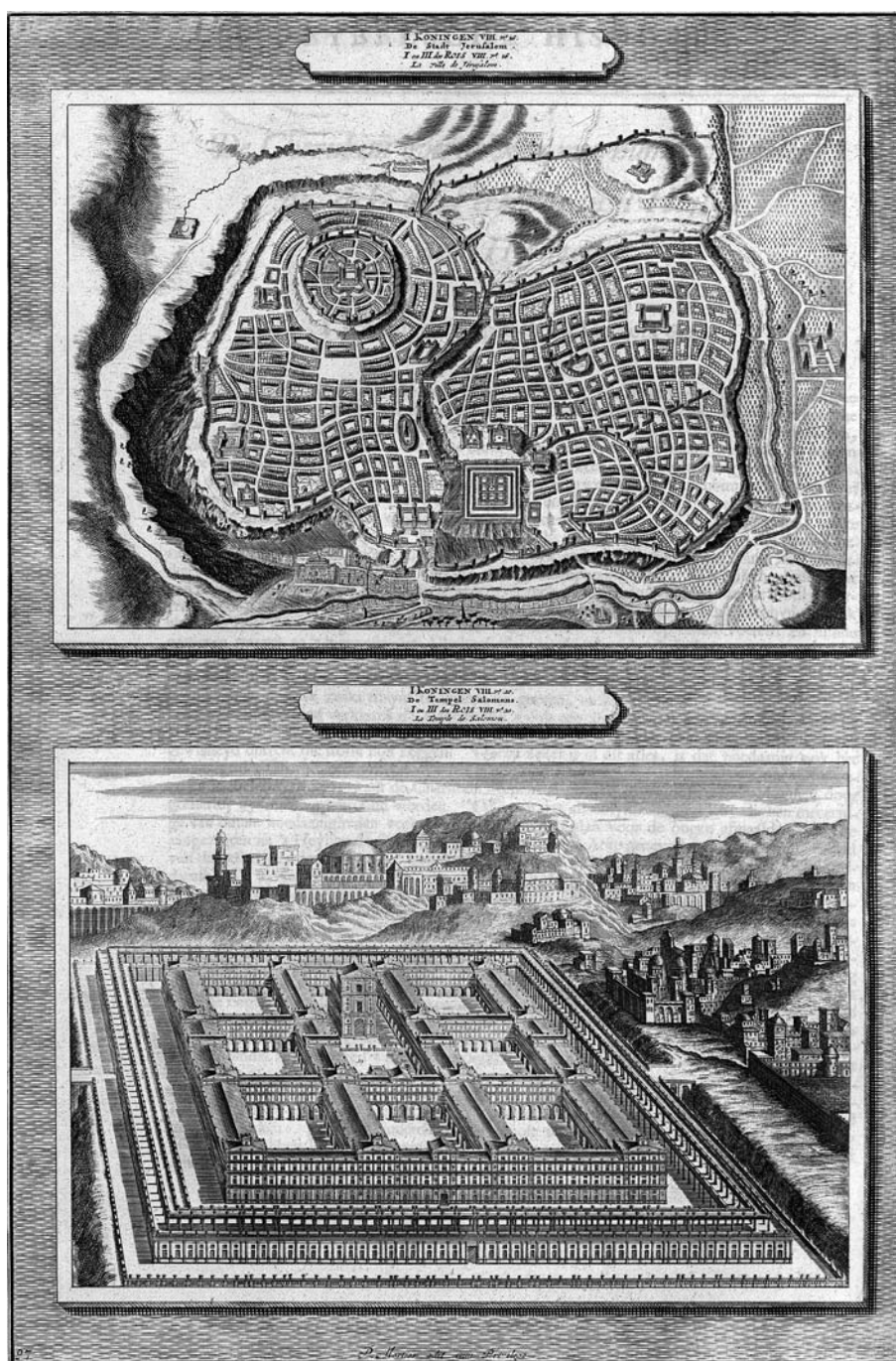
Сл. 8. Абрахам Ортелијус, *Ескоријал*, бакрорез из корпуса *Scenographia Totius Fabricae S. Laurentii in Escuriaco*, Антверпен 1624

проспекте Јерусалима и Соломоновог храма прештампаване у *Библијама* и библијским историјским текстовима, извођеним према Вилалпандовим нацртима. Један од раних често прештампаваних примера био је проспект Јерусалима из првог тома корпуса *Historie des Ouden en Nieuwen Testaments* Мартина Давида (Martin David), штампаног у Амстердаму 1700.⁵⁷ (Сл. 9) Угледање на старозаветну праслику Соломоновог храма пружало је још један аргумент важан за сакрализовање целог манастирског имања. При крају Језекијеве визије, у четрдесет петој глави, описује се свето земљиште, неопходно не само за подизање храма него и за економске потребе свештенства које служи у храму.

*

Уводећи идеју о дијахронијској временско-просторној природи проспекта у средишњу структуру нарученог бакрореза Орфелин је морао да је прилагоди већ утврђеној форми графичких листова намењених исказивању популарних побожности. Ту форму је прихватила и стратегија визуелне репрезентације манастира Карловачке митрополије, па су је очекивали не само приложник него и манастирско братство на челу са архимандритом Пахомијем Станојевићем. То је разлог што је структура Орфелиновог крушедолског проспекта знатно сложенија од поменутих Зојтерових, па и проспеката осталих издавача тог времена.

⁵⁷ M. David, *Historie des Ouden en Nieuwen Testaments*, Vol. I, Amsterdam 1700, 192—193, бакрорез број 97.



Сл. 9. Мартин Давид, *Просјекѣ Јерусалима*, бакрорез из корпуса *Historie des Ouden en Nieuwen Testaments*, Амстердам 1700

Представе Благовести и светих деспота Бранковића не ослањају се на традицију дијакхронијских проспеката. Преузете су из тематског репертоара популарних побожних графичких листова, што је изворно требало да буде и Орфелинов бакрорез, али су и оне стављене у функцију визуелног потврђивања манастира као духовно организованог сакралног простора. Укључивање представа светих деспота Бранковића, постављених у углове бакрореза, објашњено је у натпису чињеницом да су они били оснивачи манастира. Тиме се исказује став да су деспоти Бранковићи поклонили манастиру имање, и да га он правно поседује од времена оснивања. Овакво схватање често је истицано од стране крушедолског братства крајем XVII и почетком XVIII века. То је довело и до фалсификовања наводне даровнице деспота Јована Бранковића, чиме је манастир у недостатку писаних докумената настојао да пред новопридошлим аустријским властима потврди права на земљиште које је поседовао у време владавине Османског царства.⁵⁸ Формална структура простора у који су постављени светитељи ослања се на решења из Џефаровић—Месмеровог издања Витезовићеве *Сѣматѿографије*, а потом се често користи на бакрорезима наручиваним у оквиру Карловачке митрополије.⁵⁹ Исту намену имала је и представа Благовести, постављена у средишту горњег дела бакрореза (Сл. 10). Посвећујући главну манастирску цркву овом празнику, оснивачи Крушедола, свети деспоти Бранковићи, обезбедили су небеску заштиту Богородице, која бди над манастиром и његовим поседом.

Визуелне вредности ове представе често су истицане, али она не представља самостално остварење. Трагајући за погодним решењем Захарија Орфелин се послужио истоименом представом Јохана Урлиха Крауса (Johan Ulrich Kraus, 1655—1719).⁶⁰ Он је за опусом овог угледног и плодног аугзбуршког гравера посегао већ на почетку каријере. Већина представа са бакрореза Света тројица са арханђелима, изведеног приложништвом митрополита Павла Ненадовића за фрушкогорски манастир Привину главу 1758, настала је према илустрацијама из Краусовог репрезентативног корпуса фолио формата *Biblisches Engel- u. KunstWerck*.⁶¹ Дело је било познато широм Хабзбуршке монархије крајем XVII и током првих деценија XVIII века. Штампано је у Аугзбургу 1694, а прештампано 1705. и 1715. Зависност од овог Краусовог дела потврђује пре свега централна представа Свете тројице са арханђелима. Захарија Орфелин је, по свему судећи, поседовао лични примерак Краусове *Biblisches Engel- u. KunstWerck*, јер је

⁵⁸ М. Тимотијевић, *Манастир Крушедол*, I, 14—22, 114—115.

⁵⁹ За иконолошку анализу ове проблематике: Р. Михаиловић, *О Џефаровићевом бакрорезу Св. Сѣефан Шишљановић*, Манастир Шишатовић, ур. Д. Давидов, Београд 1989, 241—265.

⁶⁰ О утицају Краусовог опуса: Љ. Стошић, *Западноевропска графика као предлог у српском сликарству XVIII века*, Београд 1992, 58—63.

⁶¹ *Biblisches Engel- u. KunstWerck: alles dasjenige, Was in Heiliger Göttlicher Schrift Altes und Neuen Testaments Von den Heiligen Engeln Gottes Dero Erscheinungen Verrichtungen Botschafft[n] u. Gesandtschafft[n], Auf mancherley Art und Weise auß Göttlicher Verordnung zu finden ist ... Mit Fleiß zusammen getragen, in Kupffer gestochen und verlegt von Johann Ulrich Krausen...*, Augspurg 1694, бакрорезни лист број 2. Професорка Михаиловић репродуковала је Краусов бакрорез без ближег одређења, тако да је његово порекло остало непознато: Р. Михаиловић, *Представе анђела у српској графици XVIII века*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 8 (1972), сл. 14, 16. О Орфелиновим узорима преузетим из корпуса *Biblia Ectypa* Кристофа Вајгла (Christoff Weigel): Иста, *О бакрорезу Св. Тројица с арханђелом Михаилом од Захарије Орфелина*, Зборник Народног музеја у Београду IV (1964), 391—394.



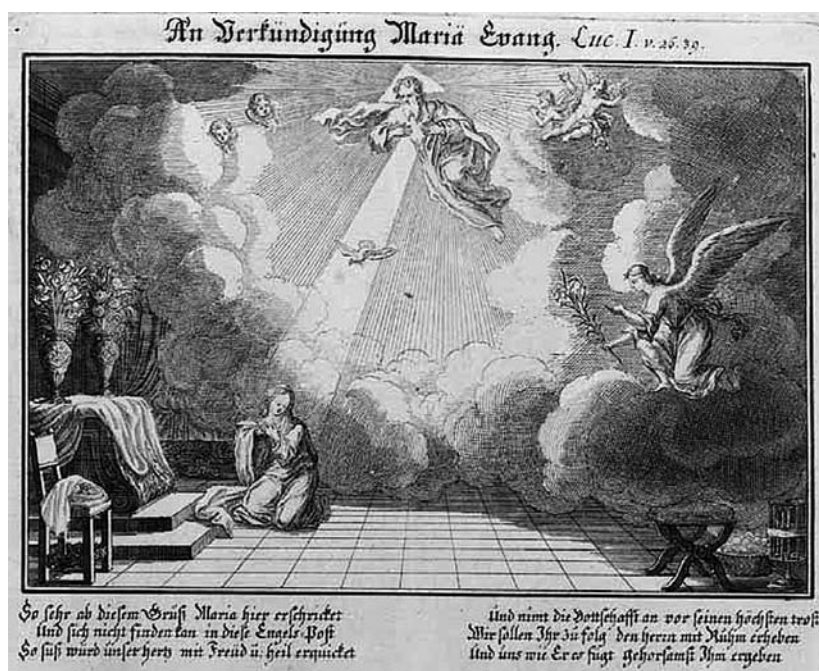
Сл. 10. Захарија Орфелин, *Благовести*, детаљ бакрореза
Просјекић манастира Крушедола у Срему

касније користи и његов синовац Јаков Орфелин, приликом рада на првој значајнијој наруџбини, парохијској цркви Светог Николе у Кикинди.⁶² Представа Благовести са крушедолског проспекта, међутим, није преузета из овог Краусовог дела. Овога пута Захарија Орфелин се послужио Краусовим делом *Heilige Augen- und Gemüths-Lust*, штампаним у Аугзбургу 1706.⁶³ Представа се налази на горњем делу једног од бакрореза са почетка другог тома овог обимног корпуса⁶⁴ (Сл. 11). Орфелин је преузима скоро дословно, а незнатне измене сведене су углавном на изостављање мањих акцесорних детаља. Битнија допуна је једино увођење индиректне наративности, која се на Краусовом бакрорезу не појављује. Наиме, Орфелин у комуникацију између Богородице и арханђела Гаврила умеће двосмерно исписан текст реченица које они размењују у Благовестима. Био је то један од традиционалних елемената наративности, мада није

⁶² Јаков Орфелин се приликом рада у цркви Светог Николе два пута послужио овим Краусовим делом. Прво приликом израде композиције Света тројица, насликане на своду предолтарског простора, а потом на иконостасу приликом сликања анђела са таблицама и путиром, постављених изнад централне композиције Васкрсења. Он је за представу Свете тројице могао да користи и бакрорез свог стрица, који преузима Краусово решење, али приликом сликања анђела свакако се директно послужио поменутиим Краусовим делом: *Biblisches Engel- u. KunstWerck*, бакрорезни лист број 21. Уп.: М. Костић, *Јаков Орфелин и његово доба*, Нови Сад 2008, 190–194, сл. 51, 54; 211, сл. 65.

⁶³ *Heilige Augen- und Gemüths-Lust, vorstellend alle sonn- fest- und feyrtägliche nicht nur Evangelien, sondern auch Epistelen und Lectionen ... Theil Heilige Augen- und Gemüths-Lust, vorstellend alle sonn- fest- und feyrtägliche nicht nur Evangelien, sondern auch Epistelen und Lectionen ... In vielen Kupffer-Stücken ... verfertigt und herausgegeben von Johann Ulrich Krausen, Augsburg 1706.*

⁶⁴ Други том нема посебну пагинацију, него се она надовезује на први том. Последњи бакрорез првог тома са представом *Преображења* носи пагинацију 70, а први бакрорез другог тома број 71. За бакрорез са Благовестима: *Heilige Augen- und Gemüths-Lust*, II, бакрорезни лист 79.



Сл. 11. Јохан Урлих Краус, *Благовести*, бакрорез из корпуса *Heilige Augen- und Gemüths-Lust*, Аугзбург 1706

редак у религиозној уметности Карловачке митрополије током друге половине XVIII века.⁶⁵

Истицање Орфелинових узора неминовно поставља питање његове оригиналности. Највећи део бакрореза, као и његови остали радови у том домену, изведени су према већ постојећим предлошцима. Неки од њих програмски су наметнути, попут географске карте преузете из *Реамбулације*, док друге, попут Благовести, Орфелин сам одабира. Његов изворни допринос на том плану био је усмерен на средишњу представу манастирског келијског здања. Орфелиново схватање оригиналности заснива се на старом барокном тумачењу инвенције (*inventio*), која је у први план истицала распоред већ постојећих делова у нову целину (*dispositio*).⁶⁶ На решавање овог проблема Орфелин усмерава главну пажњу, па је структура главно упориште његове конструкције крушедолског проспекта. Њоме се не решавају само формални проблеми повезивања појединачних планова у складну визуелну целину. Она је окосница целог бакрореза, примарни носилац менталне репрезентације њеног визуелизованог значења.⁶⁷ Орфелинову оригиналност, сагледавану у тој светлости, могуће је проценити много позитивније него што су то чинили истраживачи усмерени на утврђивање предлогака за поједине делове његовог бакрорезачког опуса.

⁶⁵ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, Нови Сад 1996, 236—237.

⁶⁶ Исто, 277—278.

⁶⁷ R. Comings, *Meaning and Mental Representation*, London 1991, 21—25.

*

На крушедолском проспекту, као целини, умногоме се преламају стара и нова схватања. Великим делом то је условила чињеница да су у његовом уобличавању учествовала два актера различитих погледа и образовања. Крушедолски архимандрит Пахомије Станојевић, већ по природи избора животног пута, био је заговорник традиционалних схватања. Захарија Орфелин је, с друге стране, један од водећих представника грађанске интелигенције која отворено пристаје уз просветителске реформе. Еклектична природа бакрореза, заснована на тежњи да се побожни графички лист уобличи као модеран проспект, не произлази из супротстављених схватања двојице протагониста. Пре би се могло рећи да се она прожимају, захваљујући превасходно способности млађег и ученијег Орфелина да се прилагоди жељама већ остарелог крушедолског архимандрита.⁶⁸ На прожимање старог и новог указује и чињеница да је бакрорез дат на проверу не само члановима митрополијске конзисторије, него и члановима бечке Академије уметности.

Укључивање географске карте из манастирске *Реамбулације* у програм бакрореза свакако је одраз нових схватања Захарије Орфелина. То наравно није била инвенција модерне територијалне државе. Географске карте се појављују на проспектима много раније, али је њихова намена била другачија. Служиле су превасходно томе да се на њима означе сакрални топоси. У програмску структуру крушедолског бакрореза географска карта је унета са циљем да визуелно репрезентује правни статус манастирског поседа. Пажња се усмерава на целокупни простор, а не поједина места, што је свакако исказ нових схватања. Њихов одраз присутан је и у проспективној пројекцији средишњег дела бакрореза са представом келијског здања. Он више није симболична слика манастира као ограђеног врта, земаљског раја, него модерно перспективно виђење картографског исечка.⁶⁹ Рационализовање визуелне представе простора, међутим, није је лишило симболичног значења. Представљање идеалне слике келијског здања, изведеног према Вилалпандовој реконструкцији старозаветног Соломоновог храма, исказивало је наглашена морална значења везана за идеале обнове општежитијног монашког живота. Поређење судбине крушедолског келијског здања са судбином Соломоновог храма, припада старој симболици верске обнове, а посезање за јерусалимским проспектом Матијаса Зојтера показује да су Орфелину ове идеје биле познате. Његовом уважавању традиције неопходно је приписати и сложену перспективну структуру појединих планова бакрореза, што је пре одраз барокних него просветитељских стремљења визуелне репрезентације. И у трагању за појединим иконографским решењима, попут Благовести, Орфелин је посегнуо за старим узорима, и преузимао их је без битнијих измена.

У прилог крушедолском архимандриту, с друге стране, неопходно је истаћи његову способност и спремност да схвати наступајуће време, које ни у којем погледу није

⁶⁸ У Крушедолу се у то време налазио и један бивши Орфелинов ђак, јеромонах Теофан Павловић, али колико је он од тога имао користи није познато. Уп.: С. Петковић, *Манастир Крушедол од 1754—1774. год.*, 607.

⁶⁹ О просветитељском рационализовању схватања земаљског раја: С. W. J. Withers, *Geography, Enlightenment, and Paradise Question*, Geography and Enlightenment, Ed. by D. N. Livingstone, С. W. J. Withers, University of Chicago Press 1999, 67—92.

било наклоњено монаштву. Редукција манастира била је само најрадикалнији исказ јозефинистичких верских реформи. У том смислу ни традиционална политика репрезентације манастира, стратешки усмерена на култове светитеља чије су мошти чували и прослављање празника којем су били посвећени, није им више потврђивала углед, нити обезбеђивала опстанак пред државним реформама. У старе визуелне програме, намењене верницима, било је неопходно укључивање аргументације која би пред властима указала на правни статус манастира и његовог поседа на географски мапираној територији државе. Крушедолски бакрорез је усмерен на визуелизовање ове идеје, а за то је свакако у великој мери био заслужан архимандрит Пахомије Станојевић. Вероватно да је његовом заслугом, а свакако уз његов пристанак, у средишњи део проспекта постављен идеални изглед крушедолског здања, као слика материјалне и верске обнове манастира. Позив на подршку за ту обнову, у формалном и духовном смислу, била је и основна намена нарученог бакрореза. У том смислу он се обраћа новом типу просвећене грађанске публике, која се током последњих деценија XVIII века уобличава међу Србима у Хабзбуршкој монархији.

Структуру „Проспекта” није осмислио недовољно учени крушедолски архимандрит. То је свакако заслуга знатно образованијег Захарије Орфелина, који се са идеологијом проспекта упознао током рада на илустрацијама за *Историју Пејтра Великог*. Уобличавање програма новонарученог бакрореза омогућила је чињеница да је Крушедол већ поседовао бакрорезну плочу са ликовима светих деспота Бранковића, коју је по наруџбини Јована Георгијевића, потоњег карловачког митрополита, извео Христопор Џефаровић 1746. Међутим, неопходно је истаћи да је Орфелинов проспект манастира Крушедола, поред извесне еклектичности, најдоследнији пример примене проспективног визуелизовања простора у политици репрезентације православних манастира у Хабзбуршкој монархији. Дијахронијска просторно-временска структура проспекта не појављује се у потоњем Орфелиновом опусу. И у ширим европским оквирима овакав начин визуелног репрезентовања простора потискује се током последњих деценија XVIII века. Стара пиктографска веза између картографије и уметности, која је омогућила уобличавање проспекта као својеврсне *ars descriptio* простора, постепено се кида, и свака од њих креће властитим путем.

Miroslav Timotijević

*PROSPEKT OF THE KRUŠEDOL MONASTERY IN SREM: COPPER ENGRAVING
OF ZAHARIJA ORFELIN FROM 1775*

Summary

Zaharija Orfelin was one of the leading representatives of Serbian civic intellectuals of the 18th century who openly agreed to early enlightenment reforms conducted in the Habsburg Monarchy during the final decades of Marie Therese's rule. In his diverse opus one can notice a gradual abandonment of baroque beliefs and an acceptance of ideas of enlightenment. This complex conflict between the old and the new is seen in Orfelin's copper engraving opus, with the *Prospekt of the Krušedol monastery in Srem*, made in 1775, as an illustrative example. The copper engraving in its purpose relied to a great extent on the heritage of graphic sheets for the popular baroque piety. Its structure, however, is much more complex and originates in Orfelin's interest in cartography, which became increasingly important in the process of the transformation of the Habsburg Monarchy into a modern territorially defined state. While he was making the *Prospekt of the Krušedol monastery in Srem*, Orfelin was preparing illustrations for his vast historiographical book dedicated to the life of Peter the Great, where there were many geographical maps. Through these interests he became acquainted with the "prospekt", one of the most popular forms of visual representation of space of the time. In the central part of the copper engraving Orfelin placed an idealized isometric representation of the monastery complex and below it the geographical map of the monastery property. The role model for this structure was a copper engraving of Matthaeus Seutter "Sanctae olim et celeberrimae Urbis Hierosolymae..." from the corpus *Grosser Atlas*, printed in Augsburg in 1736. Orfelin knew the published opus of this cartographer from Augsburg well but the choice of the model was not accidental. The idea of shaping the monastery complex after the model of Solomon's temple from the Old Testament was well-known in the Habsburg Monarchy. This was the pattern used in the construction of some of the most respectable Catholic monasteries of the Monarchy and it was accepted as the model in the reconstruction of the monasteries of the Karlovci diocese. In that sense the idea about the Krušedol monastery as the second Solomon's temple, which was the base of the symbolic foundation of Orfelin's copper engraving, was known to believers and easy to understand. The monastery order headed by archimandrite Pahomije Stanojević wanted to use the ordered copper engraving to express the idea on the reconstruction of the Krušedol monastery which was, like the temple of Solomon, torn down by infidels. This was not meant to be only the act of material but also of moral renewal, which was increasingly more important at the time when monasteries were closed in the Habsburg Monarchy.

НЕНАД МАКУЉЕВИЋ

Универзитет у Београду, Филозофски факултет, Одељење за историју уметности
Оригиналан научни рад / Original scientific paper

Андреја Дамјанов: архитекта позноосманског Балкана

САЖЕТАК: У овом раду се сагледава образовање, делатност и рецепција Андреје Дамјанова у контексту османско-балканске културе друге половине XIX века. Андреја Дамјанов се истиче као личност која је својим техничким и архитектонским умећем изводила градитељске радове за потребе османских власти, православне и католичке цркве. Позитивна рецепција његовог рада од стране српске јавности и европских путописаца показује да су савременици препознали Андреју као најистакнутијег архитекту позноосманског Балкана.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Андреја Дамјанов, Танзимат, позноосмански Балкан, црквена архитектура, Сарајево

Последњи век Османске империје обележен је реформским мерама, које су утицале на промену државног културног живота и јавног идентитета. Репорме уведене 1839, познате под називом Танзимат, омогућиле су културну афирмацију различитих верских, етничких и националних заједница.¹ Танзимат је условио велике промене у визуелној култури Османске империје, а једна од најочигледнијих последица његовог увођења била је велика обнова хришћанских богослужбених места која је условила обимне градитељске и сликарске активности.²

Један од највидљивијих сегмената измењене државне и друштвене климе у Османској империји била је нова архитектонска пракса. Од средине XIX века, обимни градитељски радови су се одвијали у Цариграду, престоници империје. У складу са савременим европским токовима, архитектура историзма и академизма је обележила бројна јавна здања.³ Промене настале у престоници су се веома одражавале и у провинцији царства. Повољни политички услови доприносили су значајним архитектонским радо-

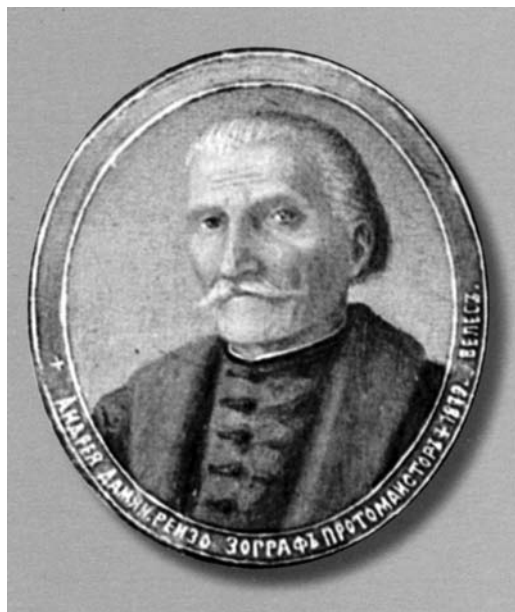
¹ О Танзимату в.: R. H. Davidson, *Turkish Attitudes Concerning Christian-Muslim Equality in the Nineteenth Century*, *The American Historical Review*, vol. 59, No. 4, (1954), 844–864; И. Ортајли, *Најдужи век империје*, Београд 2004, 152–157.

² В.: N. Makuljević, *The „zograph” model of Orthodox painting in Southeast Europe 1830–1870*, *Balkanica XXXIV*, (Београд 2004), 385–405; Н. Макуљевић, *Иконопис Врањске епархије 1820–1940*, у: *Иконопис Врањске епархије*, прир. М. Тимотијевић — Н. Макуљевић, Београд–Врање 2005, 14–17.

³ В.: Z. Çelik, *The Remaking of Istanbul, Portrait of an Ottoman City in the Nineteenth Century*, University of Washington Press 1986.

вима, док су идеали архитектонске праксе били преношени у различите крајеве империје. Нове толерантније околности омогућиле су и да се страни архитекти ангажују у изградњи различитих објеката у Османској империји током друге половине XIX века.

На балканском подручју, у османској области Румелији, повољне танзиматске околности условиле су велику обнову и изградњу бројних православних храмова. Подижу се катедралне цркве у свим већим насељеним местима, док се обнављају или изграђују и многе манастирске цркве. У центру ових активности стоје балкански градителји, чије су образовање, архитектонска поетика и опус још недовољно проучени.



Сл. 1. Ђ. Зографски, Андреја Дамјанов, детаљ слике: Папрадишко-велешки цркви строители, зографи и резбари, 1941/42

Један од истакнутих балканских архитеката позноосманског доба био је Андреја Дамјанов или Дамјановић, како се између осталог потписује у уговору за нишку Саборну цркву.⁴ О животу и раду Андреје Дамјанова нема довољно података. Сматра се да је рођен 1813. а умро 1878.⁵ Сахрањен је, према истраживањима Миленка Филиповића, у породичној гробници код цркве Светог Пантелејмона у Велесу.⁶ Његов живот је био условљен општим оквирима османског друштва у којем је живео. Зато су могле да га обележе како погодности тако и опасности живота на балканском тлу у другој половини XIX века. Породица Андреје Дамјанова води порекло из села Тресонче, одакле се због несигурности од „Арбанаса” преселила у Папрадиште. У Велес су се преселили средином XIX века.⁷ Несигурни животни услови сигурно су утицали на Андреју. Његовог сина Дамета, који је касније попут оца био градител православних храмова, покушали су у Папрадишту да отму разбојници Фета Џоке.⁸ Ове околности су сигурно утицале на обликовање идеја и

ставова Андреје Дамјанова. Он и породица се селе у Велес, у близину османских власти, док се прогони и зулumi, којима су били изложени, чврсто меморишу у сећању породице.

Андреја Дамјанов је изгледа обављао интензивну писмену комуникацију са различитим наручиоцима његових послова. То потврђују истраживања обављана између два светска рата, када је део његове преписке био чуван код сликара и рођака Ђорђа Зо-

⁴ П. В. Гагулић, *Велики нишки Саборни храм. Прилози историји Ниша и Епархије нишке*, Ниш 2004, 16.

⁵ Ј. Хаџиева — Е. Касапова, *Архитект Андреја Дамјанов 1813—1878*, Скопје 2001, 9.

⁶ М. С. Филиповић, *Неимари цркве Свете Богородице у Скопљу, Прошлост рода Зографских у Велесу, у: Сјоменица српско-православног саборног храма Св. Богородице у Скопљу 1835—1935*, Скопље 1935, 312.

⁷ М. С. Филиповић, *Неимари цркве Свете Богородице у Скопљу*, 300—304.

⁸ Исто, 305.

графског. Из ових писама се сазнаје да се током 1867—1868. пронео глас да је Андреја Дамјанов погинуо на Косову. То је и мајстор Андреји јавио сарајевски црквени „рачноводитељ” Симо Соколовић 5. III 1868: „Зашто смо у велика брига и печал за Вас, због неповољни глас кога отидосте од Сарајево непројде петнајест дана ни стиже хабер оти (да Бог сачува) у Косово загинасте од Черкези, сос Унча заједно...”⁹

Хронологија живота и рада Андреје Дамјанова поклапа се у великој мери са периодом танзиматским реформи, и јединственим околностима живота и културе православних хришћана у Османској империји. У периоду између 1839. и 1871, Танзимата и формирања бугарске Егзархије, на османском Балкану био је присутан јединствени културни модел, у којем је верско имало већи значај од етничког и разлика се правила једино између словенског богослужења, локалних свештеника и монаха и фанариотске јерархије.¹⁰

Богати градитељски опус Андреје Дамјанова делимично је познат. Њега чине првенствено православни храмови подигнути широм балканског простора. Дамјанов и његова тајфа су, између осталог, подигли цркве Свете Богородице у Скопљу 1835, Светог Јована у Кратову 1836, Светог Пантелејмона у Велесу 1840, Свете Тројице у Врању 1858—1859, Светог Николе у Новом Селу код Штипа 1850, Светог Николе у Куманову 1851, Светог Георгија у Смедереву 1851—1854, Свете Тројице у Мостару 1873, Саборну цркву Рождества пресвете Богородице у Сарајеву 1863—1868, као и храмове у манастиру Светог Јоакима Осоговског 1847—1851, Горном Чичеву 1861, Печењевцима 1844. и Турековцу 1845.¹¹

У савременој литератури писаној од времена између два светска рата осветљена су бројна питања везана за делатност Андреје Дамјанова и анализирани су његове бројне грађевине. Балкански значај Дамјанова условио је да се о њему пише у српској, бугарској и македонској литератури. Нова истраживања различитих извора откривају до сада непознате сегменте његове личности, образовања и активности, што доприноси бољем познавању поетике и активности Андреје Дамјанова и његовом сагледавању у контексту балканске позноосманске архитектонске праксе у другој половини XIX века.

⁹ М. С. Милосављевић, *На сарајевској цркви је радио и Андреја Дамњановић Зографски*, Политика, бр. 11787 (Београд 27. III 1941), 9.

¹⁰ В.: N. Makuljević, *The „zograph” model of Orthodox painting in Southeast Europe 1830—1870*, 385—405.

¹¹ О Андреји Дамјанову и породици Дамјанових: М. С. Филиповић, *Неимари цркве Свете Богородице у Скопљу, Пршлости рода Зографских у Велесу*, у: *Споменица српско-православног саборног храма Св. Богородице у Скопљу 1835—1935*, Скопље 1935, 299—314; М. С. Филиповић, *Андреја Дамјановић из Велеса, зограф и неимар (око 1813—1878)*, Музеји 2, (Београд 1949), 33—40; А. Василиев, *Български възрожденски майстори*, София 1965, 151—176; А. Кадијевић, *Један век ширажења националног стила у српској архитектури (средица XIX — средица XX века)*, Београд 1997, 14—23; А. Kadijević, *Echoes of Medieval Architecture in the Work of the Master-Builders Andreja Damjanov*, Зограф 27, (Београд 1998—1999), 167—176; Ј. Хадиева — Е. Касапова, *Архитектура Андреја Дамјанов 1813—1878*; А. Kadijević, *Saborna crkva Sv. Trojice u Mostaru*, у: *Srbi u Mostaru*, ур. В. Pištalo, Београд 2001, 453—463; А. Кадијевић, *О архитектури нишке Саборне цркве Силаска Светог Духа на ајосџоле*, у: *Ниш и Византија I*, Ниш 2003, 125—139; А. Кадијевић, *О архитектури цркве Светих Ајосџола у Турековцу*, Лесковачки зборник XLIII, (Лесковац 2003), 129—137; А. Кадијевић, *Градитељска делатност Андреје Дамјанова: правци истраживања и заштити*, Гласник Друштва конзерватора Србије 31, (Београд 2007), 134—137; Н. Макуљевић, *Црква Свете Тројице*, у: *Саборни храм Свете Тројице у Врању 1858—2008*, прир. Н. Макуљевић, Врање 2008, 23—41; А. Kadijević, *Mixture of Styles and Civilisations in the Ecclesiastical Architecture of Andreja Damjanov in Balkanic Regions under Turkish Rule*, у: *XV Turk Tarih Kurumu Kongresi*, Ankara 2010, 377—394.

ОБРАЗОВАЊЕ: ИЗМЕЂУ ТРАДИЦИЈЕ И ЕВРОПСКЕ АРХИТЕКТОНСКЕ ПРАКСЕ

Образовање Андреје Дамјанова није сасвим познато; више ранијих истраживача је указало да је он морао да своју вештину усавршава у оквирима мајсторских радионица и градитељских тајфи. Овакав вид едукације био је карактеристичан за сваки вид занатске праксе на османском Балкану. Позната грађа о занатским удружењима-еснафима показује да је њихово унутрашње уређење било строго прописано. Обавезе и дужности свих чланова еснафа, од најмлађих припадника до вође еснафа — устабаше, биле су сасвим прецизно одређене. Напредовање у хијерархији је ишло постепено, а бројне тајфе имале су изразито породичан карактер. Таква је била и тајфа породице Дамјанов, у којој се образовао Андреја, али и његова браћа која су са њим сарађивала. Образовање у тајфама морало је да буде свеобухватно. Изградња одређеног објекта често је подразумевала не само грађевинско-архитектонску делатност, већ и опремање ентеријера. То је значило да је руководилац тајфе, која је укључивала зидаре, клесаре, дуборесце и зографе, морао да планира и надгледа све ове радове. У цркви у Мостару чувала се икона Исуса Христа Великог Архијереја, коју је насликао Андреја Дамјанов, што потврђује ширину његовог образовања, стеченог у оквиру тајфе.¹²

Андреја Дамјанов је члан породице Рензовских и вероватно је од оца Дамјана примио значајан део поука. У њиховој породичној ерминији налазе се и подаци који се не односе само на зографске послове, већ и на градитељске. Тако је забележено шта треба учинити да се храм изгради на чврстим темељима.¹³

Уношење ових података у ерминију указује на праксу записивања упута за балканске градитеље и постојање архитектонских приручника. Прецизно вођење података о радовима сигурно је представљало део праксе архитеката. Сачувана архивска грађа, која се односи на изградњу цркве Свете Тројице у Врању, показује да је сваки трошак око набавке грађевинског материјала био прецизно записан.¹⁴ Свакако да је сличан вид белешке морао да води и архитекта. Из сачуваних архивалија које су припадале Андреји Дамјанову види се да је он правио цртеже будућих градитељских пројеката. Сачувани су цртежи за храмове у Нишу и Смедереву. У уговору за нишку Саборну цркву изричито се помиње да Андреја треба „созидати по својој вештини сигурну цркву, и како план садржава украшену”.¹⁵

Иако нису познати приручници који би представљали градитељске ерминије Андреје Дамјанова, познато је да је он користио европска архитектонска здања и штампане архитектонске књиге. Сведочанство Дамјановљеве упућености у нововековну европску архитектонску праксу је приручник који се чувао у његовој заоставштини.¹⁶ То је класично дело теорије архитектуре XVI века *Gli ordini d'architettura civile*, које је напи-

¹² Ђ. Mazalić, *Slikarska umjetnost u Bosni i Hercegovini u tursko doba (1500—1878)*, Sarajevo 1965, 126, 162.

¹³ М. Медић, *Стари сликарски приручници II*, Београд 2002, 674.

¹⁴ Историјски архив „31. јануар” Врање, Књига добровољних прилога хришћана цркве Свете Тројице у Врању.

¹⁵ П. В. Гагулић, *Велики нишки Саборни храм. Прилог историји Ниша и Епархије нишке*, 16.

¹⁶ В.: А. Василиев, *Български възрожденски майстори*, 158—159.

сао Јакопо Бароци да Вињола (Jacopo Barozzi da Vignola). Ова изузетно важна књига била је више пута прештампавана. Према Асену Василиеву, који је објавио предговор издавача Ђузепе Валардија (Giuseppe Vallardi), у питању је неко од издања ове књиге које су приредили архитекти Ђовани Батиста Спампани (Giovanni Battista Spampani) и Карло Антонини (Carlo Antonini).¹⁷ Набављање архитектонских приручника из Италије одговара општим токовима културне размене јужног дела османског Балкана са Апенинским полуострвом. Велика трговачка размена између балканских градова и Венеције, комуникација градова са обе јадранске обале и заједнички медитерански контекст условили су интензивно културно прожимање. Италијанским мајсторима се приписивало преношење дуборезачке уметности на Свету гору. Ренесансни идеали и делови трактата Леонарда да Винчија проналазе се у зографским ерминијама, а заоставштина Лазовића из Никољца показује да су балкански зографи користили италијанске ликовне предлошке.¹⁸ Зато, коришћење архитектонских приручника и угледање на градитељску праксу у италијанским градовима представља саставни део визуелне културе османског Балкана.

Коришћење архитектонских приручника претпоставља способност архитекте да примени одређена решења и да их прилагоди постављеним захтевима. У опусу Андреје Дамјанова коришћење познате књиге може да се препозна у појединим сегментима његовог рада. Једно од карактеристичних решења је начин извођења капитела у бројним црквеним грађевинама.¹⁹ Способност коришћења различитих решења Андреја Дамјанов је показао и приликом градње цркве у Смедереву. Тада је по захтеву наручиоца да оствари грађевину по угледу на архитектуру католикона манастира Манасије, израдио цртеже захтеваног идеала и према њима делимично извео Смедеревску цркву.²⁰ Тиме је Дамјанов успешно решио постављене захтеве грађана Смедерева да реализује градски православни храм у националном стилу и допринео истористичкој култури Србије XIX века. Искуство стечено у Смедереву Дамјанов је касније применио на архитектури цркава у Сарајеву, Нишу и Мостару. То показује да је Дамјанов унапређивао своје архитектонско знање, а рад на Смедеревској цркви представља почетак посебне, завршне фазе у његовом градитељском опусу.

На развој мисли о архитектури Андреје Дамјанова указују и начини његовог потписивања. У књизи приложника цркве Свете Тројице у Врању наводи се да је обављена исплата за „мајстор Андреју”.²¹ У уговорима за изградњу нишке цркве из 1857. Андреја Дамјанов је означен као „првوماјстор”.²² Титула првوماјстора није повезана са

¹⁷ Друго издање књиге је: Gli Ordini d'architettura civile / di M. Jacopo Barozzi da Vignola; corredati delle aggiunte fattevi dagli architetti Gio. Battista Spampani e Carlo Antonini. 2a ed. milanese nuovamente accresciuta e migliorata. P. e G. Vallardi, 1814; Треће издање ове књиге је: Gli ordini d'architettura civile corredati delle aggiunte di Giovanni Battista Spampani e Carlo Antonini. 3. ed. milanese. — Milano, Pietro e Giuseppe Vallardi 1832.

¹⁸ Д. Милосављевић, *Заоставштина сликарске породице Лазовића, Прибој* 1990; Д. Милосављевић, *Сликар Лазовић и њихово доба: збирка из Никољца код Бијелог Поља, Ужице — Бијело Поље — Прибој* 2000.

¹⁹ В.: Ј. Хациева — Е. Касапова, *Архитект Андреја Дамјанов 1813—1878*.

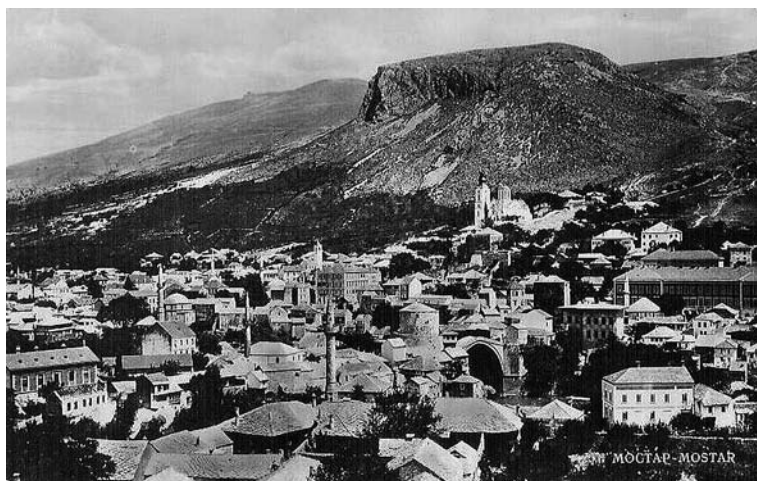
²⁰ Л. Павловић, *Зидане цркве Светог Георгија у Смедереву половином XIX века*, у: *Неки сјоменици културе, осврти и зајажбања*, књ. V, Смедерево 1975, 116—117, 130—131.

²¹ Историјски архив „31. јануар” Врање, Књига добровољних прилога хришћана цркве Свете тројице у Врању.

²² П. В. Гагулић, *Велики нишки Саборни храм. Прилог историји Ниша и Епархије нишке*, 16.



Сл. 2. Црква Свете Тројице у Мостару



Сл. 3. Црква Свете Тројице у Мостару

градитељским активностима, већ у основи означава вођу еснафа. Тако се и у уговору за нишку цркву помиње да је уговор склопљен са „первомајсторима сваког еснафа”.²³ Истовремено, на плановима нишке Саборне цркве он је потписан као „протомајстор Андреја Дамјанов от Велес”. У последњим радовима Андреје Дамјанова долази до увођења новог начина потписивања. О томе сведочи икона *Исуса Христѡа Великоѡ Архије-*

²³ Исто.

реја са архијерејског трона Саборне цркве у Мостару. На овој икони Дамјанов се потписао „Архитектон мајстор Андреја Дамјановић родом из Велеса у предјелу Македонији који је сам са својом руком измалао у Мостар 14 октомбра 1873”.²⁴

Различите врсте потписа у документима, на плановима нишке цркве и икони из Мостара показују сложеност статуса и карактеризације занимања Андреје Дамјанова. На плану нишке цркве он се потписује као протомајстор, што јасно означава архитекту, док у уговору за градњу наступа као првوماјстор, предводник „еснафа”, свих занатлија укључених у изградњу цркве. Овакво означавање активности и статуса Андреје Дамјанова сигурно је одговарало карактеристичној градитељској пракси у Османској империји. Каснија промена у самоименовању Андреје Дамјанова у „архитектона” је од великог значаја. Свест о сопственом значају карактерише промену од традиционалног назива „мајстор” у „архитектона”. Ова промена није последица академског образовања, већ чин самосвести и стеченог друштвеног признања, али и промене у османском друштву, које све више захтева и поштује академски образоване архитекте. Начин обележавања делатности Андреје Дамјанова био је актуелан и касније. Један од припадника Рензовске породице зографа и неимара, сликар Ђорђе Зографски, насликао је „табло” са портретима свих градитеља, зографа и копаничара из своје фамилије.²⁵ На овом портрету Андреја је означен као протомајстор. Овај портрет је значајан јер је на њему, очигледно на основу неке данас непознате фотографије, трајно меморисан лик Андреје Дамјанова.

На архитектонску самосвест Андреје Дамјанова указује и део сликарске декорације у унутрашњости цркве Светог Пантелејмона у Велесу. Овај храм представља једно од најрепрезентативнијих здања у Дамјановљевом опусу, што је било условљено и чињеницом да је Велес био место његовог сталног пребивалишта. У пољу изнад врата, која воде из наоса на галерију цркве Светог Пантелејмона, насликани су шестар и троугао, који су веома коришћени у европској визуелној култури као симболи архитектонског умећа и мајсторске вештине. Преузимање овог вида истицања архитектонско-мајсторског достојанства и њихово сликање у цркви Светог Пантелејмона може се тумачити као део стратегије самопрезентације тајфе Дамјанова у њиховој матичној цркви, уз коју је Андреја и сахрањен.

БАЛКАНСКО-ОСМАНСКИ КОНТЕКСТ АКТИВНОСТИ АНДРЕЈЕ ДАМЈАНОВА

Градитељска активност Андреје Дамјанова одвијала се широм балканског простора. Према познатим радовима, Дамјанов је градио на простору од Македоније до Херцеговине. Његова активност је била повезана са православним црквеним заједницама у македонским градовима, наручиоцима и државним структурама из Кнежевине Срби-

²⁴ Икону Андреје Дамјанова је публикувао и текст записа, прилагођен савременом српскохрватском језику, доноси: Ђ. Mazalić, *Slikarska umjetnost u Bosni i Hercegovini u tursko doba (1500—1878)*, 126, 162.

²⁵ А. Николовски, *Македонскиџе зографи од крајот на XIX и почетџокоџ на XX век, Андонов, Зографски и Ванџеловик*, Скопје 1984, 218; сл. XIX.

је, османским властима, српским општинама и католичком црквом у Босни и Херцеговини. На свим подручјима где је Андреја Дамјанов градио, била је потпуно или делимично присутна османска власт, што јасно указује на балканско-османски контекст његовог рада.

Хронологија рада Андреје Дамјанова показује да је он активност започео приликом изградње цркве Свете Богородице у Скопљу, када је завршио започете градитељске радове. Топографска мрежа храмова које је подигао Андреја Дамјанов показује законитости у његовом кретању. Познати храмови које је подигао у средишњим македонским градовима јасно показују да је он доминирао у овој области. Радио је са својом тајфом на више храмова истовремено. Дамјанов је добијао нове послове и постепено се кретао у правцима севера и североистока од Скопља ка Кратову, Кривој Паланци — Светом Јоакиму Осоговском, Куманову, Врању, Печењевцу, Турековцу и Нишу. Невелика удаљеност између места у којима је градио цркве указује на могућност да је у истој области Дамјанов учествовао у изградњи и других објеката.

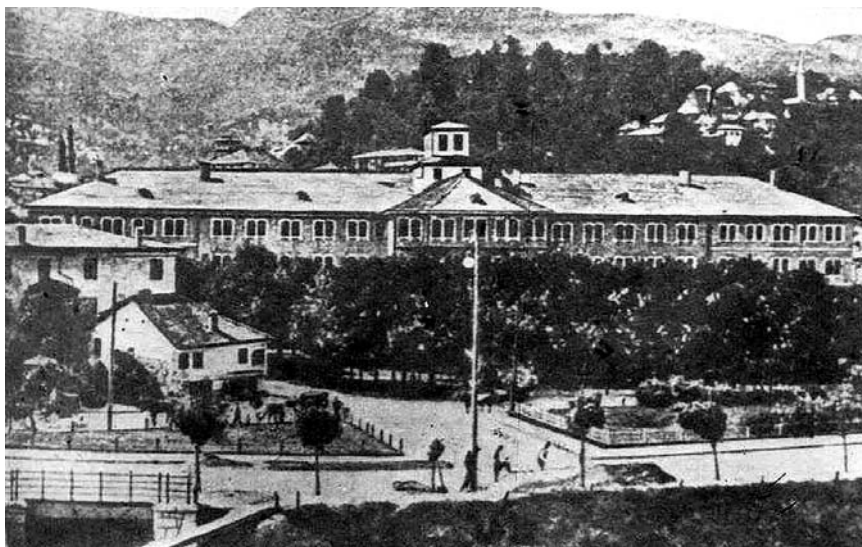


Сл. 4. Саборна црква у Нишу

Није познато којим путем је Андреја Дамјанов прешао на територију Кнежевине Србије, и то на њену северну границу. Почетком шесте деценије XIX века, он по захтеву грађана Смедерева пројектује истористичко здање градске цркве по угледу на средњовековни манастир Манасију.²⁶ Приликом рада на смедеревској цркви Андреја Дамјанов је био консултован од надлежних власти поводом изградње других црквених грађевина. Архивска грађа из Архива Србије показује да је извео стручне консултације приликом изградње цркве у Великом Градишту. Током изградње цркве Светог архангела Гаврила у Великом Градишту дошло је до проблема око изградње звоника над западним прочељем. Првобитни план звоника није био добро статички пројектован, па је звоник почео да се руши. Зато је у Велико Градиште отишао, из оближњег Смеде-

²⁶ Л. Павловић, *Зидање цркве Светиоџ Георгија у Смедереву половином XIX века*, 116—117, 130—131.

рева, Андреја Дамјанов. Он је погледао план и дао сопствени предлог како да се звоник изгради. Наиме, по његовом мишљењу требало је да се боље и чвршће утврди доњи ниво звоника. Црква и звоник у Великом Градишту су завршени по његовом упутству.²⁷



Сл. 5. Нова османска касарна у Сарајеву, преузето из:
V. Skarić, *Sarajevo i njegova okolina od najstarijih vremena do austro-ugarske okupacije*, Sarajevo 1937.

Највероватније је рад Андреје Дамјанова на подручју Кнежевине Србије довео до његове активности на подручју Босне и Херцеговине. Прва активност у Босни и Херцеговини се односила на изградњу нове касарне османске војске у Сарајеву. Према фра Јаку Балтићу, Дамјанова је управо везир довео у Босну ради изградње касарне.²⁸ Тадашњи босански везир је био Хуршид-паша, који је у Сарајево стигао са места управитеља мухафиза Београдске тврђаве. Грађење нове касарне је трајало од 1854. до 1856.²⁹ Хуршид-паша је сигурно био упознат са радом Дамјанова у Кнежевини Србији, што га је препоручило за послове у Сарајеву. Остаје отворена могућност да је Андреја Дамјанов градио и за потребе београдског паше. Према подацима до којих је дошао Миленко Филиповић, старији припадници породице Дамјанових су градили конаке — здања за бегове у македонским градовима.³⁰ Андреја је сигурно био упознат и са праксом грађења приватних и јавних објеката за потребе османских власти, што је све могло да га препоручи Хуршид-паши.

²⁷ Н. Макуљевић, *Црква Светог Арханђела Гаврила у Великом Градишту*, Велико Градиште 2006, 36—37.

²⁸ J. Baltić, *Godišnjak od događaja i promene vremena u Bosni 1754—1882*, Sarajevo 1991, 175.

²⁹ V. Skarić, *Sarajevo i njegova okolina od najstarijih vremena do austro-ugarske okupacije*, Sarajevo 1937, 209, 216.

³⁰ М. Филиповић, *Неимари цркве С. Богородице у Велесу*, 302.

Грађење касарне је привукло велику пажњу сарајевских грађана. Хаџи Стака Скендерова бележи да је нова касарна подигнута уз помоћ прилога грађанства.³¹ Колико се ова архитектура истицала у архитектури Сарајева показује руски конзул Александар Гиљфердинг. Он истиче да је касарна „најсолиднија” грађевина у читавом Сарајеву.³² Зато је Андреја Дамјанов сигурно постао познат у јавном животу Сарајева и Босне и Херцеговине. То сведоче и сачуване приче, да је Андреја урадио макету касарне и да је због тога награђен од султана почасним ношењем сабље.³³

Током изградње касарне Андреја Дамјанов је добио и друге послове на подручју Босне и Херцеговине, па се ангажовао и на другим здањима. У писаним изворима се наводи да је око 1853—1855. завршио грађење, тј. засвођавање, католичке цркве Светог Анте Падованског у Сарајеву. То сведочи фра Јако Балтић: „Свод исте цркве начини један Бугарин инђињер, кога везир бише добавио за начинити кршлу ону велику прико рике Миљакце”.³⁴



Сл. 6. Саборна црква у Сарајеву

Грађење касарне је препоручило Андреју Дамјанова и српским православним општинама. Према забележеној причи, када су га сарајевски Срби замолили да им изгради цркву и тражили да виде план, Дамјанов им је рекао да „плана нема, него нека погледају цркве у Нишу и Смедереву. Такву ће градити и у Сарајеву, али ће бити лепша”.³⁵ Како су сарајевски православни трговци имали веома развијену трговачку ак-

³¹ П. Чокорило — Ј. Памучина — С. Скендерова, *Љепојиси*, Сарајево 1976, 230.

³² А. Гиљфердинг, *Путовање по Херцеговини, Босни и Старој Србији*, Сарајево 1972, 81.

³³ М. Филиповић, *Неимари цркве С. Богородице у Велесу*, 308.

³⁴ Ј. Baltić, *Godišnja od događaja i promene vremena u Bosni 1754—1882*, 175.

³⁵ V. Skarić, *Sarajevo i njegova okolina od najstarijih vremena do austro-ugarske okupacije*, 245.



Сл. 7. Ентеријер Саборне цркве у Сарајеву

тивност и контакте са трговцима широм Балкана, мало је вероватно да нико од њих није знао како изгледају православне цркве у Смедереву и Нишу или да Андреја Дамјанов није имао план. Упркос томе, рад Андреје Дамјанова у Босни и Херцеговини је започет највероватније позивом Хуршид-паше.

РЕЦЕПЦИЈА ДЕЛАТНОСТИ АНДРЕЈЕ ДАМЈАНОВА

Важан сегмент у разумевању градитељског опуса Андреје Дамјанова представља и рецепција његовог рада. Писање о раду Андреје Дамјанова започето је још у периоду када је он стварао своја градитељска дела. Зато рана тумачења његовог опуса представљају важан извор за разумевање балканске архитектуре у XIX веку.

У прва дела која помињу градитељску активност и дело Андреје Дамјанова спада књиге англиканског свештеника Вилијама Дентона.³⁶ У њој се доста пажње посвећује

³⁶ W. Denton, *Serbia and the Servians*, London 1862; О Дентоновом односу према Србији: Д. Медаковић, *Вилијам Дентон — један заборављени сведок о Србији у веку, у: Истраживачи српских стјарина*, Београд 1985, 206—214.

проблематици црквеног градитељства. Дентон обилази цркву у Смедереву, доноси њен опис и истиче њен архитектонски квалитет и одлике византијске архитектуре. Дентон истиче да је смедеревска црква леп пример „савременог византијског рада”, као и да добар ефекат производи флорална декорација фасада — „beautiful foliage” којој се налази око прозора и дуж „линија грађевине”.³⁷

Значајну пажњу раду Андреје Дамјанов поклања Феликс Каниц у свом делу *Serbien* из 1868.³⁸ Каниц током путовања обилази цркве у Смедереву и Нишу. Истиче да је црква у Смедереву најуспешнија нова грађевина у Србији. Градитељски склоп смедеревске цркве сагледава као хибридан и комбинацију византијских и „немачких” решења, док у цркви налази и рококо. Феликс Каниц је свој став о раду Андреје Дамјанова поновио и у књизи *Das Königreich Serbien und das Serbenvolk*.³⁹

Посебну пажњу српске јаности је привукла Саборна црква у Нишу по ослобођењу јужних српских области од османске власти. Ова црква није била освећена непосредно по изградњи, па је њено свечано освећење обављено 13. II 1878, на празник Светог Симеона Немање. Свечаности су присуствовали кнез Милан Обреновић, митрополит Михаило и бројни грађани, па је читав чин добио карактер династичко-државно-националне манифестације. У средишту овог догађаја налазило с здање Саборне цркве у Нишу, које у *Српским новинама* приказује Стојан Новаковић: „Њу је зидао самоук неки Андрија Дамњановић из Велеза, који је био неимар и наше смедеревске цркве. Но нишка је по свој прилици највећа од свију у нас Срба... Фасада њена доста је монотона; с лица и обе стране обухватају аркаде — ходници са стубовима — над којима се у унутрашњости уздижу галерије. Но унутрашњост је цркве много богатија, особито у декоративном погледу утисак је веома пријатан, нарочито од два реда витих стубова, који држе ову доста велику зграду с пет огромног кубета. Женске паперте ова црква нема, него галерије — које буде доста театралан изглед и опомињу много на синагоге, где се жене, кријући иза решетака, Богу моле. Дрвореза има много, но архитектура му је ма да има доста интересантних мотива, опет без реда, јер је из незнања једно на друго нагомилано. Спољни дуварови и стубови од тесаног су тврдог пешчара: а израда первасова, капитола и рељефа доста је лепа и чита; и високи цокл приноси у многим да црква у целини добар утисак чини и колосална игледа”.⁴⁰

Саборна црква у Нишу је привукла пажњу и истраживача српске архитектуре. Драгутин Милутиновић и Михајло Валтровић обилазе новоослобођене крајеве и бележе старе, али и нове црквене грађевине. У извештају Српском ученом друштву из 1880. они пажњу поклањају и новим православним храмовима. О Саборној цркви у Нишу пишу: „Варош Ниш има такође нову саборну цркву од импонујућих размера. Њен уметнички замишљај доиста је величанствен у својој целини, ма што му није конструктивна и декоративна страна с довољним укусом и разумевањем укусно и досљедно изведена. Монументалан утисак,... само је привидан, јер је скрпљена од различитог градива, од којег трошно дрво игра главну улогу у целом компликованом систе-

³⁷ W. Denton, *H. d.*, 149—150.

³⁸ F. Kanitz, *Serbien*, Leipzig 1868.

³⁹ F. Kanitz, *Das Königreich Serbien und das Serbenvolk von Römerzeit bis zur Gegenwart* III, Leipzig 1904.

⁴⁰ С. Новаковић, *Ниш у прошлости*, Српске новине, Београд 21. II 1878.

му од разних сводова и кубета... Мајстор је ове цркве онај исти Андрија, што је градио смедеревску, параћинску и сарајевску цркву”.⁴¹

Прикази рада Андреје Дамјанова у савременој литератури показују позитивну рецепцију од стране различитих европских путописаца и личности из српског јавног и културног живота. Савременици у делу Андреје Дамјанова препознају присуство византијске традиције, али и еклектичну примену различитих других историјских стилова. Иако се ова еклектичност донекле осуђује, преовладава став да се дела Андреје Дамјанова истичу као најуспелија и најдоминантнија у архитектури Србије XIX века.

Истраживање образовања, начини самоидентификације/потписивања, простора градитељске активности и рецепције архитектонских остварења пружају параметре за разумевање рада Андреје Дамјанова, најистакнутијег балканског градитеља у другој половини XIX века. Андреја Дамјанов је личност чији рад носи карактеристике времена и друштва у којима је стварао. Он је аутор који репрезентује позноосманску-танзиматску културу на Балкану. Образован у очевој тајфи, Андреја Дамјанов се на крају каријере потписује као „архитектон”. Његово техничко знање омогућило је примену различитих европских архитектонских стилова, као и способност да оствари жеље смедеревских наручилаца да подигну цркву у српском националном стилу. Према познатим изворима, Андреја Дамјанов је радио за потребе православних црквених општина, османских власти и католичке цркве. Тиме је успео да постане градитељ, чије је дело снажно креирало визуелни идентитет Балкана у XIX веку.

Nenad Makuljević

ANDREJA DAMJANOV: ARCHITECT OF LATE OTTOMAN BALKANS

Summary

One of the more prominent Balkans architects of late Ottoman Balkans was Andreja Damjanov. There is very little information on his life and work. It is thought that he was born in 1813 and that he died in 1878. His life was conditioned by the general setting of the Osman society in which he lived. The chronology of life and work of Andreja Damjanov largely coincides with the period of Tanzimat reforms and unique circumstances of the life and culture of Orthodox Christians in the Ottoman Empire. The rich architectural opus of Andreja Damjanov is known only partly. It is primarily composed of Orthodox cathedrals built all over the Balkan Peninsula. Damjanov and his team built the churches in Skoplje in 1835, the church of St. John in Kratovo in 1836, the church of St. Pantelejmon in Veles in 1840, the church of the Holy Trinity in Vranje in 1858—1859, the church of St. Nicholas in Novo Selo next to Štip in 1850, the church of St. Nicholas in Kumanovo in 1851, the church of St. George in Smederevo in 1851—1854, the church of the Holy Trinity in Mostar in 1873, the church of the Holy Trinity in Sarajevo in 1863—1868, as well as the cathedrals in the monasteries of St. Joakim Osogovski in 1847—1851, in Gorno Čičevo in 1861, in Pečenjevci in 1844 and in Turekovac in 1845.

⁴¹ Валџировић и Милутиновић. *Документи II, шеренска грађа 1872—1907*, Београд 2007, 51.

The education of Andreja Damjanov is not entirely known and several scientists indicated that he had to perfect his skill within various masters' workshops. Andreja Damjanov was a member of the Renzovski family and probably received a lot of instructions from his father Damjan. In their family history there are data that refer not only to paintwork but also to construction work. Although it is not known which textbooks were used by Andreja Damjanov, it has been established that he used European architectural publications and printed architectural books. The testimony of Damjanov's acquaintance with the early European architectural practice is the manual that was preserved in his legacy. This is a classical piece of the theory of architecture from the 16th century, *Gli ordini d'architettura civile*, written by Jacopo Barozzi da Vignola.

The modern activities of Andreja Damjanov took place across the Balkans region. Damjanov worked in the area from Macedonia to Herzegovina. His activity was connected with Orthodox church communities in Macedonian towns, customers and state structures from the Principality of Serbia, Ottoman authorities, Serbian municipalities and the Catholic church in Bosnia and Herzegovina. All areas where Andreja Damjanov worked were fully or partly under the Ottoman rule, which clearly indicates the Balkan-Ottoman character of his work. An important segment in the understanding of the architectural opus of Andreja Damjanov is the reception of his work. Studies of his work started as early as the time when he actually made his edifices. A positive reception of the activities of Andreja Damjanov by the Serbian public and European travel writers indicates that his contemporaries recognized him as the most prominent architect of late Ottoman Balkans.

МИЛОШ СТАНКОВИЋ

Академија класичног сликарства Универзитета Едуконс у Новом Саду
Оригиналан научни рад / Original scientific paper

Икона Христовог полагања у гроб из Старе цркве у Сарајеву

САЖЕТАК: У раду се истражује порекло и литургијска функција иконе Христовог полагања у гроб из Старе цркве у Сарајеву која се приписује Јанку Халкозовићу, новосадском сликару из друге половине XVIII века. Аутор истражује могућност да се икона налазила на Христовом гробу, дрвеној конструкцији која није сачувана. Такође, анализира се утицај локалних српских еснафа, нарочито трговачког, на верски и национални развитак српског народа у Сарајеву.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Стара црква у Сарајеву, Јанко Халкозовић, иконопис, приложништво у XVIII веку, српска барокна уметност, Христов гроб, Полагање у гроб, иконографија, Јован Милетић, српски трговци

У старој сарајевској цркви Светих арханђела сачувала се једна репрезентативна икона Христовог полагања у гроб, којој у досадашњој литератури није посвећена пажња. Њене димензије, приказана тема и начин сликања нису уобичајени за ликовну праксу црквене уметности ових простора, па смо сматрали да заслужује посебну обраду.¹ Дело је већих размера (154 x 75 cm), сликано је у техници уља на дрвету, а изведено је у духу барокних ликовних схватања. Смештено је уз западни зид припрате, јужно од врата цркве. На икони је приказана композиција Христовог полагања у гроб, праћена фигурама четворице јеванђелиста у угаоним сликаним картушима. У центру представе налази се сцена полагања у гроб мртвог Христа. Тело положено на плаштаницу спуштају у камени саркофаг Јосиф из Ариматеје и Никодим (Свѣтѣй Никодим). Са доње стране плаштаницу придржавају два анђела, док се са горње стране налазе свети Јован Богослов (Свѣтѣй Јованѣ), Богородица (Мѣрѣ Богородица), као и светитељке Марија Магдалена (Свѣта Марија М) и Марија Саломија (Свѣта Марија Саломѣа). У другом плану је Велики крст са оруђима страдања. Пејзаж у позадини пружа се дуж целе композиције. Поред крста је натпис: ѦЗѢ СПЛЮ Я / С...ДЦѢ...МОѢ БДИТ,² док је приложнички запис смештен у два реда испод централно представљене сцене: Приложи Гдѣрѣ Јованѣ

¹ Икону смо евидентирали у Старој сарајевској цркви у другој половини септембра 2005. године, приликом студијског обиласка цркава Дабро-босанске епархије са доц. др Ненадом Макуљевићем.

² Цитат „Ја спавам, а срце је моје будно” преузет је из *Песме над ѡсмама* (5, 2).



1. Христово полагање у гроб, Стара црква, Сарајево

Жилети... в Црквѣ Сараевога Храма Сѣо Архангелскаго и(е)же и ОТЕЧЕСТВІЕ ЕГО І В ПАМЯТЬ
НЕЗАБ(ОРАВ) РОДИТЕЛА НСРѢДКИХВЪ СВОИХЪ. ЛЕТА ГДНА 1759.

*

Дело је настало средином XVIII века, у време када се живот хришћана у Босанском пашалуку увелико изменио. Карловачки мир 1699. године означио је почетак свеобухватних промена у административно-политичком и привредно-саобраћајном смислу, што се осећало све до последњих деценија XIX века.³ Измештање везировог седишта из Сарајева у Травник 1703. године допринело је децентрализацији власти у пашалуку, тако да су се локална власт и привреда Сарајева јаче развијале. У томе су великог учешћа, поред осталих, имали и припадници еснафа.⁴ Углед и моћ верски разноликих еснафа изузетан је чинилац у Сарајеву током XVIII века, а значајан фактор у њиховој структури биле су српске занатлије. Најбогатији српски чланови еснафа налазили су се међу ћурчијама, терзијама и дунђерима.⁵ Њихови представници издашно су помагали Српску црквену општину у свим приликама. О финансијској моћи ових личности сведоче бројни сачувани тефтери и записи у сарајевској цркви Светих арханђела.⁶ Осим новчаних прилога, црква је добијала и многе поклоне у виду икона, црквених предмета и мобилијара. Сарајевски храм управо је путем разгранате занатлијско-трго-

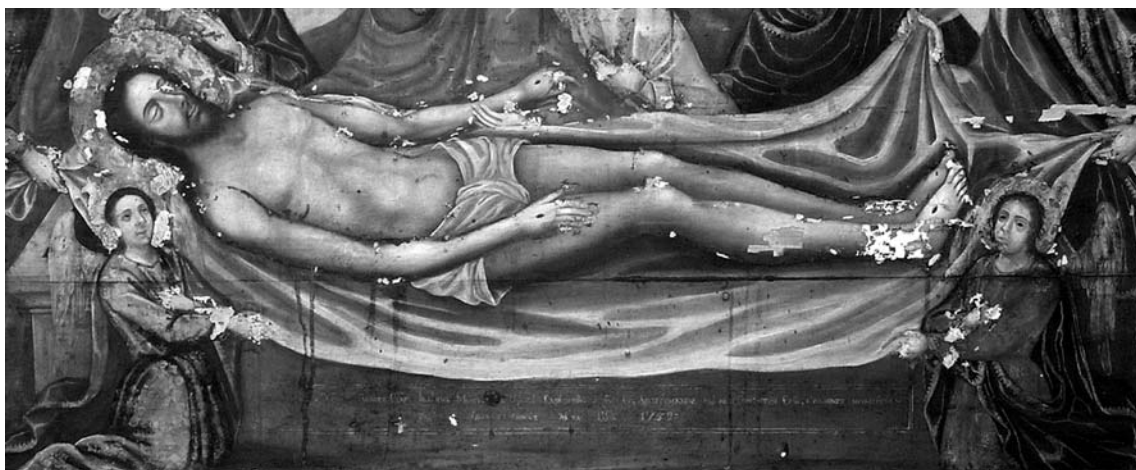
³ Границе наметнуте Карловачким миром остаће скоро непромењене све до Берлинског конгреса 1878. године: *Историја југословенских народа, II*, Београд 1961, 1232.

⁴ Исто, 1237.

⁵ В. Скарић, *Српски православни народ и црква у 17. и 18. вијеку*, Сарајево 1928, 29.

⁶ У архиву Старе цркве налази се бројна документација о поклонима сарајевских трговаца и занатлија.

винске мреже, која је функционисала на Балкану током XVII и XVIII века, а у комуникацији са Медитераном и Подунављем, долазио у додир са барокним схватањима, без много кашњења у односу на крајеве под јурисдикцијом Карловачке митрополије, у којима је заживео тај образац.⁷ Иако су Срби којима је трговина била главна прекупација у Сарајеву у XVIII веку још увек били веома ретки,⁸ ипак су појединци своје трговинске послове успешно развили у самом граду, проширујући делатност и ван граница Босанског пашалука. Њима свакако припада и Јован Милетић, приложник иконе Христовог полагања у гроб.



2. Приложнички запис

Јован Милетић је из познате сарајевске породице, пореклом из Херцеговине.⁹ Бавећи се трговином постао је веома имућан и нарочито се истакао прилозима сарајевској цркви, као што су чувени покривачи за престоње иконе, такозвани Милетића скути. Бројни дарови намењени цркви нису остали ограничени само на Сарајево. Истакнуту улогу имао је Милетић и у формирању Српске црквене општине Трста, где је провео део живота. Учествовао је у преговорима о откуп цркве Светог Спиридона од грчке заједнице и финансирао његов највећи део.¹⁰ Нешто касније, платио је изградњу два велика звоника исте цркве, а његовом заслугом подигнута је и прва српска школа у Трсту. Последњи помен његовог имена налазимо 1782. године, када је по свој прилици живео у Бечу.¹¹ Икона Христовог полагања у гроб, судећи према натпису, била је један од првих забележених прилога Јована Милетића Старој сарајевској цркви.

⁷ В. Ђоровић, *Босанско-херцеговачки трговци у Далмацији*, Годишњица Николе Чупића, књ. XXXV, Београд 1923, 212—223; С. Ракић, *Иконе Босне и Херцеговине*, Београд 1998, 24—28.

⁸ В. Скарић, *Из трговачких шевћера и њисама, 1. шевћер Николе Павловића и њисма Миће Хаџијавакумовића, трговаца у Сарајеву*, Загреб 1914, 3—4.

⁹ В. Скарић, *Српски православни народ и црква у 17. и 18. вијеку*, 66—67.

¹⁰ Н. Дучић, *Српска ојина и црква у Трсту*, у: *Књижевни радови*, књ. I, Београд 1891, 112—116.

¹¹ Г. Зелић, *Житије Герасима Зелића*, св. I, Београд, 1897, 73.

Икону је, услед одсуства потписа мајстора и података о пореклу,¹² само на основу стилских сродности могуће приписати Јанку Халкозовићу, једном од мајстора из круга новосадске сликарске радионице.¹³ У прилог томе говори и чињеница да се у музеју Старе цркве чува и икона Богородице Имакулате са потписом истог сликара.¹⁴ Упоредњујући сарајевске иконе са Халкозовићевим радовима из цркве манастира Беочина, уочава се сличност у обради инкарната и меком моделовању лица учесника као и богатој обради драперија и тежњи ка продубљивању плана композиције. На сарајевској икони Христовог полагања у гроб нарочито оставља утисак приказ пејзажа на левој страни, иза Јосифових леђа, који уз нешто светлије обрађен хоризонт представља истински пробој у трећу димензију позадине. Исте тенденције могу се уочити и на угаоним картушима, сликаним са изузетним умећем, а нарочита пажња посвећена је намештају за којим јеванђелисти седе и пишу. У обради драперија аутор показује завидну минуциозност у извођењу орнамената, посебно поштујући деформацију коју проузрокује савијена тканина, што се највише уочава на фигури светог Никодима. С обзиром да су ове иконе рађене крајем шесте и почетком седме деценије XVIII века, могла би се потврдити теза о ауторству Јанка Халкозовића. Постојање огранка сарајевске породице Милетића у Новом Саду објашњава пут и начин којим је Халкозовићева икона доспела до Сарајева.¹⁵ Ипак, услед недостатака писаних података о икони и њеном преносу из Аустријске царевине у Турску, ову претпоставку такође треба условно прихватити.

Пореклом са југа, највероватније из Македоније, Јанко Халкозовић се први пут помиње у Новом Саду 1848. године, као власник куће на Сентомашком друму. Осим поменутог манастира Беочина, за који је извео четири престоне иконе и царске двери, насликао је и престоне иконе за манастир Беочин у време приближно настанку сарајевске иконе Полагања у гроб. Почетком шесте деценије XVIII века, учествује у низу послова заједно са Васом Остојићем.¹⁶ Двојица сликара, главна представника оновремене сликарске школе у Новом Саду, чинила су неку врсту неформалног сликарског еснафа, што се може закључити из њиховог заједничког деловања.¹⁷ У току седме деценије XVIII века Халкозовић је радио иконостас српске цркве у осјечкој Доњој вароши, као и буђановачки и кувешински иконостас. Образовање у сликарској школи Јова Василијевића пренело му је постулате украјинског барокног сликарства, као званичног сликарства Карловачке митрополије, које је примењивао у садејству са традиционалним поствизантијским обрасцима.¹⁸

¹² Више аутора који доносе описе црквеног инвентара не помињу икону Полагања Христовог у гроб, као ни податак који би указивао на њено присуство. Уп.: Л. Мирковић, *Старине Старе цркве у Сарајеву*, Споменик LXXXIII, Београд 1936; В. Скарић, *Српски православни народ и црква у 17. и 18. вијеку*, Сарајево 1928.

¹³ При атрибуисању овог дела помогао ми је проф. Мирослав Тимотијевић коме се овом приликом захваљујем.

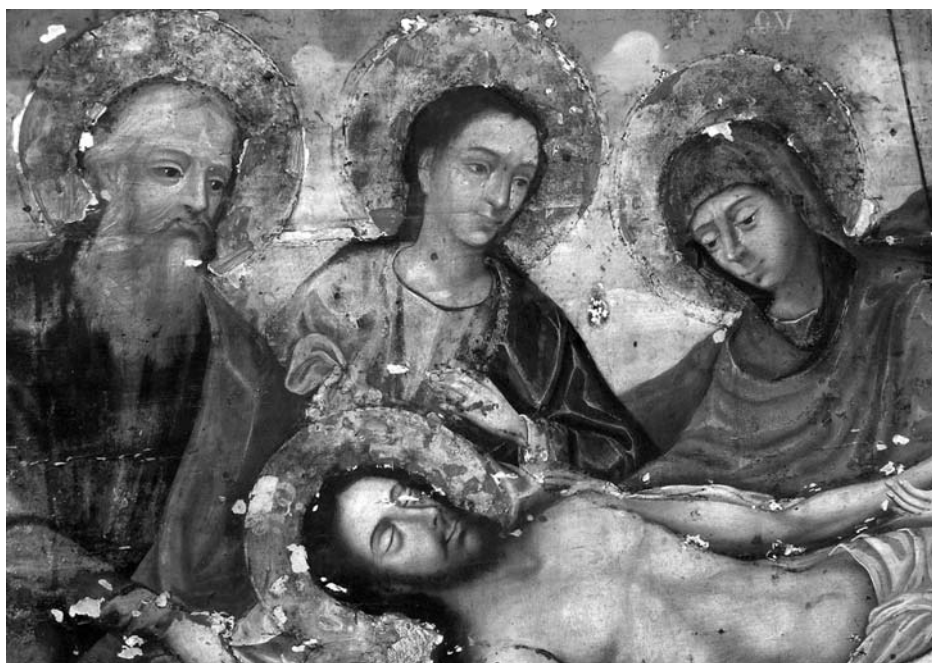
¹⁴ С. Ракић, *Н. д.*, 168—169.

¹⁵ В. Стајић, *Новосадске биографије*, т. II, св. 3, Нови Сад 1938, 108.

¹⁶ О. Микић, *Мајстори прелазног периода*, Нови Сад 1981, 79—80.

¹⁷ В. Стајић, *Грађа за културну историју Новог Сада*, Нови Сад 1951, 310.

¹⁸ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, Нови Сад 1996, 78; О. Микић, *Н. д.*, 81.



3. Детаљ, Јосиф, свети Јован Богослов и Богородица



4. Детаљ, Две Марије и Никодим

*

Постоји више намена иконе Христовог полагања у гроб у оквиру барокизираниог ентеријера српских цркава средине XVIII века. Представа може бити уклопљена испод великог крста иконостаса,¹⁹ самостално или у пару са композицијама Оплакивања Христа и Скидања са крста.²⁰ У наосу цркве, она се може наћи у другој функцији, као део сликаног програма Христовог гроба. С обзиром на велике димензије иконе у Старој сарајевској цркви, може се изузети њена иконостасна намена и са сигурношћу закључити да је њено место било на Христовом гробу.

Посредне информације о Христовом гробу као топониму у храму проналазе се већ у средњовековним изворима. С обзиром да не постоје сачувани примерци, или делови конструкције, претпоставке о његовом изгледу пружају средњовековни илуминирани рукописи.²¹ Из литургијских разлога, локација Христовог гроба у ентеријеру је варирана, а извесно је да се на њега полагала плаштаница. Сам развој Христовог гроба је у потпуности везан за процесију симболичне Христове сахране на Велики петак. У XIV веку у Византији, у време династије Палеолога, први пут се помиње такозвана плаштаница Великог петка, док се обред њеног полагања, који се вршио само једанпут годишње, развијао током XVI и XVII века.²² Ова плаштаница је полагана на вечерњој Великог петка и одношена на јутрењу на Велику суботу. У литургији светог Јована Златоустог Велики вход означава полазак Исуса Христа на страдања и симболички опомиње и присећа на жртвено страдање Христа на путу ка Голготи, док је полагање часних дарова на престо и покривање плаштаницом означавало погреб и гроб Христов.²³ Истовремено су се читали тропари који репетирају Христова страдања. Најстарија сачувана плаштаница Великог петка код нас јесте Коморанска плаштаница јерођаконa Макарија из 1693. године.²⁴ Литургијска промена везана за промену намене плаштанице условила је и појаву дрвене конструкције Христовог гроба, која се, за разлику од средњовековних, налазила у наосу уместо у олтару. Може се претпоставити да је померање Христовог гроба у зону наоса било повезано и са појачавањем утиска спрам верника у току службе на Велики петак,²⁵ у жељи за постизањем највишег степена саосећања са Христовим мучеништвом и страдањем.²⁶

¹⁹ У чворишту иконостаса, испод Великог крста, могло је бити и *Недремано око*, а крајем XVIII века то место преузима представа *Тајне вечере*: Р. Михајловић, *Иконостас 18. века и циклус Христових страдања*, у: *Зборник Светозара Радојчића*, Београд 1969, 203—231.

²⁰ Барокни иконостаси су били веома разнолики, иако постоје индиције да се тежило регулисању њиховог програма: М. Тимотијевић, *Н. д.*, 57.

²¹ С. Ђурчић, *Late Byzantine Loca Sancta? Some Questions Regarding the Form and the Function of Epithanoi*, у: *The Twilight of Byzantium, Aspects of Cultural and Religious History in the Late Byzantine Empire*, Roma 1975, 255.

²² R. F. Taft, *The Great Entrance, A History of the Transfer of Gifts and other Preanaphoral Rites of the Liturgy of St. John Chrysostom*, Roma 1975, 216—219.

²³ За Симеона Солунског, касносредњовековног литургичара из Византије, плаштаница и ваздух представљају исту ствар: Л. Мирковић, *Црквени уметнички вез*, Београд 1940, 14.

²⁴ Л. Мирковић, *Н. д.*, 14, 25.

²⁵ У XVIII веку на Велики петак у цркви се, као ни данас, није одвијала литургија, већ су се читали часови. Средњовековни типичи о овом питању нису усаглашени, и није сасвим јасно када се напустило служење Литургије пређеосвећених дарова: Л. Мирковић, *Хеортологија*, Београд 1961, 167.

²⁶ О морализаторско-дидактичном карактеру и очекиваним утисцима код верника: М. Тимотијевић, *Н. д.*, 67—67.

У српским црквама је сачуван мали број барокних Христових гробова. Правоугаоног облика и завршени балдахином, подсећају на сличне конструкције часних трпеза. Може се подвући и извесна сличност са проскинитарима за излагање нарочито поштованих икона. Сликани програми Христових гробова у директној су вези са њиховом литургијском функцијом на Велики петак. Циклус Христових страдања који је сликан, био је рађен под утицајем богослужења у току Велике недеље и дванаест страдних јеванђеља. Велики утицај на завршетак циклуса, са сценом Христовог полагања у гроб, имала су молитвена размишљања Димитрија Ростовског.²⁷ Полагање у гроб уобичајена је представа на предњој страни Христовог гроба, док се остале представе групишу око крста са распетим Христом, понављајући иконостасну схему.²⁸ Један од најстаријих сачуваних примера Христовог гроба урађен је за цркву Ваведена Богородице у Сремским Карловцима.²⁹ Поред сцена из циклуса Христових страдања које је извео



5. Христов гроб, Саборна црква, Сентандреја

²⁷ Исто, 324.

²⁸ Исто, 326.

²⁹ Ј. Кнежевић, *Димитрије Појовић 1738—1796*, Зрењанин 2001, 31—33.

Димитрије Поповић, на њему се налази и представа Христовог полагања у гроб Василија Остојића, насликана средином педесетих година XVIII века. Истих година рађена је и конструкција Христовог гроба за цркву Ваведења Богородице у Орловату, на којем је Димитрије Поповић насликао сцену Христовог полагања у гроб. Конструкција гроба није сачувана, док се сликана представа чува у Народном музеју у Београду.³⁰

Иконографски предлошци представе преузимају се са антиминос.³¹ Своје порекло Полагање у гроб композиционо повлачи из представе доношења Христовог тела до гроба. На сарајевској икони, слично Полагању у гроб Василија Остојића из Горње цркве у Сремским Карловцима, представљена је стандардна схема са Никодимом и Јосифом, светим Јованом, Богородицом и двома Маријама, као и евхаристичним анђелима који придржавају плаштаницу. Око главе свих личности су натписи, изузев код Јосифа, јединог актера Христове сахране чије учешће се помиње у сва четири јеванђеља. На Христовом телу виде се и ране задобијене прикивањем на крст. На левој страни испод Христове главе приказани су ивица и отвор саркофага, чиме је недвосмислено одређен карактер Христовог гроба.³²

* * *

Икона Христовог полагања у гроб представља битан документ о сарајевским трговцима српске националности у XVIII веку. Сведочећи о њиховом израженом верском и националном идентитету, учешћу у формирању верског живота кроз приложништво, верско-социјалном положају, она показује и пропусност порозних граница Турске царевине спрам верских утицаја најближих православних центара, у овом случају Карловачке митрополије. Промена у литургијском смислу која је уследила у време реформи карловачког митрополита Мојсеја Петровића, која је условила појаву барокних Христових гробова у српским црквама у Подунављу, очигледно је једновременно постала пракса и у Сарајеву, великом православном центру унутар Отоманског царства. Сачувана сарајевска икона вредно је сведочанство о постојању конструкције Христовог гроба у Старој цркви, а о његовој репрезентативној форми можемо наслућивати само кроз размере и сликарско умеће представе која се налазила на њему.

³⁰ Исто, 28—29.

³¹ Шире о иконографији представа Полагања у гроб: G. Schiller, *Iconography of Christian Art II*, London 1962, 168—172.

³² Наиме, постојала је разлика у схватању облика и места Христовог гроба, да ли је у питању био камени саркофаг или је Христово тело похрањено у пећини. Западноевропска уметност је била склонија тумачењу Христовог гроба као саркофага: М. Тимотијевић, *Први српски шtamпани антиминоси и њихови узори*, ЗЛУМС 23 (1987) 43—44.

Miloš Stanković

ICON OF LAYING CHRIST IN THE TOMB FROM THE OLD CHURCH IN SARAJEVO

Summary

The icon of Laying Christ in the Tomb in the Old Church in Sarajevo was given to this Serbian diocese in mid 18th century by Jovan Miletić, a rich merchant from Sarajevo. The content and dimensions of this icon indicate that it was most likely placed in the interior of the Church of Holy Archangels on the wooden construction of Christ's tomb, which was not preserved. The phenomenon of Christ's tomb in the interiors of Serbian churches in the 18th century was conditioned by the liturgical reform that was conducted at the time of metropolitan Mojsej Petrović from Karlovci. The influence of this reform was also visible in Serbian regions under the Turkish rule, Sarajevo being one of them. Although the icon of Laying Christ in the Tomb was not signed, its stylistic characteristics put it in connection with Janko Halkozović. He is classified as one of the masters of the Novi Sad painting school of the second half of the 18th century. In addition, in the museum of the Old Church there is another work of his, Mother of God Immaculata. The iconographic pattern of this icon was adopted from the antimins in accordance with its liturgical function in the Orthodox cathedral.

The Serbian community in Sarajevo actively participated in the life of the Old Church. Various guilds helped the church with their contributions thus enabling an active religious life. Jovan Miletić, a benefactor of the icon of Laying Christ in the Tomb, was a very respectable and rich member of the merchant guild. His contributive work was also famous because he helped the Serbian church municipality in Trieste and the foundation of a Serbian school in that town.

The icon of Laying Christ in the Tomb in the Church of Holy Archangels in Sarajevo testifies of a completed system of contributions to the church, which was seen in the active participation of Serbian guilds in religious life. In addition, the icon and the likely construction of Christ's tomb testify of the influences of liturgical reforms in the areas where the Metropolitan of Karlovci did not have formal jurisdiction.

РОСТИСЛАВА ГРИМАЉУК

Институт етнологије Националне академије наука Україне, Лавов
Оригиналан научни рад / Оригинал сциентифиц папер

Витражи Петра Карпљука у контексту 101. годишњице делатности „Атељеа витража и мозаика Станишић и синови” у Сомбору

САЖЕТАК: Чланак расветљава почетак делатности и развој „Атељеа витража и мозаика Станишић и синови” из Сомбора од мале радионице стакла и продавнице до највеће витражне фирме на Балкану. Пажња је усредсређена на личност Петра Карпљука — Украјинца, мајстора витражисту који је радио у атељеу у 30-им годинама XX в. и извео пројекте витража за Саборну цркву св. арханђела Михаила у Београду, цркву Светог Богојављења у Србобрану, цркву Светог великомученика Георгија у Старом Бечеју, цркву Св. Ђорђа у Сомбору и цркву Св. Николе у Земуну.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: уметност на почетку XX века, атеље „Станишић и синови”, Петар Карпљук — мајстор витражиста

Проналазити имена украјинских мајстора, који су стварали на европском подручју, објективно процењивати њихово стваралачко наслеђе и смештати их у окриље украјинске културе неопходно је и занимљиво. Овај попис имена још није коначан. Стваралачка делатност појединих личности је тесно везана за постепени развој извесних уметничких атељеа и фирми.

На крају XIX и почетком XX века теоретичари модерне објавили су потпуно нови модерни естетични кредо, којим су посматрали градску архитектуру у нарочитом пресеку, предвиђали развијање програма синтетичког уобличења ентеријера и екстеријера појединих грађевина или ансамбала читавих улица. Естетизам и тежња за естетизацијом свакодневног амбијента човека били су један од главних предуслова новог стила, који је добио назив сецесија. Естетизам је стварао услове за истозначност и равноправност различитих врста уметничке делатности према оваплоћењу заједничког циља. Примењена уметност и занатство су добили могућност да иду у корак са конкретним врстама уметничке делатности, са монументалном уметношћу и архитектуром.

Бројни занатски атељеи и радионице, који су се појављивали на почетку XX века, послужили су примењено-уметничком животу варошана. Они су најбрже и најједноставније реализовали задатке естетизације амбијента које су пред себе стављали сликари испуњавајући свакодневицу људи стварима са заједничким стилским облицима, погодним и за гледање и употребљавање. Било је то идеално решења задатака у којем се

спојила корист и лепота. Често су такви атељеи почињали делатност од израђивања и продаје само декоративно-примењених предмета, а онда све више ширили делатност и долазили до нивоа фабрика керамике или витража.

Међу многим витражним атељеима, фирмама и бироима, који су радили у Европи на прелому XIX и XX века, то јест у раздобљу изразитог интересовања за витражну уметност са новим могућностима и тежње за естетизацијом градског животног амбијента, посебну пажњу заслужују она уметничка средишта која су сачувала дугогодишњу традицију од краја XIX века и наставила да раде и у XXI веку.¹ Када је реч о земљама Централне Европе, уобичајена је појава бројних витражних фирми, брзог ширења и популаризације витражне производње, што се са гледишта историјског и културно-уметничког развоја сматра већ традицијом.² Али у балканским земљама, већином православним,³ украшавање прозорских отвора шареним витражним застакљивањем ретко је коришћено. Углавном су витражи украшавали католичке храмове који су остали на Балкану још од времена аустроугарске власти.⁴ Талас препорода витражне уметности, који се проширио Европом у другој половини XIX века, стигао је у јужно-словенске земље на почетку XX века, да би се касније проширио на прозоре управних и стамбених зграда. Шарене стаклене композиције, декоративне и фигуративне, пре свега су постајале украс сакралних зграда. Већ на почетку XX века у храмовима Србије и Хрватске коришћени су витражи за декорисање прозора.⁵ То се односи и на православне храмове, посебно у Београду и Новом Саду, где витраж постаје украсни елемент ентеријера прво у појединачним црквама да би 30-их година XX века напунио шареним сјајем простор готово сваког православног храма. У значајном броју, захваљујући марљивом раду атељеа витража „Станишић”, ентеријери су сачували свој стаклени украс у потпуној лепоти и до данас.

Атеље „Станишић” (сл. 1) био је и остао највећа српска фабрика витража, која је снабдевала витражну производњу у балканским земљама — Србији, Црној Гори, Хрватској, Словенији, а у савремено доба и у Мађарској, Румунији, Бразилу, Ираку, Сингапуру, Русији, Америци. Поред сакралне тематике, која је била карактеристична у претходним годинама, атеље успешно искоришћава и светске теме и апстрактне шаре и асоцијативне витражне композиције за стамбене и грађанске зграде.⁶

¹ „Tiroler Glasmalerei und Mosaik Anstalt” (Аустрија), „Königlichen Hofglasmalerei F. X. Zettler und Mayersche Hofkunstanstalt” (Минхен), „Krakowski Zakład Witrażów S. G. Żeleński” (Пољска) итд.

² Декорисање прозорских отвора разнобојним застакљивањима у зградама и храмовима у земљама Средњег истока и Средње Азије почиње у X и XI веку. У Европи класични витраж постаје најраспрострањенији украс у католичким храмовима већ у средњем веку.

³ „Цара Срба и Грка” Стефана Душана (1308—1355) звали су Снажним, јер је припадао славној династији Немање. Ову династију је основао Стефан Немања, ујединивши Србе и остале православне народе у државу јединствене православне вероисповести.

⁴ Аустроугарска империја, на челу које је била династија Хабзбурга, постојала је у Централној Европи од 1867. до 1918. године. Са завршетком Првог светског рата у саставу Аустро-Угарске били су Чешка (Бохемија), Моравија, Шлезија, Далмација, Истра, Трст, а такође и Галичина и Буковина, Мађарска (такозване земље круне светог Стефана). Осим мађарских земаља укључивала је и Словачку, Банат и Војводину, Хрватску и Словенију, Трансилванију, Закарпатску Украјину.

⁵ Донка Станчић, *Витражи*, Нови Сад 1997, 11—12, 19—21.

⁶ www.vitrauxart.net



Сл. 1. Рекламни листић „Атеље Милан Станишић и синови”, 1920. године

Историја развоја атељеа „Станишић” кореном сеже до 1898. године, када је почела да ради радионица и продавница стакла у Сомбору под руководством трговца Милана Станишића (сл. 5). У њој су нуђене различите израде од стакла, биљуре донетог из Чешке и Немачке, као и од порцелана. Већ 1908. године Станишић оснива уметнички атеље (сл. 3), који израђује витраже и зове се „Атеље сликовног застакљивања, сликарства на стаклу и мозаика”.⁷ Са предлогом да раде као учитељи, Станишић позива мајсторе из Чешке, Аустрије и Немачке, јер је у овим земљама витражна уметност имала дубљу традицију. Рад искусних мајстора витражиста утемељио је моћну основу развоја фирме, која је постала особита школа за усавршавање заната локалних српских витражиста. Заоставштина европске витражне уметности, за коју је карактеристично средњовековно спајање боја и модерно пластично-стилизаторско решење „новог стила”, укључила се у византијску традицију српске уметности, дајући импулс за интерпретације, за понављање формално-ликовних и сликовито-композиционих решења.

На основу архивског материјала који се чува у атељеу сазнајемо о процвату породичног посла витражиста Станишића. Оснивач атељеа Милан Станишић руководио

⁷ Zlatica Ivković, *Igra svetlosti i boje*. — New review, № 7, 2004, 108—110.



Сл. 2. „Атеље Милан Станишић и синови”. На улазу у продавницу Петро Карпљук, 1930. год.



Сл. 3. Продукција „Атеље Милан Станишић и синови” 1930. године

је атељеом од 1908. до 1948. године. Током ових година у атељеу су се запослили синови Стеван (управљао је фирмом од 1920. до 1962. године) и Славко (радио у фирми од 1926. до 1950. године).

Милан Станишић је био познати филантроп, успешни трговац и индустријалац, који је марљивошћу развио витражни посао у атељеу до нивоа највеће фирме витража и мозаика на Балкану (сл. 4). У време оснивања атељеа М. Станишић је постао члан Матице српске⁸ и у њеном раду је активно учествовао. Осим тога био је добротинитељ. Финансијски је помагао друштво „Соко” и Зграду официра. Постао је носилац Ордена св. Саве четвртог реда.

Фирма је добила значајан подстицај када је у њој почео да ради Стеван Станишић. Он је вративши се са студија у Чешкословачкој, Немачкој и Италији са собом донео утицаје европске уметности за коју су били карактеристични пригушено-чаробно спајање боја арт нуова и стилско-геометријски облици арт декоа, у оквиру којих су се налазила ликовна и примењена уметност, а и европска архитектура. Међутим, територије које су се налазиле под Аустро-Угарском у том смислу биле су посебне. У архитектури и монументално-примењеној уметности ових балканских градова на почетку XX века водећа струја били су неокласицизам и академизам⁹ који су се дуго задржали на Балкану, односно у Србији. Разлози за благонаклоност према академичним и класичним традицијама имали су историјско-политичку и културно-религиозну мотивацију. Утицаји на уметност и архитектуру Србије и Црне Горе ширили су се преко Јадрана из Грчке и Италије¹⁰ и на овом подручју остајали у XIX и XX веку.

Стеван Станишић је 30-их година XX века ишао у Румунију, у град Брашов који је познат по средњовековној архитектури и развијеној индустрији, бар што се стакла тиче. Желео је да продуби професионална знања потребна за делатности атељеа који је имао све више наруџбина. У то време у атељеу је било 55 радника који су се осим витражем и мозаиком бавили и фотокерамиком.¹¹

У културно-уметничком амбијенту Сомбора првих деценија XX века узајамно су се обогаћивале две линије развоја монументалне и монументално-декоративне уметности — национална, са дубоко укоревљеним традицијама и уметничким искуством, и опште европска линија, са широком скалом стилских временских експеримената и транснационалним идејама. Такође су коегзистирале и две вероисповести — католичка и православна. Све ово се погодно одразило на развој „Атељеа витража и мозаика Станишић и синови”. Витражи као традиционално популарни украс прозора католич-

⁸ Матица српска је основана 1826. године у Будимпешти, од 1864. године налази се у Новом Саду. Познато је да је захваљујући Матици српској била објављена књига Маркијана Шашкевића, талентованог украјинског песника с почетка XIX века и преводиоца, хуманисте, великог радољуба и борца за национални препород Украјине. Његову збирку *Русалка Дњестроваја* нису пропуштала ни лавовска ни бечка цензура, него само „слободна Мађарска”.

⁹ Александар Кадијевић, *Естетика архитектуре академизма (XIX—XX век)*, Београд 2005, 488.

¹⁰ Што се тиче сакралне уметности и архитектуре Србије, неопходно је такође обратити пажњу на давне и дубоке утицаје византијске уметности и византијске империје, која се распала на грчко, бугарско, српско и друга царства.

¹¹ www.vitrauxart.net



Сл. 4. Милан Станишић са синовима и радницима атељеа.
Горе, трећи са леве на десну страну је Петро Карпљук 1936. године

ких храмова мало по мало освојили су и православне цркве, делимично захваљујући и овом атељеу који је настојао да распростире своју продукцију.

Међу радницима запосленим у „Атељеу витража и мозаика Станишић и синови”¹² 30-их година XX века био је и украјински мајстор витражиста Петро (Петар) Карпљук¹³ (сл. 2 и 4). По малобројним биографским подацима, који се налазе у архиви градске власти у Сомбору, зна се да је био син Марије Калисниченко и Олександра Карпљука, који је емигрирао у Србију из Днепропетровска,¹⁴ и да је становао у Сомбору у Радишићевој улици 66 са супругом Аном.¹⁵ П. Карпљук био је цењен и као мај-

¹² Историјски архив Сомбора, Регистар занатлија за град Сомбор (1884—1941), инв. бр. 102 од 1 до 1025; Регистар занатлија за град Сомбор (1941—1955), инв. бр. 103 од 1026 до 1627; Књига пописа занатлија (1943—1944), инв. бр. 107; Регистар занатских помоћника по струкама, инв. бр. 162; Индекс регистра помоћника, инв. бр. 163.

¹³ По успоменама Милана Станишића II, Петар Карпљук почео је да ради у атељеу Станишића већ 20-их година. Прво је израђивао рамове, резао стакло за прозоре итд. Када се у рад атељеа укључио Јохан Граф, почела је израда картона за витраже.

¹⁴ Градски уред у Сомбору, смртовница Петра Карпљука.

¹⁵ Петар Карпљук је радио у атељеу-радионици у улици Радишићевој број 10, где су рађени витражи, декорација порцелана, фотокерамика, продавали се тањира, вазе, чаше, рамови за уметничке слике и сл.

стор витражиста и као сликар за стакло. Њему припадају пројекти витража који су 1932—1938. године украсили прозорске отворе Саборне цркве св. арханђела Михаила у Београду. (Црква је подигнута у периоду 1837—1840. године према пројектима архитекте А. Ф. Кверфелда у класицистичком стилу с елементима позног барока.) Девет витражних платана заједно са сликаним зидовима и плафоном, резбаријом иконостаса и иконама творили су изузетно богат ансамбл украса цркве.¹⁶ Оригинални витражи Саборне цркве изгубљени су за време Другог светског рата,¹⁷ али су у фото-архиви „Атељеа витража и мозаика Станишић и синови” сачувани нацрти витража које је израдио П. Карпљук,¹⁸ што омогућава увид у уметнички стил овога мајстора витражисте.

Свих девет витражних платана за Саборну цркву су једнофигурални и имају сличну композициону шему. У центру сваког витража је лик свеца, затворен у доста масивно архитектонско урамљивање. Уздржан геометријски декор подсећа на утискивања на кожи или плоснатој резбарији у старословенској уметности, али је истакнуто упрошћен.

На хоризонталну профилску основу ослањају се профилске базе побочних колона. Њихов стуб декорисан је двокружно и завршен је једноставним правоугаоним капителом са глатким фризом. Полукружни лук са одговарајућим геометријским декором завршава урамљивање фигуре. Без сумње, витражи чувене базилике Св. Иштвана у Будимпешти¹⁹ — највећем католичком храму у



Сл. 5. „Атеље Милан Станишић и синови”
1930. године

¹⁶ Скулптор Димитрије Петровић је извршио храстовну резбарију иконостаса, а иконе за иконостас, хоре, престоле и шарене зидове и сводове израдио је један од најчувенијих српских сликара XIX века — Димитрије Аврамовић.

¹⁷ Садашњи шарени витражи у Саборној цркви у Београду нису израђени уз картоне Петра Карпљука.

¹⁸ Св. апостол Андреј (DSCN2661); св. отац Никола (DSCN2738); св. великомученик Трифун (DSCN2662); св. арханђео Михаил (DSCN2665); св. Георгије (DSCN2663); св. Јован; св. Сава (DSCN2639); св. кнез Лазар; св. Стефан Дечански, краљ српски (архив Атељеа Станишића).

¹⁹ Сабор св. Иштвана градио се 54 године и био је освешћен 1905. године. Папа Пије XII 1938. године доделио је сабору почасни статус мале базилике.

престоници Мађарске, послужили су као први узорак за сличан стилски језик. Импулси естетике мађарске витражне уметности били су особито уочљиви у граничним земљама, нарочито у Србији и Закарпатској Украјини.

Спољни крај урамљивања декорисан је великим стилским лишћем аканта — основу придржава геометријска класична шкољка са симетричним увојцима аканта са обе стране. До њене доње стране је прикачен картуш са именом свеца и добротинитеља. Спољне стране сваке колоне такође су украшене лишћем аканта. Арку крунише фијала са симетричним увојцима.

Свака фигура у међама урамљивања смештена је на тлу одређеног предела, као наративне подлоге за лице свеца. На пример, св. Андреј (сл. 6) с јеванђељем у десној и крстом у левој руци показан је на фону сликовите панораме. Очигледно, то су били брежуљци на којима се шири Кијев са својим зградама и хришћанским храмовима; св. великомученик Трифун (сл. 8) приказан је на позадини сеоске панораме, пооране земље, између траве и жбуња, као покровитељ виноградара и сеоских трудбеника; за леђима св. Николе (сл. 7), епископа Море и покровитеља морепловаца, раширило се море, које заплускује обале са зградом храма. Композиција витража створена је на упоређивању контраста — пространо одлученог, уздржаног у бојама урамљивања и пластичне фигуре на тлу панораме, која се у таквом урамљивању схвата као живописна слика. Спајање боја појачава овај контраст, који је уздржан на маргиналијама и шарен у центру витражног платна.

Што се тиче иконографије ликова, иконе из XVI до XIX века служиле су као узор П. Карпљуку. На пример, у личности св. Михаила сликар тежи за продубљењем слике кроз реални лик, истовремено правећи синтезу иконографских прототипа од најдавијег, где је арханђео показан као претећи судија с вагама у десној и пламтећим мечем у левој руци (XII век, композиције Страшног суда), према каснијем, где Михаил постаје арханђео небеских снага у војној одећи (XVII—XVIII век). Лик св. Николе на витражу инспирисан је најраспрострањенијим ликом свеца још од времена Украјине — Руси и владања династије Немање. Између постојећих иконографских типова, Карпљук је изабрао лик свеца у пуној величини са митром на глави. У православљу св. Никола се појављује у епископској одежди са одговарајућим атрибутима (јеванђеље, патерница, омофор). Овај иконографски тип се учврстио у украјинској уметности још у првој половини XVI века,²⁰ као и у српској, а у руској уметности добио је назив свети Никола зимски.²¹ Лик св. Андреја Првозваног иконографски достиже давне ликове,²² али је испуњен животношћу и реализмом.

Потребно је посебно истаћи слободу П. Карпљука у тумачењу ликова светаца. Ови ликови су спонтано спојени са његовим временом, једноставнији су и друштвено конкретнији. Ликови, озарени духовном присношћу, великодушностју и људским поносом, изненађују гледаоца својом реалистичношћу.

²⁰ М. Гелитович, *Святий Миколай з жишїєм*, Львів 2008, 44, 45.

²¹ http://ru.wikipedia.org/wiki/Николай_Чудотворец

²² Жишкович В. Святий Миколай Мирлікійський в українському іконописі XI—XV століть // Українська культура: з нових досліджень. — Львів, 2007 — С. 540—554.

* ВИТРАЖИ ПЕТРА КАРПЛУКА У КОНТЕКСТУ 101. ГОДИШЊИЦЕ ДЕЛАТНОСТИ ...



Сл. 6. Свети апостол Андреј. Витраж Саборне цркве св. арханђела Михаила у Београду. Петро Карпљук 1936. године



Сл. 7. Свети Никола. Витраж Саборне цркве св. арханђела Михаила у Београду. Петро Карпљук 1936. године



Сл. 8. Свети мученик Трифун. Витраж Саборне цркве св. арханђела Михаила у Београду. Петро Карпљук 1936. године

Истовремено различити стилови решења разговетно модерних панорама за тло и геометријских урамљивања, декорисаних акантом, упућују на то да су у уметничком стилу Петра Карпљука присутне особине еклектицизма. Исто упућује на покушаје компилација, већ, можда, изнуђених, с циљем да нађу компромис између устаљених догми и најновијих тенденција модерне уметности.

Остали пројекти витража, на којима је радио Петар Карпљук у атељеу Станишића, могли су да потврде или оповргну ове претпоставке. Фотографије пројеката чувају се у архиви атељеа. То су картони витражних композиција које је 1937. године испунио за цркву Св. Николе у Земуну,²³ 1938. за цркву Светог Богојављења у Србобрану и за цркву Светог великомученика Георгија у Старом Бечеју. Петар Карпљук је испуњавао витраже уз картоне других сликара, на пример, за прозоре цркве Св. Николе у Земуну (сликар Миленко Ђурић),²⁴ витраже за прозоре цркве Св. Николе у Новом Саду (сликар Владимир Курочкин)²⁵ или витраже великог православног храма у Сомбору, тј. цркве Св. Ђорђа. Карпљуков сарадник Јохан Граф направио је витражне прозоре за малу православну цркву Св. Јована у Сомбору.

После рата револуционарна власт је укинула делатност приватних фирми и радници атељеа „Станишић и синови” изгубили су посао. Трагова даљег стваралачког живота Петра Карпљука нема. Постоје једино подаци да је становао у Сомбору и да је сахрањен на Великом православном гробљу 1982. године. Неопходно је нагласити да је П. Васић у својој књизи *Уметничка топографија Сомбора*²⁶ допустио неке нетачности у вези с тим да није било потпуне информације о личности П. Карпљука. У овој књизи је грешка у презимену мајстора витражисте, уместо правилног Карпљук аутор је написао Карплуг. Исто је и са немачким сликаром који је радио са Украјинцем — уместо правилног Јохан Граф П. Васић је написао Јохан Грап.²⁷ Поред тога, Васић пише да 1984. године Петар Карпљук станује у Сомбору, док документи Великог православног гробља говоре да је 1982. године сликар већ био сахрањен.

Успомене Милана Станишића II сведоче да после рата атеље неко време није радио. По једној верзији, радећи у атељеу Станишића, П. Карпљук стекао је искуство и у испуњавању витража и отворио је у Сомбору малу радионицу за производњу витражних застакљивања. По другој верзији, после рата атеље за витраж је због национализације и конфискације привремено престао да ради а власници атељеа фиктивно преносе вођење фирме на П. Карпљука. После укидања решења о национализацији и конфискацији све се вратило у првобитно стање. Одатле податак да је Петар Карпљук отворио самосталну радионицу.

²³ За цркву у Земуну Карпљук је извршио нацрте витража *Св. Петар и Павле, Св. арханђео Михаило, Св. јеванђелиста Лука, Св. јеванђелиста Тома, Божић, Св. Стефан I, Св. Стефан II*.

²⁴ Недостатак архивских или научних извора о делатности атељеа и његових радника допуњава се успоменама породице Станишић, по којима је Петар Карпљук (или Петар Рус, како су га звали у фирми) имао значајан таленат у сликарству на стаклу и израђивању витража. Он је савршено овладао класичним витражним сликањем и нијансама правила за оловна спајања и техничку конструкцију витража.

²⁵ Мирјана Џебина, *Сликарске школе у Новом Саду 1900—1944*, Сликаство у Војводини 1900—1944, Каталог Галерије савремене ликовне уметности, Нови Сад, јун 1991, 40—41; Донка Станчић, *Нав. дело*, 22.

²⁶ Pavle Vasić, *Umetnička topografija Sombora*, Novi Sad 1984, 230.

²⁷ Аналогну грешку допушта и Донка Станчић у својој књизи *Витражи* (Нови Сад 1997, 21).

Схватајући неопходност сналажења у новим условима живота, Стеван Станишић се са сликаром Васом Поморишцем, једним од оснивача Факултета примењених уметности на универзитету у Београду, први прихватио стварања витража у стилу соцреализма. Њих двојица су направили композицију *Југословенска симфонија* за хотел „Метропол” у Београду. Површина ове композиције износи 50 м² и њени ликови су испунили захтеве нове власти. С временом, чим је у држави ослабила идеологија, Стеван Станишић је био први који је тражио да му се дозволи да отвори у Сомбору приватни атеље. Његов син Милан II наставио је породичну традицију.

Намеравајући да поврати некадашњу славу атељеа и прве најлепше и најстарије витражне фирме на Балкану, Милан II Станишић се одлучио да посети две светски познате и поштоване фирме са дубоким витражним традицијама — „Majer-Zettler” у Минхену и „Geyling” у Бечу. Вративши се у Сомбор, преузео је руковођење атељеом и од 1962. године почео далекосежну делатност фирме засновану на рестаурацији старих и изради нових витражних застакљења.

Данас овај атеље има витражну продукцију од преко 20.000 м² и његова делатност повезује све континенте, осим Аустралије и Средње Америке. На свом животном и стваралачком путу Милан II Станишић је током 44 године израде витража реализовао нове и рестаурирао старе витраже у 52 храма — како православних и католичких тако и синагога.²⁸ Нема ограничења у дијапазону стилова и техника у којима је атеље радио, као ни у дијапазону знања о култури витража — од неоренесансних фигуративних композиција и декора до футуристичких и модерних приказа, од класичног зборног призора до малих облика за кабинетски витраж у техници сликања на стаклу и модерних стаклених преграда, светиљки, просторних витражних композиција.

„Ја и данас имам пигменте из дединих залиха, још од пре рата. И њима се користим, нарочито у рестаурацији, и на исти начин како је то и он чинио. Без обзира на нове технологије, које не само да познајем него и примењујем, ове ствари су још увек остале недостижне. То су знања старих мајстора” (Милан Станишић).

Ростислава Грималюк

ВИТРАЖИ ПЕТРА КАРПЛЮКА В КОНТЕКСТІ 101-ЛІТНЬОЇ ДІЯЛЬНОСТІ „АТЕЛЬЄ ВІТРАЖІВ І МОЗАЇКИ СТАНІШІЧ І СИНІ” У СОМБОРІ

Анотація

Стаття висвітлює початок діяльності та розвиток „Ательє вітражів і мозаїки Станішч і сині” зі Сомбора від малої майстерні скла і магазину до найбільшої виражної фірми на балканських землях. Увагу зосереджено на постаті Петра Карплюка — українця, одного з майстрів-вітражистів, який працював у ательє в 30-х рр. XX ст. і виконав проекти вітражів для Соборної церкви Св. Архистратига Михаїла у Белграді, церкву Св. Богоявлення у Србобрані, церкву Св. Великомученика Георгія у Старому Бечею, церкву Св. Цорца у Сомборі та для церкви Св. Миколая в Земуні.

²⁸ Zoran Mandić, *100 godina ateljea za vitraž „Stanišić”*. — Likovni život, Beograd, mart 1999, 80—82.

Rostyslava Hrymalyuk

STAINED GLASS BY PETRO KARPLYUK IN CONTECST OF 101 YEARS OF WORK
ACTIVITY “STAINED GLASS AND MOSAIC STUDIO STANIŠIĆ AND SONS” IN SOMBOR

Summary

Hrymalyuk R. “Stained glass by Petro Karplyuk in contecst of 101 years of work activity ‘Stained glass and mosaic studio Stanišić and sons’ in Sombor”. The article deals with the very beginning and development of “Stanišić and sons’ stained glass and mosaic studio” in the town of Sombor, from a small glass workshop to the biggest stained-glass company on the Balkan territory. The main attention is paid to Petro Karplyuk — a Ukrainian, one of stained-glass makers who worked at the studio in the 30-s of the XX century and made stained glass projects for the Cathedral Church of St. Michael The Archangel in Belgrade, the church of the Saint Theophany in Srbobran, the church of the Saint Martyr George in Old Bechey, the church of the Saint George in Sombor and the church of the Saint Nikolaus in Zemun.

ВЛАДИМИР ПОПОВИЋ

Поморске битке на Јадрану 1914—1915. на цртежима сликара Николе Јеремића

САЖЕТАК: Рад обухвата цртеже Николе Јеремића настале за време Првог светског рата када је као добровољац-морнар француске ратне флоте, на оклопној крстарици „Léon Gambetta”, учествовао у поморским биткама између француских и аустријских ратних бродова на Јадранском мору око Бококоторског залива, луке Бар и затишја у ратним базама Медитерана. Иако малобројни, својим узбудљивим садржајима и изразом представљају не само јединствену појаву у српском ликовном стваралаштву друге деценије XX века, већ и скуп до сада непознатих дела која се после непуних 100 година први пут домаћој јавности откривају.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: добровољац-морнар француске ратне флоте на Медитерану, оклопна крстарица „Léon Gambetta”, поморске битке између француских и аустријских ратних бродова, цртежи узбудљивих приказа рата на мору самосвојног ликовног израза, први и једини српски сликар ратне тематике везане за поморске битке на Јадрану током Првог светског рата

Недавно публикованим радом о стваралаштву Николе Јеремића, графичара и сликара из Београда, између осталог, била је поменута и мања серија цртежа из Првог светског рата од којих је више њих са сценама сукоба ратних бродова Француске и Аустрије око Бококоторског залива.¹ У међувремену, окупљањем свих данас доступних цртежа наведених садржаја, сачуваних на аутентичним фотографијама и неколико репродукција у француским часописима пре више од девет деценија, створили су се услови за њихово публиковање на једном месту и први пут заједно после њиховог настанка. Зато неће бити сувишно рећи да су занимљиви не само због њихове оригиналности и документарности, већ и зато што представљају и својеврсна ликовна дела која заслужују ширу и трајну пажњу. Пре свега што, иако малобројна, својом садржином и снагом израза чине јединствену појаву у српској ликовној уметности од 1912. до 1918. године. У исто време, својим особеним приказима цртежи проширују обим и разноврсност репертоара ратних сликара који је састављен искључиво од радова везаних за борбе и живот копнених родова српске војске на Балкану и грчком острву Крфу. Овим се указује да би репертоар српских сликара без Јеремићевих приказа рата на мору

¹ Владимир Поповић, *Никола Јеремић (1887—1953), графичар и сликар*, Зборник Народног музеја, Београд XVII/2, Историја уметности, Београд 2004, 405—423.

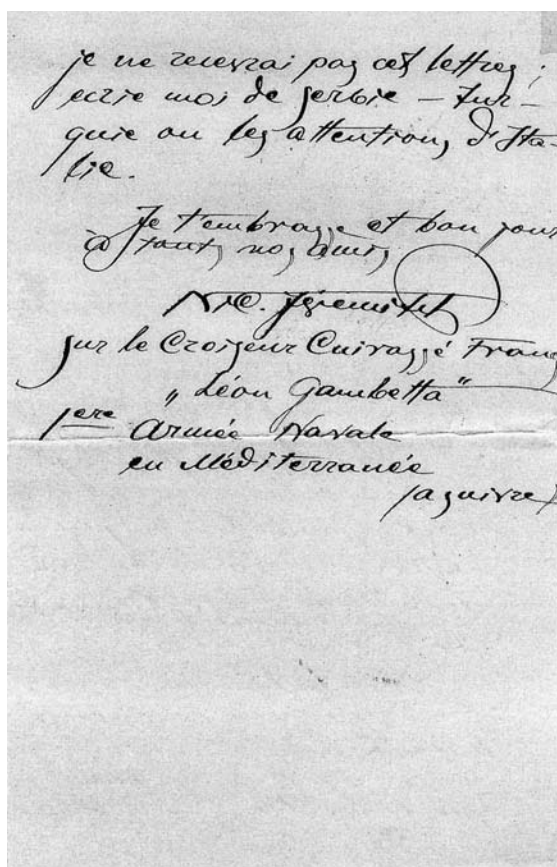
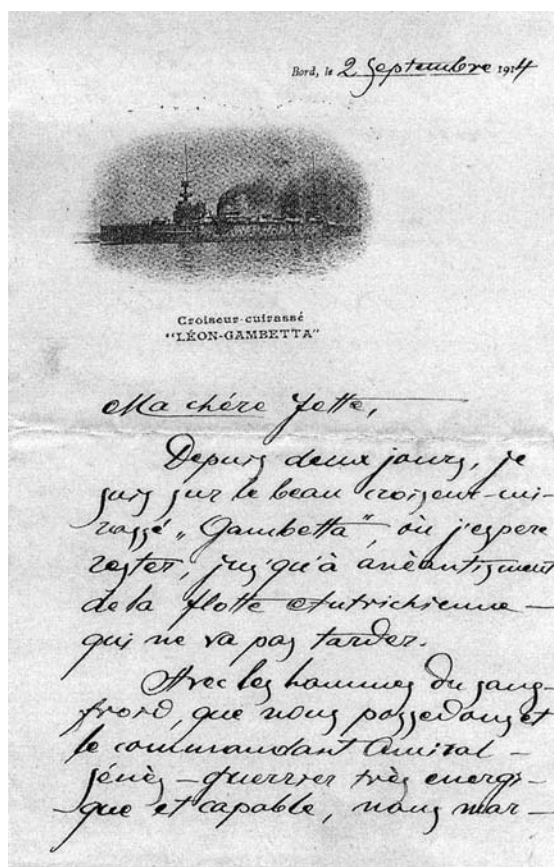


Сл. 1. Никола Јеремић у униформи француске ратне морнарице, 1914, фотографија

остао ограничен и тематски једностран, а војна и историјска догађања на јужном Јадрану избрисана из сећања, непозната, без и једног трага.

Околности и услови који су одлучујуће утицали на уметникову преокупацију у раду стајали су у најужој вези са родом војске и ратним дужностима које је обављао. Наиме, по избијању рата, као добровољац је ступио у француску ратну морнарицу у којој је од 1. септембра 1914. до почетка априла 1915. године био члан посаде оклопне крстарице „Léon Gambetta” (сл. 1) и активни учесник у њеним ратним подухватима на Јадрану (сл. 2).

Његови ретки цртежи из времена балканских ратова (1912—1913) са узбудљивим приказима из првих борбених линија (*Бомбаш*, *Стрелар*) указују да је већ тада владао прецизним запажањима догађаја и акција бораца. Наведени цртеж *Бомбаш* пун напетости и ишчекивања, стабилне композицијске структуре и веште ликовне обраде, открива део ратне стварности коју Јеремић, испод потписа, својеручно употпуњује: „A 12 metres il jeta sa bombe contre la mitrailleuse” (сл. 3). Призор уверљивог гласа одзивања



Сл. 2. Писмо Н. Јеремића са крстарице „Léon Gambetta” од 2. септембра 1914. године

снагом набоја чула у критичном тренутку акције усред неокрњеног ратног амбијента. Касније, истакнуте особине постаће више израженије на радовима везаним за јадранско ратиште и збивања која су тада била свакодневна појава. Цртежи из тог времена (1914—1915) далеко ближе, непосредније, приказују атмосферу и стање на ватреним положајима бродова у тренуцима њихових најжешћих окршаја, страдања и потапања. Ковитлац разбукталих борби и потопљени бродови прекривају цртеже осећањем дубоког унутрашњег немира и беспомоћности пред налетом паклене олује смрти. Под утицајем доживљених сцена сабласне стварности уметник је, преокупиран драматиком њених непредвидљивих хирова, тражио и проналазио њему прихватљиве изражајне форме. Током тих трагања произашла искуства, открића и погледи, несумњиво, одразили су се на делима инспирисаним истином догађаја у којима је и сам учествовао.

Сваки његов цртеж је (постао) одраз, огледало настојања за престижем самосталног става и приступа реализацији коју карактеришу: једноставност форме, лични исказ, динамика линија, контрасти светло — тамних површина бродова и мора, суморна



Сл. 3. *Бомбаш*, цртеж, оловка на папиру, 17,3 x 16,2 cm, 1912/1913, sign. d.d. Nic Jeremitch

атмосфера испуњена кобним звуцима експлозија, димом и мирисом барута. Њиховим прожимањем и уклапањем у целину композиције, којом промичу отисци историје и времена, они пружају слику непосредно виђене и доживљене ратне сцене у ужем морском ареалу, којом преовлађује искреност изражавања и сигурност реализације. Однос између виђеног и доживљеног је уравнотежен и сведен у оквире уметникових мерила

и погледа подвргнутих постојећој ратној реалности. Било у којем опсегу да је на цртежима та „реалност” заступљена, из сваког приказа лебди осећање нараслог неспокојства, али и енергија Јеремића да му се супротстави. Брижљиво изведени и зналачки компоновани цртежи представљају поуздана и ретка ликовна сведочанства о ратним збивањима на Јадрану, настала не накнадно, по сећању или измишљена, већ изнедрена на местима њиховог дешавања. Мада су прикази по својим садржајима, обиму и броју ограничени, они скрећу пажњу и на шире војне активности и стратешке планове сукобљених страна.

На то упућује један од многих догађаја, наизглед неугледан али веома важан за тактику ратовања, везан управо за Јеремићеве дужности. Наиме, једна од најзначајнијих његових заслуга је било откривање тајних непријатељских положаја на малом ненасељеном јадранском острву незабележеног на поморским картама. Поводом тога и могућих аустријских диверзија, са четом маринаца је учествовао у његовом заузимању, истраживању и заробљавању страних војника и официра који су са острва осматрали, пратили и обавештавали своју команду о правцима кретања француске флоте. У овој операцији је имао двоструку улогу: најпре, као цртач-картограф који је острво открио током пловидбе према поморским картама, а затим као тумач који је осим српског и француског говорио и немачки језик. На дужности тумача и цртача у француској ратној морнарици се налазио од августа 1914. до краја 1915. године. Из његове ратне биографије занимљиво је поменути да је захваљујући преласку на други брод избегао катастрофу (његове) крстарице, која је у ноћи између 26. и 27. априла 1915. торпедована од аустријске подморнице потонула са великим бројем чланова посаде и њеним командантом адмиралом Сенеом.

Доживљаји и искуства стечени у рату одредили су, неминовно, тематику и карактер почетне, ране фазе његовог развоја у којој је цртеж преовладао и заузео водеће место. Ликовност цртежа и поред наведених запажања није жртвована реторици, иако се понекад чини да није одолевао сувише наметљивој природи рата и застрашујућим утисцима рефлектованих непосредно са места догађаја. Њихов утицај, ма колико био неизбежан, сузбијан је ликовним средствима која је самостално одређивао и уграђивао у своје дело дајући му аутономни израз и лични печат. Ове особине се препознају већ на цртежима Стевана Тодоровића, по свему судећи, најранијег српског сликара који је сцене ратних догађања, за време српско-турских ратова 1877—1878. године, радио на местима њиховог дешавања, а на иницијативу Врховног штаба српске војске да „снима” призоре „бојишта, битака и уопште бојних слика”.² Од тада је више генерација српских сликара са разних фронта током друге деценије двадесетог века у своје блокове бележила различита збивања претварајући их разноврсним техникама у вредна ликовна дела. Сагледани у том кругу, радови српских сликара стварани на локацијама приказаних догађаја, у затишју борби, у позадини или касније по сећању, формирали су јединствени скуп не само интересантних него и драгоцених ликовних хроника о ратовима српске војске на балканским просторима.

² Никола Кусовац, *Животи и дело*, у: *Стеван Тодоровић 1832—1925*, Народни музеј Београд — Галерија Матице српске Нови Сад 2002, 53.

Разноврсни мотиви и начин представљања скрећу пажњу на то до које су мере остварени резултати и тежње њихових твораца испуњавали њихове планове. Пре свих оних који су се односили на статус уметника, њихове свакодневне животне изазове, укључујући и обавезе одређених дужности које су током рата обављали. Техника рада, наравно, ликовна дисциплина и материјал су били условљени околностима у којима су се могли користити и примењивати. У сваком случају, највише је био заступљен цртеж оловком, кредом или тушем на папиру, који је пуноправно заступао и одражавао ликовне капацитете и креативне потенцијале сваког сликара понаособ. У сагласју са околностима, на пример, и Наталији Цветковић, добровољној болничарки мотивисаној ликовима болесника и рањеника које је у време балканских ратова неговала у пољским болницама под шаторима,³ цртеж је био једини, најповољнији начин изражавања условљен управо стањем и средином у којој је настајао. У потпуно другачијим околностима и окружењу Коста Миличевић бројним цртежима,⁴ подједнако успешним, приказује низ портрета војника и официра, фигура ратника — *Војни канџоман*, *Војни штаб у њанци*, *Лођор у Пошамосу* на Крфу где је као реконвалесцент 1916—1918. године под раскошним светлом Медитерана насликао своје најбоље радове, укључујући и марине. Управо цртежи различитог садржаја из рата сврставају га у ред најпродуктивнијих и најприврженијих српских сликара овој ликовној дисциплини.

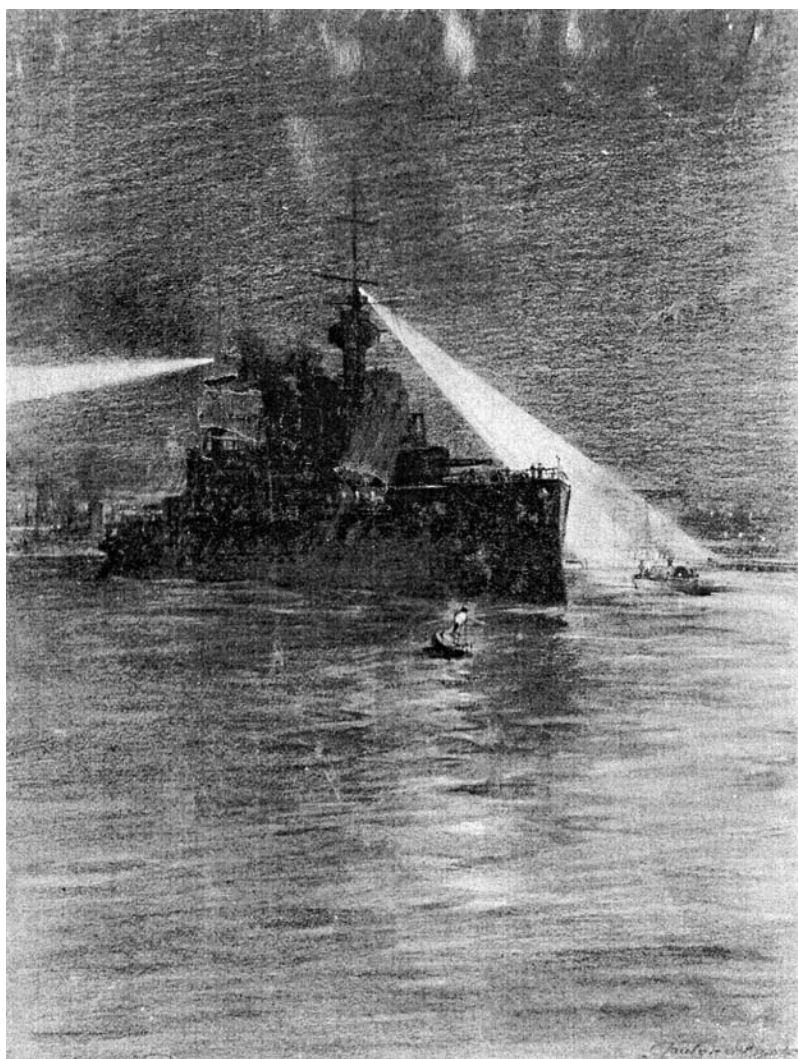
Јеремић је, за разлику од поменутих сликара почетком Првог светског рата, одвојен од своје отаџбине и сународника, у саставу француске ратне флоте цртежом исказивао суровост поморских битака руком поузданог сведока и узорног интерпретатора. Специфичност садржаја је представљала и нову ратну тематику у српском сликарству којом је промовисан за њеног утемељивача, тада и јединог представника.

Хронолошки, најранији његов цртеж из групе поменутих радова *Бојни брод „Gaulois”* (сл. 4) потиче из Бизерте, града и луке на северу Африке, где се по укрцавању на транспортни брод „Vinh Long” нашао на пропутавању из матичне француске ратне луке у Тулону за острво Малту, једну од успутних станица на линији ка Отранском каналу у чијим се водама пребацио на напред наведену крстарицу „Léon Gambetta”. Приказ луке у Бизерти у ноћи из које израња силуэта бојног брода „Gaulois” представља јединствен приказ и ликовни доживљај који подвлачи насталу ратну атмосферу. Такво стање сугерише замрачена лука и укотвљени ратни брод са чијих се катарки расипају два, на супротним странама, оштрим границама омеђена снажна снопа светлости према околној површини мора. Изразити контрасти светлих и тамних површина брода, мора и луке у позадини композицију чине гипком и узбудљивом, јасног ликовног концепта. Цртеж је настао на самом почетку Јеремићевог ступања у морнарицу и потиче из друге половине августа 1914. године. У исто време, цртеж је један од ретких његових радова који, према наводу на цртежу, са сигурношћу може да се веже за место настанка.

Лука на Малти (сл. 5) припада, такође, групи најранијих цртежа пре његовог укрцавања на крстарицу. Приказ пространог видика и специфичног амбијента обухвата

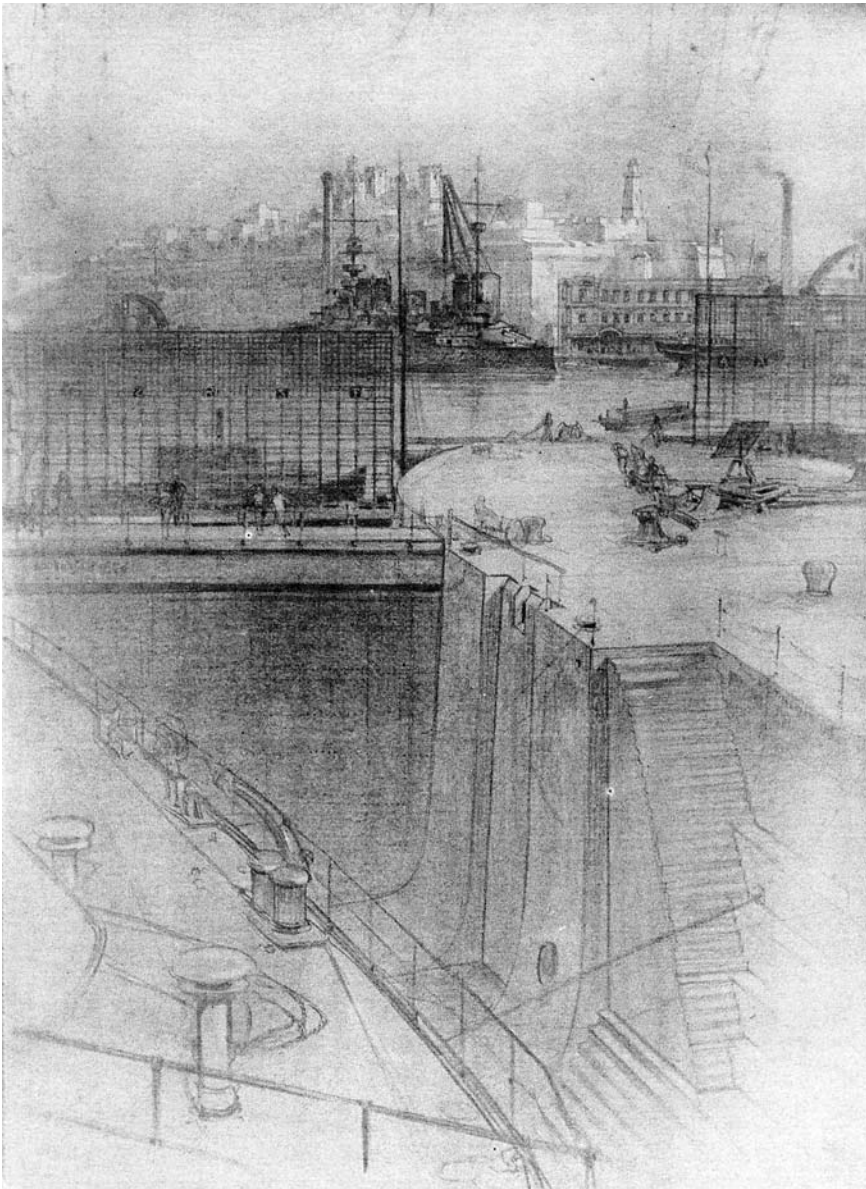
³ Вера Ристић, *Стеван Милосављевић и рајини сликари 1912—1918*, каталог изложбе, Опово 1967, 4.

⁴ Вера Ристић, *Цртежи Косте Миличевића*, Зборник радова Народног музеја III, Београд 1962, 267—271.

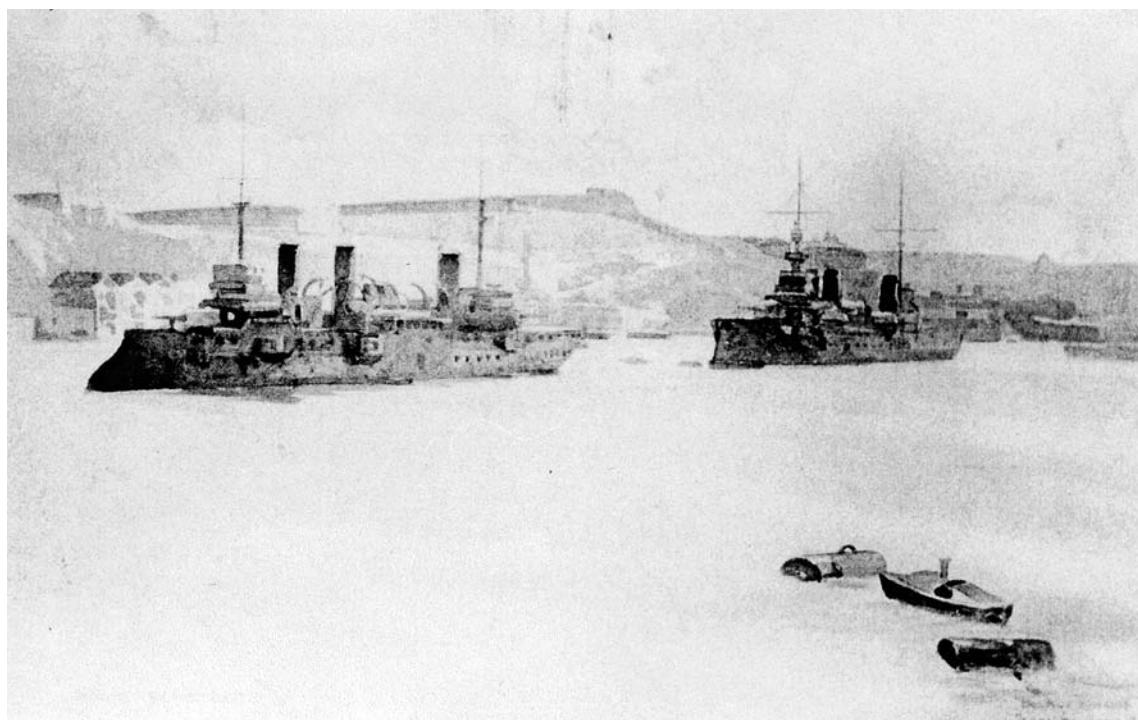


Сл. 4. Бојни брод „*Gaulois*”, цртеж, оловка на папиру, 1914, sign. l.d. Nic Jeremitch, d.d. Gaulois á Biserte; У време I светског рата Бизерта (Тунис) је била француска ратна лука и опоравилиште српске војске, тада француска колонија

структуру ремонтног постројења, у првом плану, и слободну игру светлости и сенки различитих дубина, динамике и ширине простирања, која у пуној мери наговештава многе и разноврсне облике садржаја расутих у другом плану. Тежећи да што верније представи лучка постројења различитих намена уметник је композицију, нехотично, поделио на два дела: предњи статичан, једноличан, више технички него ликовно занимљив, и задњи динамичан, пун тонова различитог интензитета и потеза оловке, диференцираних планова и прозачне медитеранске атмосфере.



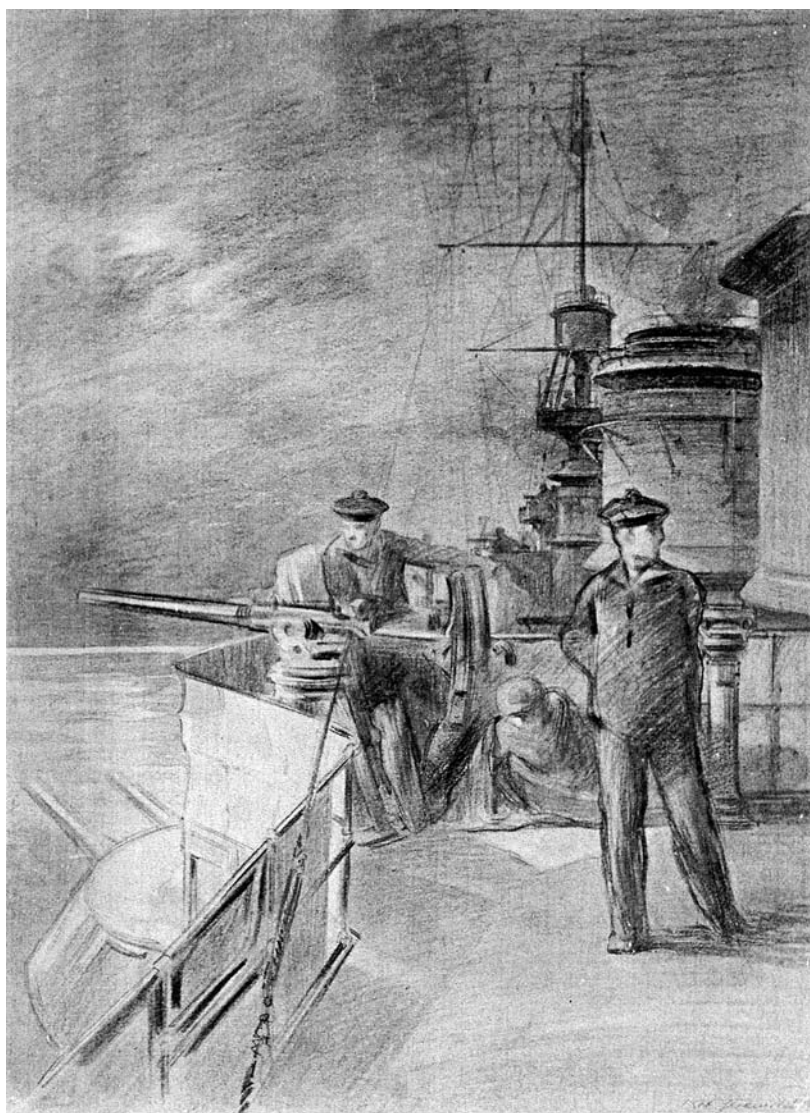
Сл. 5. Лука на Малџи, цртеж, оловка на папиру, 1914.



Сл. 6. *Француска ескадра на Малтии*, цртеж, оловка на папиру, 1914, sign. d.d. Nic Jeremitch, изнад потписа „Léon Gambetta”; репродуковано у француском часопису *La guerre des Nations*, №, 15 mai 1915.

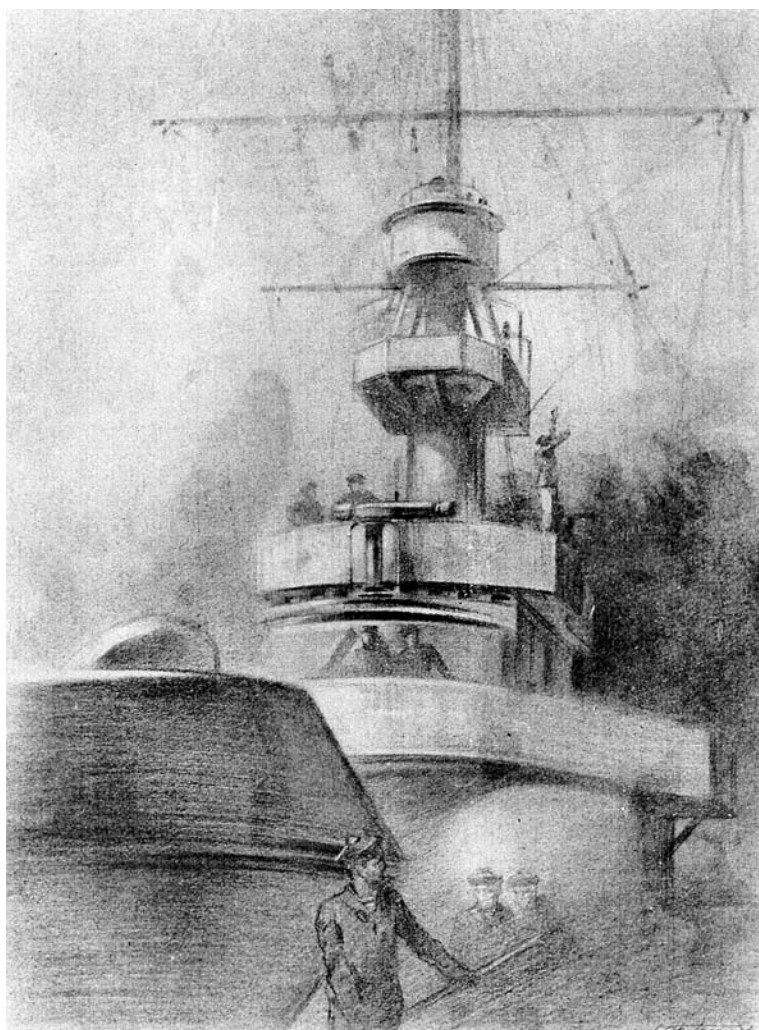
Француска ескадра на Малтии (сл. 6) је, у групи цртежа о којима је реч, једини приказ ратних бродова у мировању, стационараних на пространом сидришту окруженом рељефом који се наслућује у позадини и грађевинама на обали. Ратни бродови, иако омекшаних форми, нису изгубили своје особене облике наглашеном игром светло-тамних партија, које су, свакако, дале специфични тон композицији озареној бескрајно прозračном атмосфером Средоземља. Нескривена склоност према морском пејзажу — марини, и садржајима који обележавају такав амбијент, на цртежу је испољена у пуном обиму свежином поднебља и ширином хоризонта.

На њалуби крстарице „Léon Gambetta” (сл. 7) приказане фигуре морнара крај оружја у затишју борби, утопљене у окружење којим лебди осећај напетости, откривају ретке тренутке предаха у рату. Решењем простора брода и његових делова импозантних размера и фигура у различитим положајима, дефинисаним облицима и њиховим међусобним односима, успостављена је прегледна и уравнотежена композиција уздржаног ритма. Покретљиви потези оловке променљивог интензитета и правца укрштени са облицима који сугеришу карактеристике и моћ ратног брода, цртежу дају свежину непосредног сусрета са стварношћу. Неусиљени ликовни поступак одражава виталност и вештину сликара сопствених погледа. Цртеж је настао убрзо после 1. септембра 1914. године, дана када је ступио на крстарицу.



Сл. 7. На палуби крстарице „Léon Gambetta”, цртеж, оловка на папиру, 1914, sign. d.d. Nic Jeremitch 1914; Цртеж репродукован у француском часопису *La guerre des Nations*, N° 8, 15 mai 1915, 234

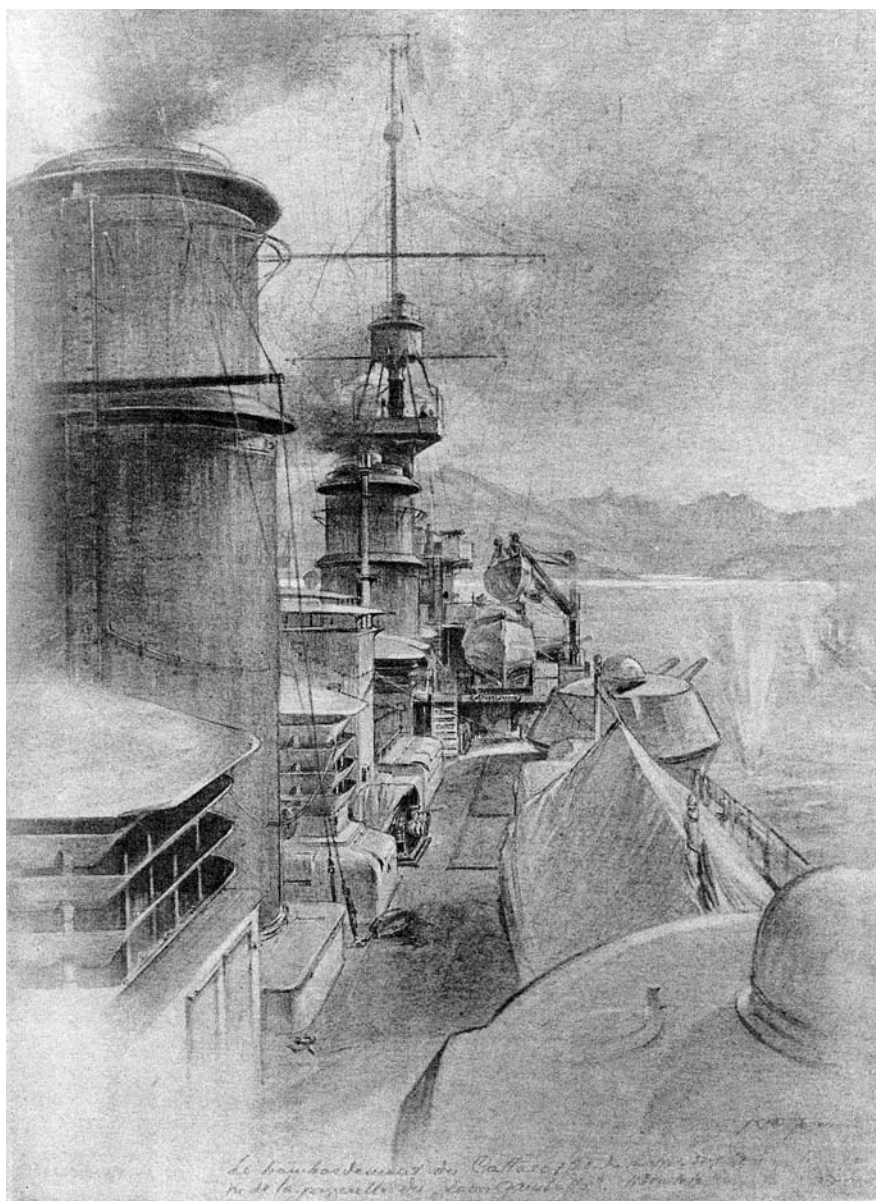
Крстарица „Léon Gambetta” (сл. 8) на цртежу је заступљена централним делом којим доминирају линије благо овалног тока које затварају кружне форме низа осматрачница око вертикале масивног јарбола са командним мостом. Незнатно назначене фигуре морнара по ободу осматрачница у центру, иза којих непрозирни дим покрива део позадине, широко обликовани део наоружања и група морнара на палуби, у првом плану, пружају оквирну слику унутрашњег дела крстарице у покрету. Постојана



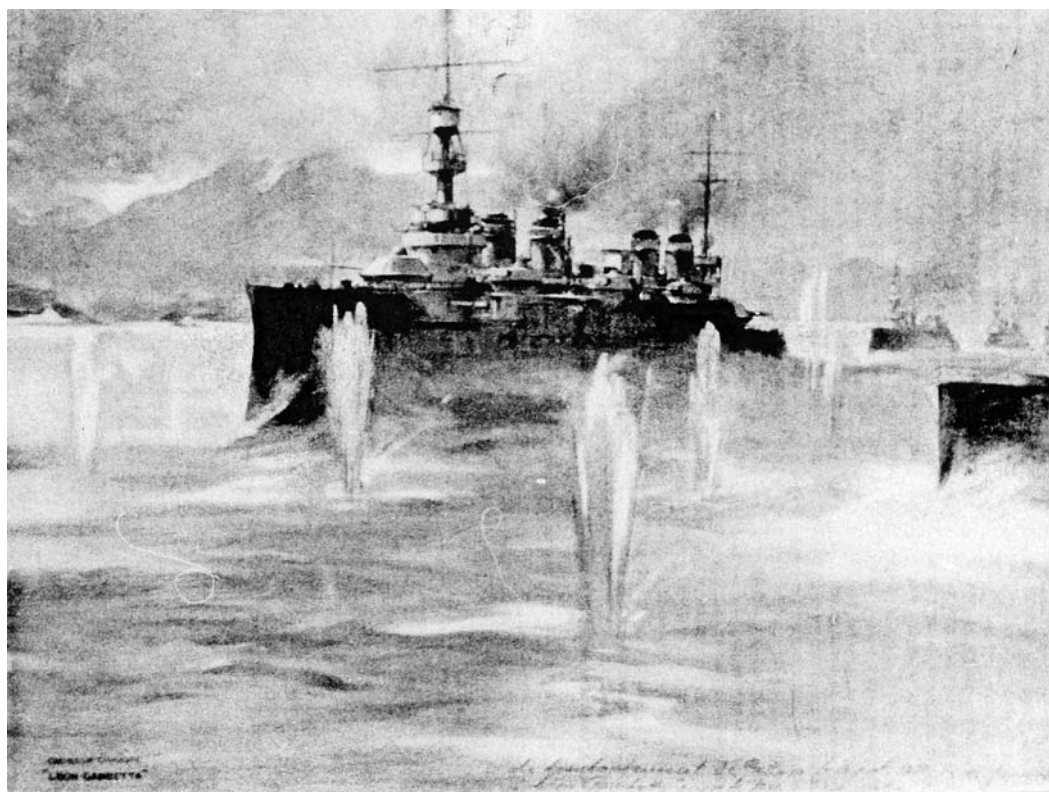
Сл. 8. *Крстарица „Léon Gambetta” — командни мост, цртеж, оловка на папиру, sign. d.d. 1914 Nic Jeremitch*

стабилност композиције успостављена њеном уравнотеженом тектоником, испуњена је уједначеним ритмом хоризонталних површина осматрачница укрштених са вертикалом јарбола. Наглашена „транспарентност” једног од најважнијих делова топографије крстарице говори о умешности Јеремића да превазиђе незахвално репродуковање објективне стварности и претвори је у свежу, живописну ликовну творевину пуну искрености.

Гранатирање Коџора (сл. 9), према запису при дну цртежа, догодило се у раном јутарњем часу: „Le bombardement du Cattaro 5 H du matindist 6000 m.le 19 sept. Vu de la passarelle du „Leon Gambetta”. A droite la torpilleur Poigram”. О овом догађају Јеремић



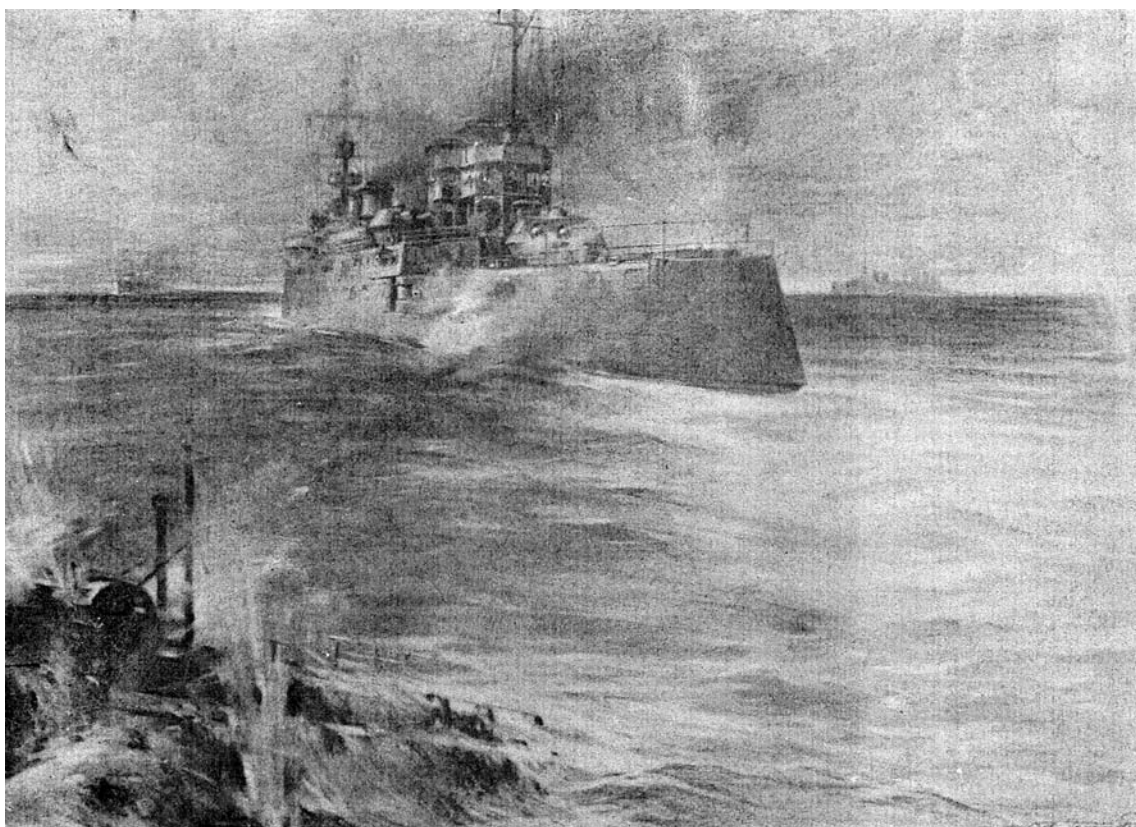
Сл. 9. Гранатирање *Коџора*, цртеж, оловка на папиру, 1914, sign. d.d. Nic Jeremitch 1914; испод потписа: *Le bombardement du Cattaro 5 H du matin-dist. 6000 m. le 19 sept. Vu de la passerelle du „Léon Gambetta”. A droite la torpilleur Poigram; O догађају у Јеремићевом писму од 25. септембра 1914. године; Цртеж репродукован у француском часопису *L'illustration*, 13 février 1915, № 3754—151, у оквиру чланка *Le role de la Flotte de la Méditerranée*, са текстом о Н. Јеремићу*



Сл. 10. „*Léon Gambetta*” на мети аустројске артиљерије у Которском заливу, цртеж, оловка на папиру, 1914, sign.d.d. Nic Jeremitch, лево: Le bombardement de Cattaro le 19 sept 1914 „*Léon Gambetta*” ouvre le feu a 6.200 metres; Цртеж репродукован у фран. часопису *La guerre des Nations*, N° 8, 15 mai 1915, 236

говори у писму од 25. септембра 1914. године (сл. 16). Имајући у виду напред наведене цртеже и поменути датум, рад припада групи његових најранијих приказа поморских битака на Јадрану, као и следећи настао истог дана. *Гранатирање Котора* је, бесумње, инспирисано непосредним доживљајем дејства топова са крстарице у правцу аустројских бродова и њиховог узвраћања гранатама чији се трагови називу крај трупа ратног брода. Цртеж обухвата централни унутрашњи комплекс брода линијама складног тока и ритма у садејству са игром светлих и тамних површина у затвореним формама виталних делова крстарице чије вертикале наглашавају конфигурацију простора и његову разуђеност. У целини, цртеж је коректно изведен без наглашене драматике збивања, првенствено усредсређен на габарит унутрашњости крстарице, њене димензије и моћну бојну опремљеност, као и положај на мору, чији хоризонт затварају сиви обриси брда у позадини са површно назначеним пролазом у Которски залив склоњен околним рељефом.

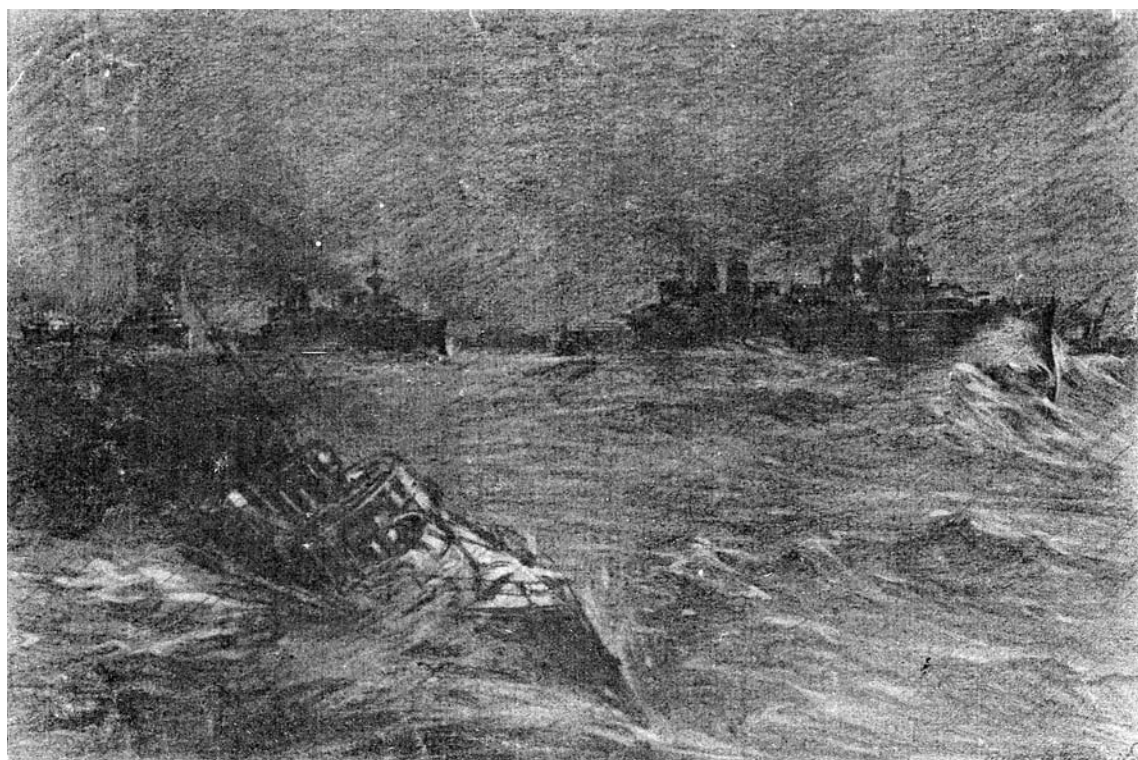
Цртеж „*Léon Gambetta*” на мети аустројске артиљерије у Которском заливу (сл. 10) врло уверљиво и ликовно ефектно представља тренутке жустре поморске битке: на јед-



Сл. 11. *Крај њоморске бијџке*, цртеж, оловка на папиру, sign. d.d. 1914. Nic Jeremitch

ној страни крстарица, на другој, у првом плану, водоскоци експлодираних граната са аустријских положаја. Јеремић је, судећи по садржају приказа, убрзо по доласку на крстарицу био суочен са прецизношћу њеног дејства и жестином сукоба на мору, што је био разлог да на цртежу тачно наведе податке о догађају: „Le bombardement de Cattaro le 19 sept 1914 „Léon Gambetta” ouvre le feu a 6.200 metres”. Контрастима светлих и затамњених површина, назначеним формама делова крстарице и усковитланог мора са истуреним траговима експлозија изведеним широким потезима оловке и њених нијанси, остварена је убедљива драматика рата на мору под велом прозирне атмосфере испуњене грмљавином топова и вибрацијама морских струјања.

Крај њоморске бијџке (сл. 11) ревитализује потресни приказ трагедије назначене остацима потопљеног брода у првом плану и моћни ратни брод у покрету, већим делом покривен прозирним димом, у горњем делу композиције, прожима утихнуло брујање еха стравичног догађаја. Садржајем и изразом цртеж осветљава ратно поприште саобраћавањем ликовних средстава и уметникових схватања у јединствену изражајну целину. Реализована лако и сигурно, дугим вибрантним потезима оловке различитих тонских вредности и игром светлости расуте по површини водене масе и ратног бро-

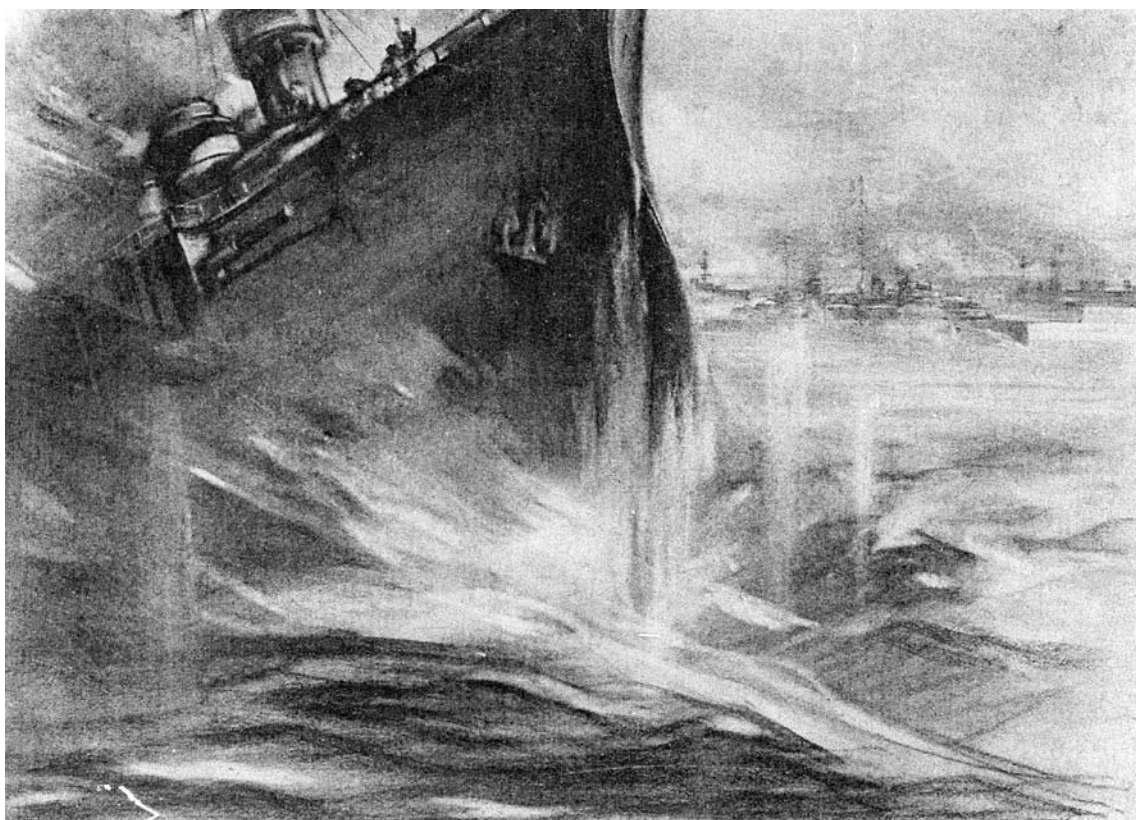


Сл. 12. *Хаварија рајноџ брода*, цртеж, оловка на папиру, 1914, sign. d.d. 1914 Nic Jeremitch

да, композиција се нашла блиска кругу импресионистичких доживљаја простанства мора и прозрачне атмосфере.

Хаварија рајноџ брода (сл. 12) у окружењу моћних крстарица под окриљем ноћи и хука снажне морске олује, одјекује узнемирујућим звуцима трагедије брода који тоне под ударом огромних таласа. Испуњен покретљивим потезима неједнаког интензитета, драматиком збивања, неспокојством таме и одблесака светла на врховима таласа узбурканог мора и деловима брода нагнутог на страну (у првом плану), насупрот моћних бродова чији се затамњени обриси назиру у позадини, цртеж чине необично узбудљивим. Структура композиције, извођачки поступак и призор у целини указују на решења блиска схватањима сликара и начину њиховог изражавања, што цртежу пружа додатну вредност и место међу најуспешнијим ликовним остварењима у његовом ратном опусу.

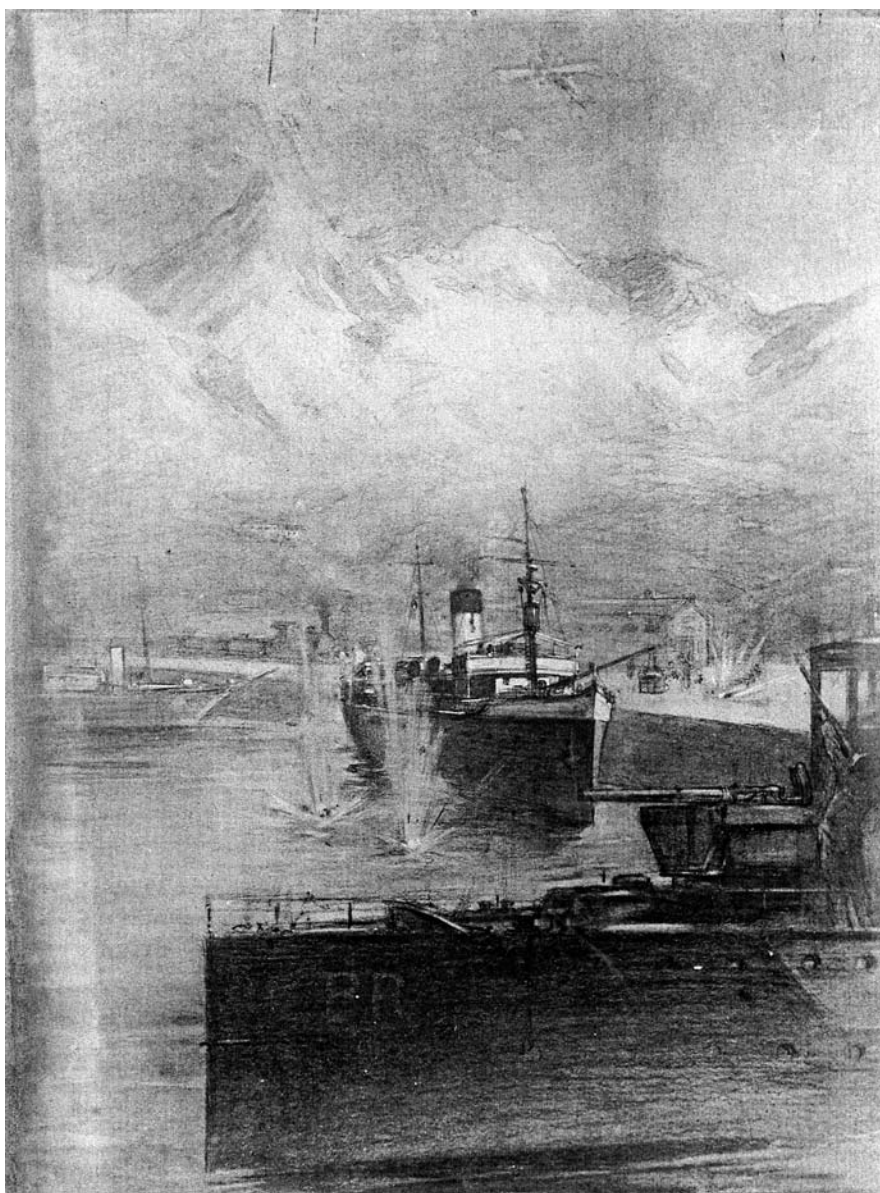
Прамац брода који њоне (сл. 13) представља ретко уверљив призор завршнице поморске битке препуне набоја разарајуће снаге. Цртеж катастрофе ратног брода убедљивог израза, незадрживих покрета, контрасти светла експлозија и таме трупа брода и мора, дубоке суморне перспективе са траговима бродова у кретању, дугих, разиграних потеза оловке, уметник је вешто обухватио и сместио у оквире динамичне, монументално конципиране композицијске структуре оденуте крајње узаврелом ратном ат-



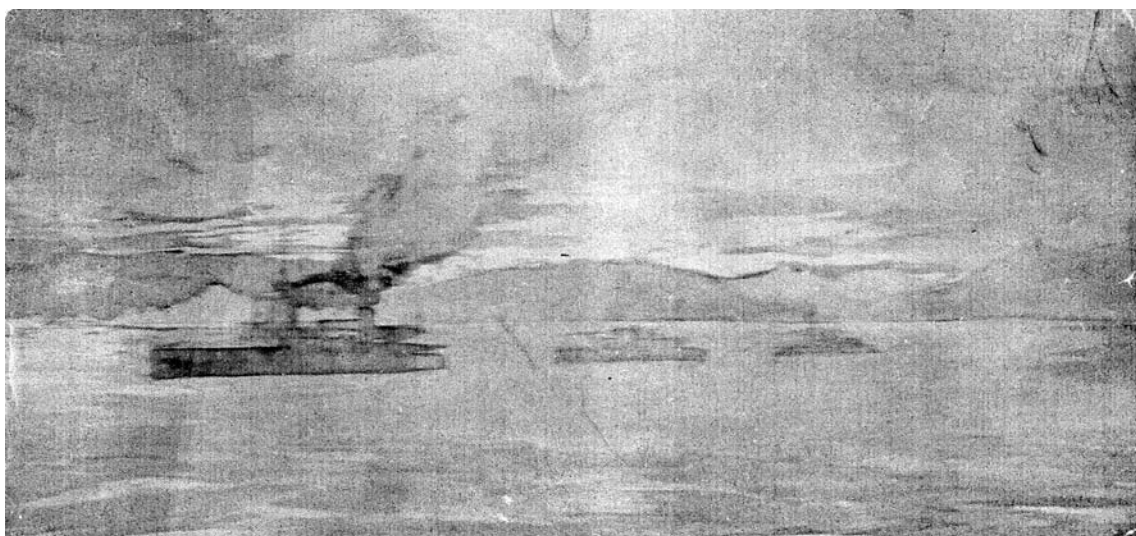
Сл. 13. *Прамац рајног брода који шоне*, цртеж, оловка-креда на папиру, sign. d.d. 1914 Nic Jeremitch

мосфером. Главну улогу на цртежу је одиграо огромни прамац настрадалог брода који се безнадежно и немоћно одупије, свом снагом пропиње, подрхтава од ломова, одјека експлозија граната и таласа усковитланог мора. Неспутана експресивност израза и запажени стваралачки домети композиције сврставају цртеж у ред најуспешнијих Јеремићевих остварења из његове ране фазе стваралаштва.

Лука у Бару (сл. 14) веродостојним цртежом открива свој лик затечен у часу напада аустријских авиона на транспорт(ер) „Liamone” и један од француских торпиљера у првом плану. Призор бомбардовања Јеремић је представио брижљиво бележећи прозрачну атмосферу приморја, пространи амбијент пристаништа окруженог планинским висовима (у позадини), положај бродова, места експлозија бомби у мору и уопштене назнаке аустријског авиона у ваздуху. Линијама дугих потеза различитог правца и интензитета, контрастима светлих и тамних површина мора, делова бродова и природе, посебно изражених на обимним затамњеним површинама трупа бродова са истакнутим знацима наоружања и морнара у сенци који пушком гађа авион (у првом плану), композицији дају вредност поузданог сведочанства о истинитом догађају. Уобли-



Сл. 14. *Лука у Бару*, цртеж, оловка на папиру, sign. d.d. Nic Jeremitch, репродуковано у поменутом часопису *L'illustration* под називом: En rade d'Antivari: le transport Liamone attaqué par des aéroplanes autrichiens. — Dessin d'après nature de Nicolas Jérémitch



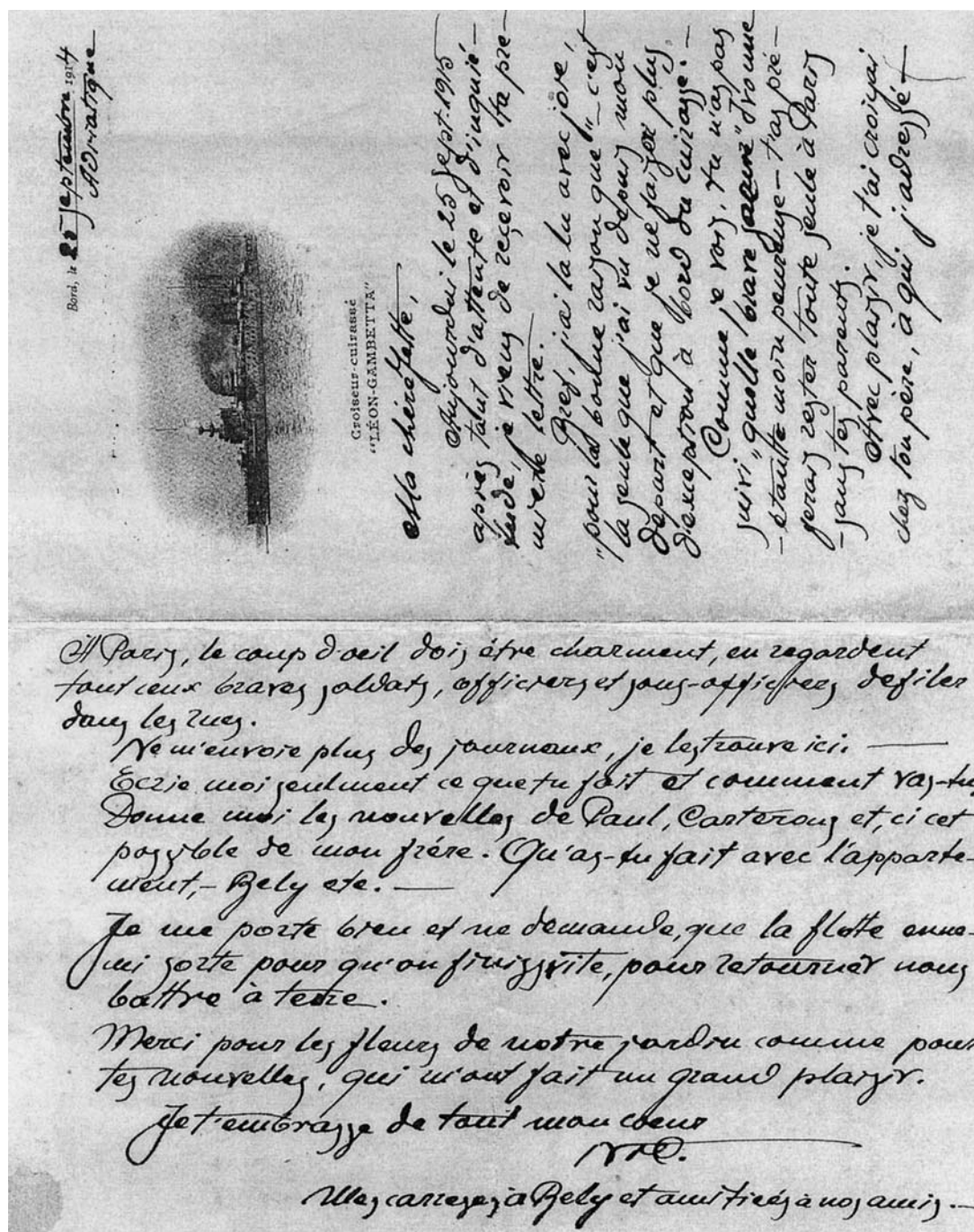
Сл. 15. *Три рајна брода*, акварел, 1914/1915.

чавањем разноврсних садржаја на цртежу је образована хомогена, живописна целина, подржана уверљивим ликовним изразом и доживљајем препуног вишеслојним емотивним наслагама, препознатљивим у његовим радовима за време рата.

Три рајна брода (сл. 15) — марина је једини Јеремићев акварел ратне садржине који је данас познат захваљујући давној фотографији лишеној боја, али довољно прегледној да се уоче карактеристике ликовне технике. Широки хоризонтални потези четкице по средини композиције прекривене избледелим бојама неједнаког интензитета и тонова, истакнуто је пространство мора, разуђеност приобаља у позадини и једносмерно кретање флотиле бродова у низу, један иза другог, у атмосфери утихнуле ратне буке. Једноставна и читка сцена омекшане фактуре и одмерене динамике одаје приказ уједначеног ритма и сазвучја (избледелих) боја, интонираних пригодним извођачким поступком и ненаметљивом слободом израза, прожетог далеких одјецима импресионистичких схватања и титраја светлости.

Уочена обележја и садржаји поменутих радова одражавају, несумњиво, вештину, креативност и могућности уметника да своја схватања изрази властитим ликовним језиком у условима који су спречавали његов развој у раној фази стваралаштва. У оквиру изречених запажања издваја се чињеница да су цртежи задржали и сачували изворност, разноврсност и специфичност догађаја, што је одстранило појаву једноличности и понављања у чему се, поред осталог, огледају њихове предности и вредности.

Што се тиче тематике, садржаји поменутих цртежа потврђују да је Јеремић сву своју енергију и пажњу поклањао ратним догађајима на мору који су га као уметника-морнара инспирисали, надахњивали и својом драматиком подстакли да им се посвети. Истовремено, они нису постали само резултат сусрета са доживљеним збивањима у кратком временском распону, већ и непосредни израз дубоке унутрашње потребе, стваралачког нагона, да их цртежом овековечи и сопственим језиком искаже.



Сл. 16. Јерemiћево писмо са крстарице од 25. септембра 1914. године
везано за догађаје цртане 19. септембра, сл. 9 и 10

N'y a quelques jours une belle carte, avec un gros bon pour et un bon bayer pour toi.

Est-ce que tu possèdes l'adresse de mon frère engagé? J'ai bien tout-j'aurai bien voulu avoir ses nouvelles. Je n'ai rien reçu de mon père non plus, ni de Vojislav, même pas la confirmation de la sentence envoyée. —

Officiers, moi, nous sommes en pleine guerre, de 19 septembre nous avons bombardé le nouveau Catanao.

C'est notre bastion de fer, qui a fort bien tenu. Du haut de la passerelle du bord-à-jour j'ai payé-j'ai vu l'impuissance des abords autrichiens, qui étaient tant devant nous et par-dessus nos têtes. — Cette fois-ci nous étions de vaincre.

J'ai dessiné cette attaque pour moi, nous devons quelques jours je ne fais que répéter le même dessin pour les officiers et notre Amiral, qui me la demande com-

me joueur.

Il ne faut pas t'inquiéter de trop. Chaque mission, qui est à faire, est confiée à nous, qui, nous en tirons pour le mieux. La preuve, notre division est citée à l'ordre du jour de l'armée. Le commandant en chef a la confiance absolue en nos trois croiseurs. —

Je ne puis pas encore m'habituer à cette vie de mariages étrange pour moi. Privé des travaux, qui donnent l'appétit, je ne fais que dessiner le côté pour l'archive d'état-major et les cartes de guerre pour officiers et l'équipage.

Cet ou grand plaisir est ici, de me lever de très bonne heure avant le soleil et de le voir apparaître.

Il me fait penser pendant tout la journaux, à tous ceux qui versent en cet mouvement leur sang héroïquement pour défendre leur petite place pour le grand rayon lumineux auquel ils ont droit.

Et le soir-je reste longtemps après lui, songeant à ma petite famille — seule — comme je suis. —

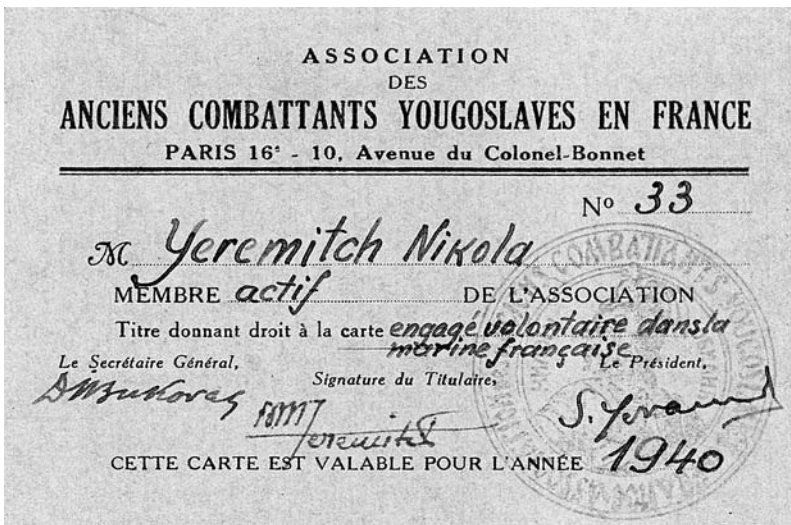
Радови о којима је реч одају доброг цртача сигурног у свим појединостима битним за укупну слику приказаних сцена, уверљиво изведених неспутаним, развијеним потезима оловке и њеним слободним кретањем. Нажалост, један од цртежа из серије помених радова „Le Léon Gambetta attaque avec la premier division navale” остао је непознат, без сачуване фотографије и било каквог податка. Цртеж је, према једином извору, откупила Општина града Париза 1920. године.

Призори рата који доминирају Јеремићевим цртежима упечатљиво приказују (повремено) где, ретко када и шта се збивало на разним локацијама на мору. С тим у вези, говори подужи текст у његовом писму (на француском језику) од 25. септембра 1914. године у којем описује, управо, када и шта се догодила 19. септембра исте године, приказано веома уверљиво на једном од два његова истовремена напред наведена цртежа. Између осталог пише: „Најзад смо овде у потпуном рату. 19. септембра поново смо гранатирали Котор. То је било наше ватрено крштење које је у потпуности успело. Са врха капетановог (командног) моста, где сам се налазио уживајући у немоћи аустријских граната које су експлодирале пред нама и изнад наших глава. Овај напад сам нацртао за себе... Још увек не могу да се навикнем на морнарски живот... ништа друго не радим до цртања обала за државну архиву и ратне карте...” (сл. 16).

Несвакидашњи скуп приказа транспонованих ликовним средствима у ужасна страстишта, уметник сажима и обједињује у својеврсне сцене рата доводећи их до осећања нескривене узнемирености и продорне звучности. Енергично или уздржано испуњени снагом доживљаја цртежима одзвања непосредност исказа неодвојива од његових схватања. Усвојеним ликовним начелима се, очевидно, покоравао, достојно заступао и широко афирмисао. Као њихов приврженик он је инстинктивно, у складу са рационалним духом свог бића, успостављао кохезионе и уравнотежене односе између личног доживљаја, форме и стварности природе рата. У процесу материјализације наведених компонената у изражавању, уметник је тражио и налазио решења којим је спајао виђено и доживљено. Пре свега, удружујући их свођењем у оквиру својих погледа усмерених претежно на владајућа обележја експресионизма који је у широком миљеу ондашње уметничке сцене налазио своје место.

Разматрањем круга изражајних опредељења не може се мимоићи присуство елемената реалистичког правца, очито у функцији постизања што веродостојније слике појединих збивања. Међутим, упорни остаци реалистичких наслага Јеремића нису задржали или удаљили од осећајности импресионизма и субјективности израза преточених у толерантнију експресивност садржаја, испуњених набојем ратних призора. Држећи се њиховог прожимања он је примењивао властити приступ изражавању који је најприкладније пристајао приказима, његовом сензибилитету и његовим раним естетским погледима. Понајвише блиских поменутој варијанти експресионизма која је мотивима његових цртежа одговарала као преовлађујући израз у време ратова, немира и несрећа.

Иако настали у кратком, веома ограниченом временском периоду, цртежи сажето и убедљиво приказују и мање познату, скривену страну рата коју је лично доживео. Јер, Јеремић није био обичан посматрач или пасивни учесник у поморским биткама, већ активни борац (сл. 17) и неуморни стваралац чије се дело чврсто и доследно вези-



Сл. 17. Чланска карта удружења стarih југословенских ратника у Француској

вало за доба рата, његову почетну фазу развоја у којој је пружио уверења о својим уметничким потенцијалима и думетима. Они се, свакако, огледају у заокруженој, затвореној и невеликој скупини до данас непознатих цртежа самосвојног ликовног израза, чија снажно исказана и продубљена садржина представља јединствено откриће и појаву у нашој средини; истовремено и драгоцен прилог богатству српског ратног ликовног стваралаштва друге деценије двадесетог века.

БИОГРАФИЈА НИКОЛЕ ЈЕРЕМИЋА ГРАФИЧАРА И СЛИКАРА ИЗ БЕОГРАДА

Никола Јеремић је рођен у Београду 26. децембра 1886. године по старом, јулијанском календару. Основну школу и три разреда гимназије „Вук Стефановић Караџић”, реални одсек, похађао у Београду до 1900/1901. године, у којој су наставу цртања држали Ђорђе Крстић, академски „живописац”, вајар Петар Убавкић и сликар Марко Мурат. Ликовно образовање је почео у Школи цртања у Бечу (1901/2—1905), наставио на Академији ликовних уметности у Минхену (1905/6—1907) у класи Х. фон Хабермана и завршио на École des Beaux Arts у Паризу (1908—1912) код проф. Кормона и Моруа (сликарство) и Валтнера (графика). У Србију се враћа 1912. и учествује у балканским ратовима. У Првом светском рату од августа 1914. до краја 1915. године добровољац француске ратне морнарице, до априла 1915, на оклопној крстарици „Léon Gambetta” са којом учествује у поморским борбама око Котора и јужном Јадрану, на дужности цртача и тумача. У то време настале цртеже објављују француски часописи *L'illustration*, *La guerre des Nations* и *Les Annales*, претежно са приказима рата око Бококоторског залива. На позив Посланства Краљевине Србије у Француској на-

пушта морнарицу, долази у Париз и као јавни радник учествује у организовању добровољних хуманитарних акција прикупљања прилога намењених српским избеглицама у Француској. Упоредо, посредством мноштва цртежа ангажован на манифестацијама француско-српског пријатељства, ширењу истине о страдању српског народа, у париским часописима објављује гравире и цртеже са патриотским порукама и фолклорним мотивима, ради диплому Министарства просвете за одликоване пријатеље Срба у Француској, илуструје дела француских књижевника (Ростана, Ришпена, Морана, Фошуа и др.). На позив Краљевског посланства у Француској ради цртеже и гравире за клишеа по којима су поштанске марке српске државе штампане 1918. у Паризу, а потом у Београду (1919—1920). Од 1916. је цртач и гравер у Дирекцији монопола Србије за израду поштанских марака Србије у Паризу, док је по одлуци Министарства просвете на Крфу од маја 1917. шеф графичког одељења у Државној штампарији Србије. После завршетка рата остаје да живи и ствара у Паризу где је, са прекидом за време II светског рата, редовно излагао до краја живота 1953. године. Већ као студент се појављује на Првој изложби Српског уметничког удружења у Београду 1908. и у Паризу (по позиву) у *Salon Cercle Russe* 1910, у Салону удружења француских уметника, Јесенњем салону, затим у Салону независних уметника, галерији *Georges Petit, Bernheim Jeune*, на Међународној изложби у Паризу (1931), изложбама Југословенских уметника у Француској 1919, 1932, 1937. и 1939. године у Паризу и у Холандији, постхумно у галерији *Lefranc* (1960) и галерији *Combacérès* (1961) у Паризу. Био је члан Удружења независних уметника, Удружења „Слободна уметност”, Националног синдиката уметника итд. Као ратник је члан Удружења старих југословенских бораца у Француској, југословенски делегат на прослави XX годишњице примирја, члан Југословенске колоније у Француској и Конфедерације интелектуалаца Париза, од 17. јануара 1939 (званично) председник Удружења југословенских уметника сликара и скулптора у Француској. Његове радове откупљивали: Дирекција за уметност и музеје града Париза (1920, 1956, 1961, 1963), француско Министарство образовања и уметности за Музеј „Jeu de Pomme des Tuileries” 1939, Поморски музеји у Паризу и Бресту, музеји у Лиону и Поатјеу, као и приватни колекционари. Прву награду за графику добио за време студија у Паризу, медаљу *Interalliée „de la Victoire”*, разне награде и похвале. Још од времена на ратним бродовима париска штампа и часописи (напред наведени и *Revue Modern*) објављују опширне текстове о његовом животу и стваралаштву, често га називајући *Peintre serbo-parisien*. Највећи број његових радова, почев од времена школовања, налази се у Народном музеју у Београду, добијених на поклон од његове удовице. Излагани су у сталној музејској поставци и музејским изложбама од 1956. у Београду и Србији. Припадао је групи српских сликара који су се са запаженим успехом између два светска рата афирмисали и одржали на захтевној ликовној сцени Париза. Свог порекла и домовине се није одрицао ни када је за време окупације Француске био у затвору, осуђен на кућни притвор и забрану рада. Изражавајући поштовање свом члану Конфедерација интелектуалаца у Паризу је организовала изложбу Јеремићевих радова и свечани комеморативни скуп 20. маја 1963. на којем је M-eur Olivier Geslin врло документовано, са пуно података, изложио „La vie et l’œuvre de Nikola Jeremitch”, указујући на поуздане чињенице и вредности које су обележавале уметника и окружење у

којем је живео и стварао. Истовремено, Биографија Н. Јеремића, аутора Nine Castaing, члана *Maison des Intellectuels*, пружа многе детаље који допуњују представу о животу уметника и времену којем је припадао. Њена пригодна песма *Hommage à Nic Jérémitch*, пуна тоpline и лирског звука, одаје поштовање његовој личности приврженој уметности, љубави према ближњима, земљи матици и Француској. Занимљиво је запажање да је мали број наших предратних ликовних уметника који су у толикој мери били популарни, виђени и уважавани па чак постали и инспирација странцу за књижевно стваралаштво! Критичари, такође, почев од чувеног Аполинера, нису престјали да пишу у париској штампи и часописима о његовом делу, најчешће са позитивним оценама, не запостављајући ни период Првог светског рата.

Vladimir Popović

BATAILLES NAVALES DE 1914—1915 SUR L'ADRIATIQUE ILLUSTRÉES
PAR LE PEINTRE NIKOLA JEREMIĆ

Résumé

Nikola Jeremić, graveur et peintre de Belgrade, marin volontaire de la flotte de guerre française, a été membre de l'équipage du cuirassé "Léon Gambetta" en tant que dessinateur et interprète du mois d'août 1914 au mois d'avril 1915. C'est de cette période que proviennent plusieurs dessins de scènes de batailles navales entre les navires de guerre français et autrichiens sur l'Adriatique dans les environs des bouches de Kotor et du port de Bar ainsi que de séjours sur les bases militaires méditerranéennes. L'artiste a soumis son œuvre à la réalité qu'il a vécue sans s'éloigner de celle des événements. Exécutés sur les lieux mêmes, les dessins sont non seulement un témoignage authentique des combats, mais des œuvres artistiques originales qui, par la force de leur déposition constituent un phénomène unique dans la création des artistes serbes de la deuxième décennie du XXe siècle. Bien que peu nombreuses, elles révèlent un dessinateur à la main sûre, adroit dans tous les éléments essentiels à la réalisation d'une illustration complète de scènes exécutées par les mouvements d'un crayon à l'intensité et au mouvement nuancés. S'en tenant à ses propres observations, Jeremić a cultivé la créativité qui seyait alors le mieux aux événements vécus, à sa sensibilité et à ses premières convictions esthétiques. Les propriétés remarquables des œuvres sont très proches d'une variante d'expressionnisme flexible, tolérante qui convenait aux motifs de ses dessins en tant qu'expression dominante en temps de guerre, de troubles et de malheurs, très remarquée dans les scènes de conflits et de dévastations des navires de guerre.

СИМОНА ЧУПИЋ

Универзитет у Београду, Филозофски факултет, Одељење за историју уметности
Оригиналан научни рад / Original scientific paper

„Кућа без жене не може бити, а нити и жена без куће”: Женски простори — родне и идеолошке границе

САЖЕТАК: Текст се бави начином на који у српском сликарству прве половине XX века пројекција социјалне стварности и улога жена у њој конституишу стратегију њиховог представљања. Реална женска улога, уобличена стандардима јавног морала и смештена изван главних друштвених токова поновљена је и на платну. Политика представљања дефинисана је кроз слику друштвених стереотипа о мушким и женским просторима, интересовањима, предметима, правилима понашања, занимањима и ритуалима. Историјска асиметричност и субјективност родног, друштвено кодираног поимања улоге жене и улоге мушкарца омогућавала је или, пак, ограничавала деловање. Селективност политике погледа и друштвених норми упечатљиво се огледа у тематским изборима које уметници праве.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: женски простори, родне разлике, политика представљања, социјалне конвенције, стереотипи, феминизам

I

Године 1875. на иницијативу Катарине Миловук, управнице Више женске школе, основано је прво српско *Женско друштво*.¹ Већина чланица потицала је из грађанских породица а углед су, по правилу, заснивале на друштвеном положају својих очева или мужева. „Humanitarni rad, pomoć siromašnima, rad na opštem i profesionalnom stručnom osposobljavanju siromašne ženske omladine, kao i nacionalni rad, bile su osnovne delatnosti ove generacije žena. Samozadovoljstvo svojom ulogom, postignutim rezultatima koje su imale u nacionalnom radu i prosvećivanju, pohvale i odlikovanja koja su za svoj rad dobijale, uvažavanje koje im se iskazivalo — sve je to uticalo da one ne traže nove puteve ženske aktivnosti i potvrđivanja žena. Dom, porodica i vaspitanje dece — osnovna su briga i većine obrazovanih srpskih žena toga vremena. Žena nije *individua* — ličnost — ona je *potčinjena*. I ta-

¹ У Београду је, као прво женско друштво уопште, основано *Јеврејско женско друштво*, 1874. године. Основала га је Естер Б. Пинто.

ko treba da ostane. Samo u okviru tog položaja srpske žene su tražile prostor za svoje delovanje.”² И у деценијама које су непосредно уследиле порекло активисткиња се успоставља као ограничавајући фактор, који њихова интересовања своди на пожељни концепт хуманитарно-кукичарских секција. Када је 1906. године основан *Српски народни женски савез*,³ као услов за приступање *Међународном женском савезу* који је у своје чланство прихватао само национална удружења, већина чланица се према новонасталим могућностима односила врло апатично, понеке чак изразито непријатељски. Национална политика, промоција српске државе и могућност међународног наступања у њено име, а знатно мање женска питања, превагнули су у корист учлањења.⁴ Иако су се том приликом нашле жене отворене за нове идеје у европском феминистичком грађанском покрету, већина их је показала одбојност према радничком женском покрету.⁵ У чињеници да је женска радна снага регрутована из најсиромашнијих слојева становништва: градске сиротиње, Ромкиња, старица и деце, околних села и предграђа, може се трагати за пореклом оваког, у први мах, нелогичног (женског) подвајања. Положај даме отменог породичног порекла толерисао је, чак у извесном смислу подразумевао, исказивање *йприродне* женске самилости, оличене у материнској бризи за немоћне, али не и активности у правцу изједначавања с њима. Размишљања и деловања која би водила ширем друштвеном активизму нису спадала у пожељно понашање угледних грађанки. Доминантно усвајање социјалног идентитета нужно је подразумевало противречности родног идентитета. Са тек спорадичним осцилацијама појмови класе и класне подвојености унутар женског организовања, о(п)стаће све до краја Другог светског рата, односно до успостављања новог државног и друштвеног уређења.

Пројекција социјалне стварности, и улога женâ у њој, конституише и начин њиховог представљања, као визуелни продужетак свакодневице. Реална женска улога, уобличена стандардима јавног морала и смештена изван главних друштвених токова, поновљена је и на платну. Иако се лако може упасти у замку посматрања уметности и женских представа као једноставног одраза социјалних група, можда би ипак требало размишљати о њиховом суштинском подтексту, јер „уметност није огледало, она посредује и представља друштвене односе у шеми знакова који захтевају пријемчивог и предусловљеног читаоца да би имали значење. А на нивоу који ти знаци имплицирају, често несвесно, репродукована је патријархална идеологија”.⁶ Начин на који је слика жене пренета на платно, или можда још прецизније простори који су им додељени, уочавају се попут координата једног ограниченог система кретања, борављења, бивствовања. Осим када је реч о класичном портрету, који се по правилу изводи као ознака класе која ужива привилегију поседовања сопственог лика, или акту, који у годинама након Првог светског рата постаје једна од наглашених преокупација српских уметника, жене су махом сликане окупиране послом. Тај посао је морао, међутим, би-

² N. Božinović, *Žensko pitanje u Srbiji u XIX i XX veku*, Devedesetčetvrti/Žene u crnom, Beograd 1996, 77.

³ Савез су чинили: *Београдско женско друштво*, *Крађујевачко женско друштво*, *Коло српских сесћара*, *Друштво „Књегиња Љубица”*, *Српско-јеврејско женско друштво* и *Материнско удружење*.

⁴ Д. Иванић, *О Српском народном женском савезу*, Домаћница, 1, Београд 1912.

⁵ N. Božinović, *И. д.*, 81.

⁶ R. Parker and G. Pollock, *Painted ladies, y: Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Pandora, London 1981, 116—119.

ти оправдан и верификован као *искључиво* женски. Представљена шије, плете, везе, ради у кухињи или поспрема по собама, попут *Плетишће* (око 1910) Ангеле Мачковић, *Милица са њлетивом* (1921) (слика 1) Милоша Голубовића, *Портрета Руже Брановачки* (1924) Анђелије Лазаревић, *Чийкарице* (1934) Босе Валић, *Мајки за машином* (1941) Лизе Крижанић. Подела радних обавеза, као слика припадајућих друштвених пројекција шта су женска, а шта мушка поља деловања и интересовања, присутна не само код грађанки већ и код радница које потичу из потпуно другачијег социјалног миљеа, доказује родну подвојеност као универзални друштвени феномен. Тако су жене у индустрији концентрисане, углавном, у тек неколико грана производње, од чега највише у текстилним погонима. Запошљавање је одражавало традиционалну поделу рада, према којој су женама припадале све делатности везане за домаћинство, док су мушкарцима препуштени сви остали послови. Из општих истраживања социјалне историје познато је да ова подела није условљена тежином рада.⁷



Сл. 1. Милош Голубовић,
Милица са њлетивом, 1921.

Простори у којима се представљају жене упадљиво наглашавају изолованост и преданост „пожељним активностима”. Одсуство комуникације — оличење смерности и покорности као глорификованих женских врлина — наглашено је спуштеним погледом, или погледом у даљину, баш као и композиционим решењем, најчешће тричетврт или пуног профила, понекад с леђа, најређе у анфасу.⁸ Занимљиво је да се скоро идентичан однос према теми уочава и код сликара и код сликарки. Као личне белешнице, ови радови описују атмосферу и не доводе је у питање. Критички набој замењује један меланхолично-медитативни став и очигледни амбивалентни доживљај стварности. Посматрачу је омогућено да провири у амбијент брижљиво чуваних интимних призора, ушушканих башларовских гнезда, места мировања и сањарења. „Ženski prostori ne deluju samo na nivou onoga što je prikazano, gostinskih ili šivaćih soba. Ženski prostori su oni u kojima se ženskost živela kao položaj u diskursu i društvenoj praksi. Produkt su stvarnog osećaja socijalnog položaja, pokretljivosti i vidljivosti, u duhu društvenih odnosa videti i biti viđen. Oblikovani u okvirima polne politike posmatranja, oni određuju posebno

⁷ М. Чалић, *Социјална историја Србије 1815—1941*, Clio, Београд 2004, 247—248.

⁸ Сликовит став о пасивности као женској врлини уочава се у коментару новинара *Политике* поводом отварања питања о женским бирачким правима, који 1919. године тврди како би Југословенке исмејале право гласа, јер „оне ионако посредно утичу на политику и све друге сфере живота, а не би хтеле јавно, јер су скромне”; према: Р. Marković, *Beograd i Evropa 1918—1941. Evropski uticaji na proces modernizacije Beograda*, Savremena administracija, Beograd 1992, 52.

društveno uređenje pogleda, koje i samo povratno deluje, s ciljem da osigura posebno društveno određenje razlika među polovima. Ženskost je tako i uzrok i posledica.”⁹ Када се упореде простори у којима бораве *Девојка у ентеријеру* (1910) Видосаве Ковачевић или неколико *Жена у ентеријеру* (све из 1915) Љубомира Ивановића, постаје јасније шта је визуелна дефиниција типологије женских простора. Ове призоре не обликује, или бар не искључиво, поглед ствараоца, већ пре свега друштвени оквир и њему својствена родна политика посматрања. Одсуство вештачки организоване представе смешта их у категорију жанр-сцена из којих се дискретно ишчитавају могућности и ограничења. Њихова сугестивна непретенциозност успоставља их као својеврсну хронику епохе. Сликајући сопствену сестру, док са ручним радом у крилу седи у плетеној столици, у аутентичном кућном амбијенту, Видосава Ковачевић приказује миље у којем се „женскост живела”. Да је у питању немонтирана свакодневна ситуација, сведочи и фотографија модела у истој хаљини и окружењу, сачувана у породичном албуму.¹⁰ И Ивановићев приказ је сличан. Девојка седи и шије. Понавља се сто са белим столњаком, прозор, кућна атмосфера. Врата просторије су (полу)отворена. Воде ка следећој соби, са прозором кроз који улази светлост, али се спољни свет не види. Ипак, већ и сама његова назнака сугерише извесност даље просторности која би могла да се наставља наметнутом логиком по којој сваки фрагмент може бити и самостални приказ, унутар којег се понавља нови, и тако у недоглед. Жена која шије је сама. Чини се као да је и следећа просторија празна. До спољног света поглед не сеже. Концепт лавиринтског прилаза, из собе у собу, наглашава ову самотност. Срж представе смештена је у визуелне односе који постају психолошки.



Сл. 2. Марко Челебоновић, *Жена пред прозором*, 1929—30.

У извесној мери сродну композициону структуру — простора у простору — срећемо и на сликама *За шиваћом машином* (1913) Наталије Цветковић и *Жена у кухињи* (1920) Бете Вукановић. На првој се види ентеријер у чијем крајњем углу ради жена за машином, потпуно несвесна посматрачевог индискретног погледа. Испред ње је празна плетена фотеља. Нико не омета ову прилежну кућну активност. Као да је „svaki kut u kući, svaki ugaon i sobi, svaki ograničeni prostor u kome čovek voli da se šćućuri, da se povuče u sebe” имажинација самоће, док управо „svest da smo u svom kutu mirni propagira jednu nepokretnost”.¹¹ Соба се

⁹ G. Polok, *Modernost i ženski prostori*, у: 3+4, NS, 6, Beograd 2001, 8.

¹⁰ Т. Палковљевић, *Видосава Ковачевић. Сликарка особеног пошеза*, Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад 2000, 65, 69—70.

¹¹ G. Bašlar, *Poetika prostora*, Kultura, Beograd 1969, 179—180.

* „КУЋА БЕЗ ЖЕНЕ НЕ МОЖЕ БИТИ, А НИТИ И ЖЕНА БЕЗ КУЋЕ”: ЖЕНСКИ ПРОСТОРИ ...

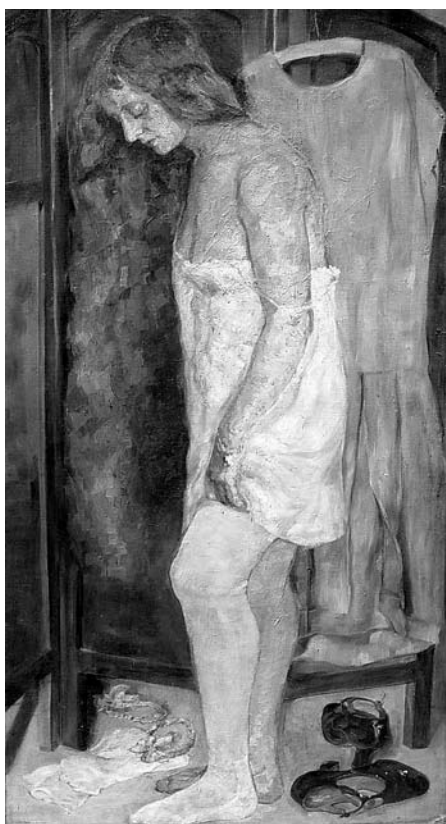
завршава прозором као граничном линијом која је истовремено и споља и унутра, спољашњост онога ко је унутра. Тај специфични однос према прозору, који као да подвлачи одсутност из спољног дешавања, понавља се на сликама *Жена ђред ђрозором* (1929—30) (слика 2) и *Енђеријер* (1935) Марка Челебоновића, *Јајанска ђрещња* (s.d.) Бете Вукановић или *Жена у енђеријеру* (око 1933) Стојана Аралице. На многим, тематски истоветним, радовима Наталије Цветковић представљена седи на отвореном прозору, загледана у даљину (слика 3). У призору који посматра учествује тек немим погледом са стране. Поред ње је дамска ташница, ознака намере, потребе или, можда, жеље да се негде изађе. Композицију обликује просторна подвојеност. У првом плану је модел и, посредно, сјама ауторка. У другом се назиру крошње дрвета, делићи спољног света, ограничени прозорским отвором. Цветковићева дискретно упућује на епизодну улогу коју друштво додељује женама. И буквално и метафорички оне су смештене изван главних токова дешавања, изван јавних простора превасходно појмљених као *мушких* простора.

У истим родно дефинисаним амбијентима жене су често представљане и како се одмарају, украшавају, док се чешљају или облаче, попут Челебоновићеве *Жене ђред ођледалом* (1927), *Лонлеђ* (1932) и *Одмарања* (1933), Милосављевићеве *Жене ђри облачењу* (1935) и *Сањарења* (1938) или Радовићевог *Кујалђила* (1936). Међутим, еквивалентне представе мушкараца не срећемо — ни у купатилима, ни поред ваза са цвећем, нити у близини огледала, кревета или кухињских столова. Најмање како *сањаре*. Иако су поменути простори и предмети универзални у својој намени, њихов банални наратив не одговара пројектованој перцепцији *мушких* простора. Слична логика уочава се и када је реч о сређивању, гардероби, накиту који се препушта женама и „инфериорним расама”. Мушкарци „задржавају само оно што се носи као успомена, амблем привржености и верности, бурме, медаљоне или прибадаче за оковратнике, чија декоративност је оправдана утилитарношћу”.¹² Политика представљања функционисала је као слика друштвених стереотипа о мушким и женским просторима, интересовањима, предметима, правилима понашања, ритуалима. Ти селективно бирани фрагменти социјалне матрице, аутентично су сведочили „где је чије место”, јер „fenomenoloшki prostor nije dirigovan samo pogledom veћ i znaћenjem vizuelnih oznaka koje se odnose na druge oseћaje i relације između tela i predmeta u realnom sve-



Сл. 3. Наталија Цветковић,
На ђрозору, 1917.

¹² C. Blanc, *Art in Ornament and Dress* (1877, orig.) према: T. Garb, *Gustave Caillebotte's Male Figures: Masculinity, Muscularity and Modernity*, у: *Bodies of Modernity. Figure and Flesh in Fin-de-Siёcle France*, Thames and Hudson, London 1998, 36.



Сл. 4. Наталија Цветковић,
При тоалету, 1912.

tu”.¹³ Анализа дела *При тоалету* (1912) (слика 4) Наталије Цветковић сеже у покушај указивања на одреднице феноменолошког оквира. Распуштена коса је, као један од појмова женске сексуалности, у својој основи последица друштвеног парадокса. Прописана дужина, тип фризура, посебно пунђе, претварали су свакодневни хигијенски ритуал чешљања у дуготрајни чин улепшавања. Трајање овог процеса није имало важност јер женске (грађанске) обавезе нису ни подразумевале друге до кућних послова и дотеривања. Последично, распуштена коса била је ознака интиме, форма која се није видела у јавности, тајна приватних простора.¹⁴ Сликајући своју пријатељицу, Цветковићева сопствену родну позицију користи као привилегију проласка иза паравана. Јер ће ружичасте подвезице, свилене чарапе, спуштена нараменица комбинезона, баш као и коса када буде сређена, остати скривене од погледа. Хаљина на паравану преузеће његову функцију. У чињеници да чин облачења ове жене уопште постаје тема слике наилазимо на још један друштвени парадокс. Правила понашања диктирала су знатно строже стандарде женског, него мушког, *скривања* у јавности. Пристојна дама није јавно откривала деколте, леђа или колена. Мушкарац је, међутим, могао да покаже и знатно више, не ризикујући сопствени углед. У

истом духу, конвенције прихватљивог облачења наметане су девојчицама знатно раније него њиховим вршњацима. Тако 1926. године, реагујући на модна дешавања, српско свештенство предлаже да држава законски регулише дужину женских сукњи на највише 25 цм изнад земље, као и да се „женскиња од 15 година на даље не сме шишати”.¹⁵ Имајући у виду друштвена правила, очекивало би се и да интимни женски ритуали буду недоступни посматрачу. Али, у мушке спаваће собе се није залазило, док су обавијени тајновитошћу женски простори додатно голициали машту. Истовремено је и уметницима и публици недостајала логика активног *женског* погледа — нити су имали, нити развијали навику да уживају у мушкарцу који се чешља, облачи веш или чарапе. Посматрање жена је, међутим, прихваћено и обликовано још од II века старозаветном легендом о Сузани, коју при купању кришом гледају похотни старци. Уписивањем симболичне вредности спасене душе и победе правде и истине у наратив при-

¹³ G. Polok, *Н. д.*, 7.

¹⁴ Уп.: R. Kendall, *Degas beyond Impressionism*, National Gallery Publications, London 1996, 218—220.

¹⁵ *Политика*, 14. новембар 1926.

зора, поучна алегоријска потка обезбедила је опстанак *мушком* погледу у вишевековном развоју ове воајерске жанр-сцене.

У духу успостављених подвајања уочава се и разлика у доживљају и потоњем приказивању мушкараца и жена док читају, у бити заснована на историјско-родној конструкцији поимања интелектуалаца. У мноштву слика, може се издвојити неколико, суштински сродних, типова *женског* читања: читање као одмарање, читање као поза и читање као активност у природи. Заједнички именитељ им је атмосфера доколице, спокоја, пасивности; ниједан од Табаковићевих приказа жена које читају, насталих током тридесетих година, не оставља утисак ангажованости, обавештености, баш као ни Добровићева слика супруге *На штераси* (1938) или *Читицаљка у кимону* (1940) Лазара Личеноског. *Жена [која] чита* (1932) на Коњовићевој слици и *Љубица Грол* (1934) (слика 5) Милоша Голубовића скоро да су читајући заспале. Опажа се и да протагонисткиње ових и сличних радова, новине — симбол информисаности и, макар посредног, учешћа у друштвеним догађањима — читају тек изузетно. Као амблематска ознака женског читања, али и сазревања, интелектуалног напретка, места у друштву, стоје два рада Боровоја Стевановића: *Девојка са књигом* (1906) и *Девојчица под дрветом* (1912). У башти, док седи на столици, сликана у пуном профилу, девојчица/девојка чита. Идентично решене композиције, неумољиво намећу помисао да се осим физичког раста у њеном животу ништа није променило. Атмосфера *времена које стијоји*¹⁶ појављује се као још једна од одредница женских простора.

Призори у природи занимљиви су и по одсуству очекиваног утиска пространства, ширине, отворености. Нејасни обриси, као по правилу стопљени у монохромне колористич-



Сл. 5. Милош Голубовић,
Љубица Грол, 1934.



Сл. 6. Михаило Миловановић,
Доручак, око 1910.

¹⁶ Л. Мереник, *Иван Табаковић*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2004, 34.

ке масе, углавном ограничавају фигуре. Растиње је често толико густо да се може говорити о *затвореном екстеријеру*, утиску клаустрофобије на отвореном. Иако су жене представљене на сликама *Доручак* (око 1910) (слика 6) Михаила Миловановића, *Летњи дан* (1918—19) Бете Вукановић, *Мара Лукић у бајци* (1915) Наталије Цветковић или *Под дрвеном* (око 1918) Саве Шумановића, смештене у отворен простор, не треба превидети да је то само део оивиченог приватног поседа, артифицијелни исечак природе — контролисани *својни* свет грађанки.

II

У годинама између два светска рата, тензије између буржујки и радница обојиће све форме женског организовања. Ова подвојеност додатно ће се продубити 1919. године након конгреса уједињења *Социјалистичке радничке партије Југославије* (из које ће настати *Комунистичка партија Југославије*) када су социјалдемократкиње Србије, Хрватске и Босне и Херцеговине основале *Секретаријат жена социјалиста (комуниста)*. Истовремено када и *Секретаријат*, основано је феминистичко *Друштво за просвећење жене и заштити њених права* (име је касније промењено у *Женски покрет*). Задајући себи као циљ остварење грађанских и политичких права жена, удружење се наглашено и свесно дистанцирало од искључивог хуманитарног деловања. Иако је постојала тежња да се у овом друштву окупља без подвојености по политичкој, социјалној, верској или националној основи, најшира платформа није постигнута. Друштво је привукло запослене припаднице средњег сталежа, професорке, учитељице, службенице али не и раднице. Како се наводи у извештају Управног одбора: „Radnice su ostale po strani — nisu nam se pridružile, kritikuju naš rad sa svog uskog partijskog gledišta”.¹⁷ У првој поратној години основан је и *Народни женски савез Срба, Хрвата и Словенаца*. Хетерогеност организације је у великој мери дефинисала њене циљеве. Историјски тренутак, тек окончаног рата, условио је да се удруже жене до скоро супротстављених страна, усмеравајући активности на универзалне задатке пацифистичког и хуманитарног карактера. Тек по завршетку Другог конгреса НЖС СХС у Загребу, 1920. године делегаткиње са феминистичким циљевима договориле су се да оснују сопствену секцију и у начелу усвоје заједнички програм који је тежио решавању „женских питања”: заштита женске радне снаге, остваривање једнаких услова школовања, право гласа, слободан приступ политичким партијама. Ипак, и након тога већи број чланица тврдокорно се држао хуманитарно-просветитељских и националних програма не прихватајући феминистичку оријентацију коју је подстицала управа. Крајем 1926. године из *Савеза* је иступило десет београдских друштава.¹⁸ Уочи скупштине у *Полици* је оштро нападнута управа и поједине чланице. Заговарана је превасходна важност хуманитарног и социјалног рада и залагање за „умерени, еволутивни феминизам”, а не

¹⁷ N. Božinović, H. d., 114.

¹⁸ Реч је о друштвима која су била оснивачи *Српског народног женског савеза* и иницијатори оснивања НЖС СХС: *Београдско женско друштво*, *Јеврејско женско друштво „Доброћвор”*, *Друштво „Кнегиња Љубица”*, *Српска мајка*, *Заштити девојака*, *Заштити слих девојака*, *Обданишта бр. 2 и бр. 3* и *Друштво за образовање домаћица и мајера*.

„феминистички налет”. Поводећи се примером и, важније, идејама београдских удружења, још 46 друштава им се придружило и основало *Народну женску заједницу*, организацију са тежиштем на добротворним акцијама, без иницијативе у променама патријархалног односа, која би водила законски регулисаној промени улоге и места жене у друштву.¹⁹ Средином тридесетих, по обнављању рада политичких странака након периода диктатуре, *Комунистичка партија Југославије* у циљу повећања чланства организује наменске комитете, упућујући комунисткиње и симпатизерке да се придружују постојећим женским организацијама, као и да оснивају нове, пре свега с циљем активнијег политичког ангажовања жена. У договору са *Женским покретом* оснива се *Омладинска секција* овог покрета. У наредних неколико година уочава се смањење класног јаза међу активисткињама различитих удружења. Почетком пете деценије рат, политика владе Цветковић—Мачек, као и опште економске прилике, довешће поново до гласних и отворених неслагања, а потом и формалног разилажења *Омладинске секције* и управе *Женског покрета*. Масовније прихватање леве идеологије међу женама потврђено је на Петој земаљској конференцији КПЈ, 1940. године, рефератом у којем су истакнути женски захтеви у оквирима програма револуционарног покрета.²⁰ Том приликом наглашено је и супротстављање феминистичким утицајима као нужност одбацивања сваког „грађанског утјецаја на [...] дјеловање међу женама. Феминизам поставља заједничке захтјеве жена свију слојева одијељено од захтјева радног народа. Наглашавањем заједничких женских захтјева у супротности и у борби против мушкараца феминизам сакрива класну основу женског питања, те тиме одвраћа масу жена од борбе против капитализма као и против класног друштва уопће. [...] Феминизам у нашим редовима треба да означимо као десничарску опортунистичку помоћ грађанском женском покрету код ширења илузија да се неким реформама тобоже може ријешити женско питање у оквиру класног друштва”.²¹ Слика заједнице у којој постоје хомогене родне категорије и њима припадајући родни идентитети, резултат је конструкције и фикције, и као таква неодржива, опструирана читавим низом других подела исте или сличне провенијенције.²² Као што ћемо видети, и политика представљања, конституисана социјалном стварношћу, заснивала се на истим подвајањима.

¹⁹ Алијанса феминистичких друштава у држави СХС основана је 1923. године на иницијативу *Женских покрета* из Београда и Сарајева. Након подвајања која су наступила током 1926. године у НЖС СХС, Алијанса је поштрила сопствена правила ка искључивијем друштвеном активизму и променила назив у *Алијанса женских покрета*. Осим Алијансе у Краљевини СХС је током двадесетих година основано још неколико женских друштава: *Удружење студенкиња Београдског универзитета* (1922), *Мала женска анџанџа* (1923), *Женска странка* (1927), *Удружење универзитетски образованих жена* (1927), *Лига жена за мир и слободу* (1928). Шестојануарска диктатура краља Александра, укидање Устава, распуштање Народне скупштине и забрана рада политичким партијама, 1929. године, условиће и пасивније деловање женских организација. Видети детаљно: N. Božinović, *Н. д.*, 116—120.

²⁰ У питању су: а) Захтеви за заштиту материнства; б) Захтеви за елиминисање двојног морала у јавном и приватном животу; в) Захтеви економске природе; г) Захтев за признање свих политичких права женама са потпуним активним и пасивним правом гласа.

²¹ В. Томшић, *Реферат о женском питању на Петој земаљској конференцији*, у: Извори за историју КПЈ, том I, књ. 10, Београд 1980.

²² A. Stolić, *Od istorije žena do rodne istorije*, у: G. Bok, *Žena u istoriji Evrope*, Clio, Beograd 2005, 433.

Током првих деценија века међу ретка женска занимања спадале су собарице, келнерице и болничарке. Оне које су их обављале, по правилу, сматране су особама ниског морала. Томе је свакако доприносила чињеница да је Краљевина Југославија задржала Српски грађански законик из 1844. године, којим су жене закључењем брака губиле општу пословну способност и изједначавале се са малолетницима, „ума лишенима, распикућама судом проглашеним, пропалицама и презадуженицима којих је имање под стечиште потпало”. За пуноважност правних послова било им је потребно мужевљево одобрење.²³ Између 1929. и 1935. године број радница почиње да се увећава, али не као последица шире друштвене еманципације већ растуће привредне кризе. Пошто су углавном биле млађе, мање квалификоване и мање плаћене, имале су одређену „предност” у запошљавању над мушкарцима. Цинично објашњење послодаваца гласило је да скупу мушку радну снагу треба заменити јефтином женском.²⁴ О логици запошљавања сведочи и податак да је све више деце проналазило посао у различитим производним погонима.²⁵ Али, рад жена у индустрији доживљавао је истовремено и као претња; и то не зато што су раднице тешко експлоатисане или зато што им је било нарушено здравље, већ пре свега што их је такав посао одвајао од наметнуте породичне улоге и често трансформисао у друштвена бића способна за свесни активизам.²⁶ „Као супротност, *сеоска радница*, сељанка, сиромашна, пасивна, природна и задовољна својом богом даном улогом мајке и хранитељке, служила је као идеално средство, не само за идеолошку дефиницију женскости, већ истовремено и за ону добре раднице.”²⁷ Учестало представљање сељанки у српском сликарству прве половине века, успоставља се попут антитезе студијама радница, визуализованим ретко и спорадично, тек у оквиру социјално ангажованог уметничког деловања. Начин живљења ових жена — „поколењима је идеал био задржавања жене у кући како би се бавила домаћинством, те је радити ван куће значило бити сиротиња достојна презира”²⁸ — нуди један од могућих одговора зашто се у продукцији изван левог активизма њихово присуство доживљавало тако непожељним. Да је реч о спорном контексту, потврђује и одсуство анимозитета према сликама послуге, које по просторној логици припадају идеолошки прихватљивом садржају грађанских ентеријера, попут *Домаћице* (око 1920) Бете Вукановић, *Девојке са лампом* (1923) Наталије Цветковић и *Ентеријера с Тошицом* (1929) Марина Тартаље, те Добровићеве *Праље Сузана* (1931) или *Слушкиње* (1932), као кул-

²³ Р. Вучетић, *Жена у граду. Између резерваца приватног и освајања места у јавном животу (1918—1941)*, у: *Приватни живот код Срба у двадесетом веку* (пр. М. Ристовић), Слио, Београд 2007, 133.

²⁴ М. Чалић, *Н. д.*, 247.

²⁵ „Са продором машина умножиле су се могућности за запошљавање деце у процесу производње и, упркос законима о заштити деце, малолетници су чинили знатан део српског и југословенског најамног радништва. Пре и после Првог светског рата деца и омладина су били запослени у фабрикама и рудницама, радионицама, кућним занатима и у транспорту. Први и најважнији разлог био је то што су они најјефтинија радна снага. На преласку векова они су током нормалног радног дана зарађивали једва половину наднице одраслих”; М. Чалић, *Н. д.*, 248—249.

²⁶ L. Nochlin, *The Image of the Working Woman, у: Representing Women*, Thames and Hudson, London 1999, 83.

²⁷ *Н. д.*, 84.

²⁸ А. Прост, *Границе и простори приватности, у: Историја приватног живота. Од Првог светског рата до наших дана* (пр. Ф. Аријес и Ж. Дибси), Слио, Београд 2004, 31.

минације поигравања идентитетом, на којима се, осим сликаревом атрибуцијом, и не наслућује истинска класна припадност портретисаних. Била је то припадајућа слика друштвеног става „protiv svakog rada žene mimo kuće i porodice. Tu, među zidovima doma, u kome svaki kut treba da je ispunjen njenom dušom, tu je jedino njeno mesto, tu je ona najkorisnija društvu, jedino tu, po našem mišljenju, žena može da iskaže svoju dušu, da razvije svoje osećaje, da udovolji svojoj prirodi. Kuća bez žene ne može biti, a niti i žena bez kuće”.²⁹ Имајући у виду наметнуте друштвене стандарде може се закључити да афирмативна, или макар не-критичка, представа *радне* жене, суштински велича класу — пролетерку која нема „привилегију нерада” и приватности. Сама активност успоставља се на тај начин као одредница социјалног положаја, парадигма нове идеологије.

Слика радничких простора била је слика депресије, муке, безнађа, незавидног положаја. Пронаћи начин — сличан романтичарским визијама села — да се овај мотив представи као нешто друго до круцијални доказ маргинализације и обесправљености, било је веома тешко. Призори егзистенцијалне кризе, чак и када су садржајно минимализовани и редуковани, несумњива су критика друштвене стварности. Посебну самилост изазивале су мајке са децом, представе које се, по правилу, наслањају на чедност и материнску нежност великих мадонијанских композиција, само сада савремених и анонимних. „Запослене жене, попут оне насликане на Домијеовој чувеној *Праљи*, сироте, нуждом осуђене на рад као део њихове основне, хранитељске функције, третиране су озбиљно и саосећајно.”³⁰ Сцене дојења могу се сматрати и наглашено *модерним* пошто је њихова секуларизација новијег датума. Ипак, та модерност тек је селективног карактера. Када се упореде бројне слике Бете Вукановић наведеног садржаја, Кунова *Мајка* (1937) (слика 7) или *Мајка и дете* (1940) Николе Мартиноског, јасно је да се слобода представљања темељила на класној припадности приказаних жена, лако доступних инфериорношћу свог социјалног статуса. Док је огољена приватност нижих друштвених слојева могла бити легитимна тема, припаднице



Сл. 7. Ђорђе Андрејевић Кун, *Мајка*, 1937.

²⁹ R. Aranitović, *O ženi, Život i rad*, XI-64, 15. april 1932, 575—6.

³⁰ L. Nochlin, *H. д.*, 82.



Сл. 8. Боровоје Стевановић,
Мајка и дете, 1913.

грађанске елите нису сликане у истој пози.³¹ Женска тела одређивала је колико класа толико и пол.³² Типичну слику грађанке са дететом пружају радови *Мајка и дете* (око 1910) Михаила Миловановића или *Мајка и дете* (1913) (слика 8) Боровоја Стевановића, које се заснивају на поимању женскости у оквирима *bourgeois* породице; спокојни и неукрашени, нежни призори присног уважавања.

Стратегији селективног наратива везаног за женске просторе припада још једна индикативна појава. Старије жене као да у њима не бораве. Међу ретке слике старица спадају Надеждина *Мајка* (1906) (слика 9), неколико Гвозденовићевих радова исте тематике, те Радовићева мајка сликана као *Стара жена са њом* (1925). За разлику од мушке зрелости као оличења мудрости и искуства, живот жене, након престанка њених репродуктивних функција, чини се као да није имао значај. Поимање важности материнства, као централног, и јединог, смисла око којег живот гравитира, сеже

још од Богородице. И смисао житија жене-над-женама, *Мајке* Божије, одређује искључиво рођење детета. Програмским остварењем, синтезом друштвених схватања женскости, женских активности и женских простора, може се сматрати слика Милана Коњовића *Једно љубодне са мојима* (1942) (слика 10). У првом плану је старија жена, *уметникова мајка*, која чита. Кроз широки отвор види се соба у којој на канабету седи млађа жена, *уметникова сусруга*, и везе или штрика. Скроз у позадини девојчица, *уметникова ћерка*, свира клавир. Ниједна не гледа у посматрача. Све су немо окупирале својим активностима. На зидовима обе просторије налазе се слике, *уметникове слике*. Замишљена дијагонала спаја све три фигуре као низ представа три животна доба, осавремењену парафразу историјског типа композиције *temento mori*. Живот жене, чак и у овим родно одређеним просторима, обликован је искључиво њеном улогу у животу мушкарца.

³¹ *Мајка и дете* (1921) Милоша Голубовића вероватно је једина таква „грађанска” представа. Мора се, међутим, напоменути да је реч о тек једном призору међу бројним сликама уметникове породице. Уп.: Ž. Gvozdenović, *Miloš Golubović, Muzej savremene umetnosti*, Beograd 2003, 118—138.

³² G. Pollock, *The Ambivalence of the maternal body*, у: *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Routledge, London/New York 1999, 47.

* „КУЋА БЕЗ ЖЕНЕ НЕ МОЖЕ БИТИ, А НИТИ И ЖЕНА БЕЗ КУЋЕ”: ЖЕНСКИ ПРОСТОРИ ...



Сл. 9. Надежда Петровић,
Мајка, 1906.



Сл. 10. Милан Коњовић,
Једно ђојодне са мојима, 1942.

Simona Čupić

“A HOUSE WITHOUT A WOMAN CANNOT EXIST LIKE A WOMAN
CANNOT EXIST WITHOUT A HOUSE”

Summary

The representation of women in Serbian painting during the first half of the 20th century is integrated into the criteria or symptoms of social reality. The real role and status of women in the society is shaped by standards of public morality; they are excluded from all major events. The policy of depiction is defined through the picture of social stereotypes about male and female interests, objects, rules of behavior, professions and rituals. The places in which women are represented strongly emphasize isolation and preoccupation with “desirable activities.” The lack of communication — the ideals of modesty and submissiveness as glorified female virtues — is emphasized by depicting a dropped gaze or a gaze in the distance, as well as by composition solutions mostly showing a three-quarter or full profile, sometimes the back and least often the front of the face. Like personal records, these works of art describe the atmosphere without questioning it. Critical stance is replaced by a melancholic and meditative attitude and an obvious ambivalent experience of reality. The observer can peep into an ambience of carefully preserved hidden scenes, comfortable nests, places for resting and daydreaming, intimate genre scenes from which he/she can discreetly read possibilities and limitations. These scenes are not shaped, or at least not exclusively, by the look of the creator, but primarily the social framework and its characteristic gender policy of viewing. Their marked unpretentiousness makes them a chronicle of the epoch of a sort. The essence of the representation is in the visual relationships which become psychological.

In that gender-defined ambience women are often depicted while resting, decorating, combing or dressing. However, there are no equivalent representations of men — neither in bathrooms, nor beside vases with flowers, nor in the vicinity of mirrors, beds or kitchen tables. Least of all are there scenes with men daydreaming. Although the mentioned locations and objects are universal as to their purpose, their banal narrative does not correspond with the projected perception of the *male* space. We can also notice similar logic when it comes to dressing up, clothes and jewelry, which is left to women and “inferior races.” Men keep wedding rings, medals or badges, i.e. objects whose decoration is justified by their utility. The policy of representation worked as a picture of social stereotypes about male and female spaces, interests, objects, rules of behavior and rituals.

МИЛАНКА ТОДИЋ

Универзитет у Београду, Факултет примењених уметности
Оригиналан научни рад / Original scientific paper

Потрошачка култура у изградњи, представа жене у штампаним рекламама (1900—1940)

АПСТРАКТ: У контексту масовне производње медијских слика рана појава илустрација у популарној структури огласа више је него драгоцен показатељ револуционарног померања пажње — са речи на слику — до чега долази у српским штампаним медијима крајем XIX века. За обликовање визуелне, а не само текстуалне, равни у масовним штампаним медијима од пресудног значаја је била појава готових одевних предмета око 1900. године, од којих је далеко највећи број био намењен женама, како у европским земљама тако и у Србији. Индустријску производњу конфекције пратиле су нове продавнице и робне куће, а онда и илустроване штампане рекламе. Може се рећи да је индустријску производњу робе у стопу пратила масовна производња слика.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: рекламе, фотографија, илустрације, модерна, женске студије, штампани медији

На огласним странама су се током XIX века могле наћи информације о вашарима и панађуринама, игранкама у грађанској касини, поучним књигама, али и „цигарицима за зубе, против зубобоље”.¹ Хаотичне и хетерогене странице са културним програмима и огласима нуде се, већ генерацијама читалаца, необавезно и као вид релаксације, тек после свих важних догађаја, а то значи на крају новина и магазина.² Једном успостављена хијерархија у информативним садржајима штампаних медија функционише мање-више исто све до данас. Али колико год да су биле узбудљиве и садржински различите поруке тих историјских огласа, њихова визуелна форма сачувала је залеђену фасаду уоквирених и штурих текстуалних информација.

Графичко-дизајнерска једнообразност у обликовању огласа није се мењала деценијама у највећем броју новина и часописа који су излазили на српском језику током XIX века. Лако је, отуда, закључити да је порука рекламе била артикулисана готово ис-

¹ З. Јанц, *Оглasi у старој српској штампи 1834—1915*, (*Advertisements in the Old Serbian Press 1834—1915*), Музеј примењене уметности, Београд 1978.

² S. Peković, *Ženski časopisi u Srbiji na početku 20. veka*, <http://www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/10077/2423/1/05.pdf> (mapr, 2009).

кључиво у тексту огласа, док је визуелна раван у комуникацији са читаоцима била од секундарног значаја. Ретко, појављивали су се декоративни рамови и симболични графички знаци од којих је свакако најпознатија она шака са испруженим кажипрстом. Готови клишеи, преузимани из графичких каталога, чинили су једини извор оскудне визуелне презентације у штампаним рекламним порукама током XIX века. Типизирани визуелни обрасци, који су се мултипликовали без неке видљиве везе са производима, градили су складан однос са клишеима у текстуалној равни огласа. Читаве фразе у огласима толико су се једнолично понављале на страницама различитих новина, уосталом као и данас, да је и летимичан поглед био више него довољан да се пронађе тражено обавештење.

Успавана и клишетирана пажња читалаца старе српске штампе разбијена је у последњој деценији XIX века када су се појавили први огласи са илустрацијама.³ Најпре су „помодне радње”, као она Розе Штерн и сина, потражиле нове тактике рекламира-

ВЕЛИКИ ИЗБОР

ЖЕНСКИХ
ЖАКЕТА
КЕПОВА
КРАГНОВА
РАДМАНТИЛА
ШЕШИРА
МУФОВА
КАПА
ВАНРЕДНО
ЈЕФТИНА
ЦЕНА

МИДЕРА

ВАНРЕДНОГ КРОЈА

ДЕЧЈИХ
КАПУТИТА
КАПИЦА
КАПИЖОНА
ЖАКЕТИТА
ПАНТЉЕКА
ЧНПКЕ
ПОЗАМЕНТИР
ВАНРЕДНО
ЈЕФТИНА
ЦЕНА

СВЕ МОГУЋЕ ВЕЛИЧИНЕ

ПРВА И НАЈСТАРИЈА ПОМОДНА РАДЊА
РОЗА ШТЕРН И СИН
КНЕЗ МИХАЈЛА БР. 11.
„КОД ЦРВЕНЕ ЗВЕЗДЕ“

148 1-12

Сл. 1. Велики избор мидера, *Народ*, Београд 31. 11. 1896.
Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”, Београд

³ Јован Скерлић је приметио да су до деведесетих година XIX века у Србији постојали искључиво политички листови, а онда су се појавиле новине којима је било „више стало до читалаца но до присталица”, Д. Стојановић, *Калдрма и асфалт, урбанизација и европеизација Београда 1890—1914*, Београд 2008, 248. Тај заокрет ка забавним и занимљивим садржајима са обиљем илустрација видљив је у штампаним медијима широм Европе, J. Roebuck, *The Making of Modern English Society from 1850*, Routledge, 1982, 48—61.

ња за корсете, шешире и сунцобране.⁴ Наиме, до кључне иновације је дошло када је информативни текст померен у страну, тачније на маргину, како би се појавила слика рекламираног производа у централном пољу огласа. Наравно, то је био тек цртеж — невешта илустрација најпожељнијег и најделикатнијег дела тадашњег женског костима — мидера или корсета. Убрзо су и други предмети освојили тај привилеговани статус и добили осим текстуалне и визуелну презентацију. Схематични цртежи су освојили огласне странице новина већ око 1900. године. У суштини, шаблонизоване форме текстуалне нарације у огласима биле су комплементарне са крајње стилизованим графичким илустрацијама рекламираних предмета. Ипак, у контексту масовне производње медијских слика рана појава илустрација у популарној структури огласа више је него драгоцен показатељ револуционарног померања пажње — са речи на слику — до чега долази у српским штампаним медијима крајем XIX века.

За обликовање визуелне, а не само текстуалне, равни у комуникацији у масовним штампаним медијима од пресудног значаја је била појава готових одевних предмета око 1900. године, од којих је далеко највећи број био намењен женама, како у европским земљама тако и у Србији. Индустријску производњу конфекције пратиле су нове продавнице, робне куће, а онда и илустроване штампане рекламе. По налогу угледне породице Були архитекта Милан Антоновић пројектовао је 1906. године вишеспратну галерију за излагање и продају индустријске робе у Београду. Зграда од стакла и месинга у стилу сецесије и данас се налази у београдској трговачкој улици Краља Петра у истој функцији. Модел новог, галеријског, дакле, излагачког простора намењеног најразноврснијој роби утврдила је чувена париска десетоспратна робна кућа Галерије Лафает (Galleries Lafayette). Она је, од отварања 1912. године, била узор за све касније како комерцијалне тако и репрезентативне просторе намењене излагању и продавању робе.⁵ Мноштво масовно произведене и изложене индустријске робе запосело је спратове и полице новоподигнутих робних кућа а све то је, неминовно, било потребно превести у форму сликовне илустрације. Само тако су сви ти предмети континуирано били изложени погледима огромног броја корисника/купаца. Грађанин је постао потрошач па му се, све до данас, тако и обраћају рекламне поруке.

Појава цртежа, односно, визуелних представа у илустрованим огласима је већ у првој деценији XX века требало да подстакне задовољство гледања слика, скопофилију, код читалаца новина. То уживање у посматрању, међутим, није било везано, као некада, за елитна уметничка дела него за баналне индустријске предмете. Захваљујући новинској илустрацији, тачније цртежу и слици, не само мидери, већ ципеле, шешири

⁴ *Народ*, 31. новембар 1896, 3. Јанц, *Огласи у старој српској штампи 1834—1915*, 73. „На женској ношњи нема ниједне стварчице која би била тако омиљена као мидер, поред све критике која се на њ осула са свију страна. Лекари и Естетичари помоћу слика износили су његову штетност и ругобу по развијање грудног коша, али сви њихови напори били су узалудни”, Д. Славић, *Вештина трговања, огледи из трговине за трговину*, Београд 1921, 104. Корице за ову луксузну књигу као и рекламе репродуковане у боји дизајнирао је Иво Тијардовић (1895—1976), илустратор, сценограф и композитор. На ову књигу скренула ми је пажња Љубица Ђоровић, којој се срдечно захваљујем.

⁵ Уз рекламне слогане „Сто вагона панталона код Талви и Мандиловић” или „Свуда прођи код Талви и Мандиловић дођи” продавала се конфекција у новоотвореним београдским продавницама, Д. Стојановић, *Калдрма и асфалт*, 69; Конфекција и нове продавнице су промениле изглед и других европских престоница, I. Guenther, *Nazi Chic?: Fashioning Women in the Third Reich*, Berg Publishers, 2004, 80—81.

и шајкаче, сунцобрани и амреле, фуруне и шпорети, дакле сасвим обични предмети, освојили су „репрезентативни простор” у штампаним медијима и тако изашли из анонимности трговачких полица и свакодневног живота.

Може се рећи да је индустријску производњу робе у стопу пратила масовна производња слика. Осим тога, према истраживачима потрошачке културе, број људи, којима су око 1900. године били намењени ти индустријски, а не ручно израђивани, предмети никада у историји човечанства није био већи.⁶ Јефтина и масовна штампа је, такође, рачунала на увећану бројност градског становништва, а захваљујући техничким унапређењима, располагала је и до тада непознатим могућностима у графичком обликовању како модерног паковања тако и рекламирања.

У овом кратком осврту на почетке штампаних реклама не треба заборавити да су баш индустријски производи радикално преобразили изглед новинских огласа. Бицикли, француски штедњаци, металне касе, „порцуланске пећи”, „мињон клавири”, патефони и грамофони, али и машине за писање, населили су огласне стране новина као и урбанизоване центре српских градова у којима су сијале нове велике радње и робни магацини.⁷ Сви они градили су јединствен систем капиталистичког тржишта, било да су долазили из домаће или стране, првенствено берлинске и париске, конфекције и индустрије. И сви они су нужно били представљени сликом, новинском илустрацијом, како би равноправно учествовали у изградњи фасцинантног спектакла робе, како га је дефинисао Ги Дебор.⁸ Велики број готово непознатих индустријских производа није се ни могао, довољно брзо и довољно добро, описати речима. Слика је понудила радикално нове аспекте у презентацији нове робе. У поређењу са оном старом, текстуалном и сажетом формом оглашавања која је била наметнута, у значајној мери, и комерцијалним разлозима, слика, најпре цртеж а онда и фотографија, умела је много више да каже „малом човеку”, како је то приметио Растко Петровић.⁹ Индустријска роба захтевала је индустрију слика, масовну медијску визуализацију робе, поред осталог и зато што је реторика слике не само убедљивија него и заводљивија од текста.

БЕСПЛАТНО УПУТСТВО ЗА ОЧУВАЊЕ ЛЕПОТЕ

Слика, скромна и шаблонизована илустрација, у први мах била је неопходна у приказивању нових индустријских добара намењених, пре свега, кућној и личној удобности грађанина. На почетку модерног доба слика и реч су, заправо, функционално поделиле терет у масовној дистрибуцији информација о производима захуктале индустрије.

⁶ G. M. Leonard, *Advertising and Commodity Culture in Joyce*, University Press of Florida, 1998, 22.

⁷ „Прва сијалица у Београду упаљена је 1880. године... Неописиво славље и граја настали су кад је сијнуо дотад невиђен блесак”. На изградњу градског осветљења у Београду чекало се до 1893. године, када је и у многим другим европским градовима уведена струја, Д. Стојановић, *Калдрма и асфалт*, 120, 122—125, 68—73, 85—108. Електрична струја се користила у крагујевачкој фабрици оружја од 1884. године, *Хронологија, Модерна српска држава 1804—2004*, Београд 2004, 132.

⁸ G. E. Debor, *Друштво сјектације*, http://www.modukit.com/anarhija-blok45/rtf/Drustvo_spektakla_2006.rtf (март, 2009).

⁹ М. Тодић, *Фотографија и слика*, Београд 2001, 57—60.

стрије капитализма да би се касније, нарочито од шездесетих година прошлог века, визуелно поље стално увећавало на уштрб текстуалног. Ако је текст крајем XIX века био распричан у огласима, између осталог и зато што је био носилац фактографских информација, онда је слика отварала прозор у асоцијативну и симболичну раван значења представљеног предмета у штампаним рекламним порукама већ од почетка XX века. Уосталом, текст и слика комплементарно функционишу све до данас и то како у штампаним тако и електронским медијима масовне културе. Битно је нагласити, дакле, да је у Бењаминовој ери техничке репродукције слика, а пре свега захваљујући увођењу фотографије у структуру огласа, слика преузела главну улогу у обликовању рекламних порука.

Одмах на почетку формиран је амбивалентан однос према масовној и медијској култури која је на разним нивоима фаворизовала имитацију насупрот оригиналности. Док су једни оптуживали баш масовне медије — почетком XX века то си били часописи — да обликују лажне представе о свакодневном животу и да негативно утичу на морал и улогу жене у друштву учећи је да буде „ропкиња моде”,¹⁰ други су сматрали да је учествовати у изградњи масовне културе и бити „a la page”, како каже Бошко Токин, ствар друштвеног престижа и израз модерних назора. Оптужбе да се слепо покурава диктату моде биле су упућене пре свега на рачун жене, за коју се писало како „упропашћује своју породицу, своје сроднике, залуђена луксузом и, да би набављала бесмислене ситнице, она понекад, на послетку прими и погодбе које окаљају не само њено достојанство жене, већ понекад и част и све што има лепога и чистог у њој.”¹¹

Жена је била, као „ройкиња моде”, и главни кривац за прекомерну потрошњу у кући или бар за недовољну штедњу тешко зарађеног мужевљевог новца. Колико је жена, а не мушкарац, била склона куповини илуструје и оглас у листу *Политика* из 1911. године, на којем су приказане, готово у кључу футуристичког сликарства, грађанке и сељанке како препуних руку јуре из велике продавнице на београдским Теразијама.¹² Данас, готово сто година касније, на рекламним плакатима у веома прометном градском превозу појављује се опет жена са препуним рукама шарених кеса која најављује нови филм, али и стари родни стереотип, под називом „купохоличарке”.

Жени се, од почетка модерног доба, пребацује претерано интересовање за властиту спољашњост и естетизовану презентацију у јавности. Она је била чак и „*робиница луксуза*”, како ју је назвала читатељка часописа *Жена и свет*. У одговору на анкету о савременом браку анонимна читатељка овог тиражног магазина нагласила је, поред осталог, да се у савременом друштву „лакше прашта грех него ли скромна хаљина и руке огрубеле од рада”, јер је идеал модерне жене да буде млада и лепа, а не да се зароби поред деце.¹³ Модерна жена, према саветима штампаних медија, никако није смела да изгуби виткост и да постане дебела. О њеној лепоти и линији бринуле су

¹⁰ „Да би се следовало моди, тој ђудљивој неумољивој моди, меће се врат под јарам, жртвује се све, и естетика и радост домаћег огњишта и мода немилосрдно гута приходе, који су намењени благостању породице. Жена губи савршено познавање својих дужности”, *Тиранција моде*, Мали журнал, (1906. године), М. Прошић-Дворнић, *Одевање у Београду у XIX и почетком XX века*, Београд 2006, 481.

¹¹ Исто, 481.

¹² *Политика*, 24. јун 1911; 3. Јанц, *Огласи у старој српској штампи 1834—1915*, 139.

¹³ *Шта мислише о данашњем браку?*, Жена и свет, бр. 11, Београд 1925, 10.

Лудвиг Вертеш, апотена „Орао“, Лугош, Банат, бр. 205.

Занимљиву књижицу за сваку женску: „Упутство за очување лепоте“ шаље се бадана и франко.

Она се стиди,



Јер је мило драматско лице већ од хула времена због нечистоће коју са собом пренима, те је неом сада дошла на сву ошту пошту и обубављу.

ЛУГОШКУ ПОМАДУ ЗА ЛИЦЕ

Апотекара Л. Вертеша.

Којом је могла тако брзо своју пређашњу лепоту повратити. Нема помале жете најбоље средстава за одстрањивање сучашних и јетрених пига, бујбужа, бодрања, као и све остале нечистоће коже. — 1 дола 60 нота, 1 и 2 ф. — Ко пошаље у напред 2 ф. 30 н. добија 1 пилулу или две мале дозе франко.

Посматрајте мене,



или друге жешке, које употребљују

СИЦИЛИЈАНСКИ ПОНАВЉАЧ КОСЕ

а ни бете пронаћи, да се нива коса кроз ове бујбужање ни најмање не разликује од најбољег, природног бује.

Сицилијански понављач косе не одржава никаквих штетних делова, није просто изванредно средство за бујбужање, него понавља својој коси своју природу боју и као се

добива се у свима АПОТЕКАМА и ПАРФИМЕРИЈАМА.

Главни депи у Будимпешти: Ј. ч. Телки, Арош. Киндсгаме; у Прагу: М. Вацка, Ефенга-Ароше; у Загребу: С. Мителбах, Арош; у Сарајеву: Н. Шенкеловић, грађава Јакова. — Али она где нема апотеке, се поручи код апотекарства.

Л. Вертеш, апотена „Орао“, Лугош, Банат, бр. 205.

L. Vértés, Adler-Apotheke, Lugos, Banat, Nr. 205.

Највећа специјалност ове апотеке и парфимерије, како квалитетно тако и по страним производа.

Горе наведени предмети само су ода први, као се на њима налази овај заштитни жиг.

ОРИЕНТАЛСКЕ ПИЛУЛЕ,



Делују на жешке и слабе делове и осећају тако, да на првом време могу велику пилулу, које обилно и лепа прила добијају. Нутако 3 ф.

ЛУГОШКЕ ПИЛУЛЕ



за очишћивање делују тако, да се њима свако очишћивање постала нова, без штетног узрока. Делују на тако природно и узгодно. Цена кутури 3 ф.

Поред апотеке добијају се најбоља и најчистија. Кој изврши ове 5 ф. рачуна се узврати лист за сваког 50 нота, од 5 франка серијала и поштом франко при Лугош-Гару и Банату, и то као се више у напред пошаље. Нема 1 ф. нутако се не отира. — Препоруком добијају нутако лист.

апотеке, као она Лудвига Вертеша, која је нудила и бесплатну књижицу под насловом *Упутство за очување лепоте* у илустрованом календару *Орао* за 1900. годину. Ова штампана реклама, у којој је *Упутство за очување лепоте*, као поклон, било намењено сваком читаоцу, није само прапочетак свих каснијих бесплатних рекламних каталога и узорака разне робе него је иновативан и занимљив пример интертекстуалног артикулација масовне медијске поруке.¹⁴

Поменута реклама у *Орлу* се агресивно шири преко целе стране, иначе богато илустрованог календара, што не изненађује данашњег читаоца илустрованих магазина чије је око увежбано да прелази, са лакоћом, читаве блокове рекламних страница. Међутим, комерцијални оглас вршачке апотеке треба видети као радикално смелу иновацију те 1900. године. Фокусирана и садржајно фрагментарна порука апотеке „Орао“ функционише, у суштини, као рекламни плакат у илустрованом календару. Она присваја читаву стра-

ну календара и тиме заокупља потпуну пажњу читаоца који је обично на једној страни добијао на десетине хетерогених рекламних садржаја. Освојивши целу страну у календару и константну пажњу читаоца, рекламна порука је била изолована од свих осталих „озбиљних“ тема у овој луксузној публикацији па је несметано, без шума, комуницирала са читаоцем/гледаоцем/потрошачем.

Важно је, такође, приметити да се у рекламној поруци апотеке „Орао“ Лудвига Вертеша из Лугоша у Банату те 1900. године конституише и образац мултимедијалне, или бар вишемедијске, комуникације на линији роба—потрошач. Рекламна порука се истовремено обраћа и читаоцу и гледаоцу тако што у модерној форми стрипа синтетише текст и слику. Наизменично смењивање слике, то јест цртежа, и текста делује синхронизовано на различита чула корисника, односно читаоца/гледаоца, агресивно присвајајући његову потпуну пажњу.

¹⁴ *Орао*, велики илустровани календар за 1900, уредник С. В. Поповић, Београд 1899.

Занимљиво је да лева, традиционално женска страна, у овој реклами почиње сликом жене пред огледалом и пропратним текстом: „Она се стиди” (јер јој „лице није чисто”), а завршава се понудом „Лугошких таблета за смршављење”. Десна страна огласа, одувек резервисана за мушкарце, бави се „красним брковима” и видљивом ћелом, фокусирајући поглед читаоца/гледаоца на проблематичне тачке у репрезентацији идеалне лепоте код оба пола. Коначно, градећи квазикинематографску нарацију у форми стрипа рекламна порука апотеке „Орао”, пласирана преко целе стране великог истоименог илустрованог календара за 1900. годину, ефектно користи двосмислену и медијски хетерогену структуру и стрипа и плаката. Сва та удвајања — на нивоу назива апотеке и календара, текста и цртежа, стрипа и плаката — у функцији су појачавања медијске поруке.

МАЈКО, ТИ МОРАШ ПРАТИ РАДИОНОМ!

По завршетку Првог светског рата цртежи елегантних и утегнутих дама су нестали са огласних страна, а на сцену је ступила насмејана и млада радион девојка.¹⁵ То је била једноставна „девојка из краја” обучена веома скромно, у црно-белу пругасту сукњу и белу блузу, а на ногама је имала само равне тамне ципеле. Она је, уместо уштиркане беле кецеље некадашње служавке, везивала обичну тамну мараму око струка. Косу је покривала, опет, марамом али на туфне, док је махала великим белим чаршавом, као заставом, на којој је писало „Радион пере сам”. Иста парола, „Радион пере сам”, била је одштампана на свакој кутији детерџента коју је радион девојка држала испред себе и истурала у први план на штампаним рекламама. Процес масовног медијског копирања, имитације и



Највеће стовариште модерног готовог одела

Савић и Мајданац Београд

Кнез Михајлова 1



Телефон број 652

Сл. 3. Иво Тијардовић, Савић и Мајданац, 1921. Завичајни фонд, Библиотеке града Београда, Београд

¹⁵ Радион девојка је заступала детерџент радион, или плави радион како су га звали на просторима Југославије пошто је био упакован у плаву картонску кутију са жутим сунцем у углу. Овај славни бренд Вајмарске републике, популаран широм Европе, Унилевер компанија је безуспешно покушала да обнови 1989. године. На просторе Југославије радион је стигао 1922. године, у тренутку када је осјечка фабрика сапуна (основана 1894) била удружена са немачком фабриком детерџената Георга Шихта (Georg Schicht). Радион се звао и Шихтов радион, по власнику фабрике.



Сл. 4. Радион, *Жена и свет*, бр. 7, Београд 1928.
Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”, Београд



Сл. 5. Радион, *Женски свет*, бр. 1, Љубљана 1930. Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”, Београд

мултипликовања рекламног слогана стидљиво је започео од овог рекламног трика са удвојањем фразе „Радион пере сам”.

Далеки визуелни узор, па у неку руку и прабака радион девојке, може се препознати у алегоријској фигури Слободе коју је Ежен Делакроа попео на барикаде и довео на чело јулске револуције 1830. године у слици *Слобода ђредводи народ*. Ако је жена у романтизму махала тробојком и носила оружје у борби за своја прва, онда је жена модерне епохе развила бели чаршав и понела кутију детерџента како би победила прљавштину, али и потцењеност властитог рада у кући, а све то коначно води до превладавања нереда у друштвеним односима. Рефлексија о правим вредностима „неминовно постаје рефлексија о односу реда и нереда. Прљавштина је неред у суштини, а чистоћа успостављање реда — друштвеног статуса”, прецизно је закључила Мери Даглас на темељу својих обимних истраживања различитих култура.¹⁶

¹⁶ М. Даглас, *Чисто и ђрљаво, анализа ђојмова ђрљавшћине и шабуа*, Београд 1993, 15.

Радион девојка је двадесетих година XX века, такође, била алегорија за све оне младе девојке које су могле уживати у новим, не само грађанским, слободама и правима између осталог и зато што су корсети, заједно са крутим правилима понашања, били одбачени и заборављени у тами маминих и бакиних ормана током трауматичних година Првог светског рата. Наиме, прва послератна деценија је донела читав низ радикалних промена у моделу понашања, како у сфери приватности тако и у јавном животу. Један од њих је промовисала радион девојка, уз помоћ својих пратиља које су заступале мерима и златорог сапуне или лабуд, сапунске пахуљице.

Радион, мерима, елида, нивеа и сви други робни брендови који су у својим рекламним кампањама користили девојке појављују се систематски у домаћим штампаним рекламама од двадесетих година прошлог века. И сви они, доследно, подржавају визуелну матрицу модерног оглашавања са младом девојком у главној улози која је постала замена за модерну хероину средње класе. Ведра, раздрагана и насмејана „девојка из комшилука” кокетно је освојила визуелно поље, најпре, у славним рекламама за кодак фотоапарате и кока-колу. Али, најужбудљивија је била њена појава на француским постерима које су Жил Шере (Jules Chéret), Анри Тулуз Лотрек (Henri de Toulouse-Lautrec) и Алфонс Муха (Alfons Mucha) дизајнирали за ликере, дуван и, наравно, ноћне барове и кафане око 1900. Позајмљујући свој шарм „слатке мале” свакој роби она је била омамљивија од свих ликера. Нова стратегија рекламирања лако и брзо се ширила са једне на другу обалу Атлантика, зато што је присуство „лепе секретарице” на рекламама, како је приметио Леополд Блум, главни јунак Џојсовог *Улиса*, могло значајно унапредити сваки трговачки подухват.¹⁷

Нестварне богиње дуге распуштене косе Алфонса Мухе постале су скромне, вредне и једноставне радион девојке у годинама обнове после Првог светског рата. Жена је тада сама обављала низ послова у кући, пошто се помоћ послуге значајно смањила у оскудним временима кризе. На масовну појаву електричних апарата у кући, о којима се са толико одушевљена говорило почев од пегле (1909) и усисивача (1915), требало је чекати све до шездесетих година XX века у српским домаћинствима.¹⁸ Довољно је само погледати рекламу за кућни и кухињски прибор у часопису *Жена данас* и педантну илустрацију за „уређаје” који су се могли купити у Београду 1938. године па закључити каквим је све



Сл. 6. Алфонс Муха, Пиво де ла Мусе, 1898.

¹⁷ M. Roth, *Advertising/Pornography/Art: The French Drink Poster*, <http://english.cla.umn.edu/contact/roth/poster.pdf>; J. Wicke, *Advertising Fictions: Literature, Advertisements & Social Reading*, N.Y. Columbia University Press, 1988, 8.

¹⁸ V. de Gracia, E. Furlough, *The Sex of Things*, University of California Press, 1996, 247. Не треба заборавити да је од почетка прошлог века Србија имала проблем са скупом и недовољном електричном струјом и водом, као ни огроман број сеоског становништва које је имало скромне услове становања радећи на туђој земљи, *Жена данас*, бр. 27, Београд 1940, 3.

гвожђарским предметима руковала модерна жена у граду спремајући свакодневне оброке за своју породицу.¹⁹

Ако је тачна оцена истраживача да је жена која зарађује била најзначајнија публика масовне штампе у лудим двадесетим, онда су женски часописи били медијска авенија где је та запослена жена јавно показивала своје жеље и стрепње. Новоосвојена слобода критичког самопосматрања довела је, између осталог, и до вишеструког увећања броја листова намењених женској публици као и до њиховог значајног тиража у периоду између два светска рата.²⁰ Повећање женске периодике комплементарно је повећању броја запослених жена, наравно. Према објављеним пописима, у међуратној Србији број запослених жена попео се на преко две десетине хиљада (22.391) у 1931. години, што је чинило 15% укупног броја радника. Жене су углавном радиле у јавним службама и трговинама, уосталом, као и данас.²¹

У брзој трансформацији идентитета, од домаћице до раднице и службенице, модерна жена је увелико консултовала масовне медијске репрезентације на страницама женске штампе. Илустрације са радион, мерима или калодонт девојкама, могле су се одмах имитирати по дијалектичком принципу себе препознавања у другоме, јер су биле дате као потпуно заокружене визуелне матрице. Усвајање одређених родних улога и стереотипа добро је познато у психологији и развоју личности, али тај процес је утолико успешнији уколико се више пута понавља и медијски варира један те исти образац. Рекламе за радион, на пример, држале су се тог принципа не само на географским просторима некадашње Југославије већ и на територији целе Европе.

Иста потрошна добра, радион детергент или луксов сапун, исти филмови, исти шлагери који су се емитовали на радију, па зашто не и исте штампане рекламе и паковања, служили су као медији споразумевања али и канали ширења моћи која ће неминовно водити капитализам и потрошачко друштво ка процесима глобализације. На пољском рекламном плакату, на пример, црна мачка је искакала као бела из кофе са радионом, док се у рекламној песми, специјално компонованој за радион и емитованој 1934—1938. године у Варшави, наглашавало да радион пере сам, баш као у рекламним порукама објављеним у Србији.²²



Сл. 7. Кућни и кухињски прибор Филиповић, *Жена данас*, бр. 14, Београд 1938. Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”, Београд

¹⁹ *Жена данас*, бр. 14, Београд 1938; Р. Вучетић, *Жена у граду, Између резерваца приватног и освајања места у јавном животу (1918—1941)*, у: *Приватни живот код Срба у двадесетом веку*, Београд 2007, 131—164.

²⁰ М. Тодић, *Нова жена или робиница луксуза, Насловне стране женских часописа у Србији (1920—1940)*, Зборник Музеја примењене уметности (у штампи).

²¹ Р. Вучетић, *Жена у граду*, 135; У Југославији је било регистровано 149.457 запослених жена 1934. године, да би се 1938. године њихов број попео на 188.729, *Жена данас*, бр. 27, Београд 1940, 3.

²² http://www.russian-records.com/details.php?image_id=3125&mode=search



Сл. 8. Калодонт, *Жена и свет*, бр. 10, Београд 1932.
Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”, Београд



Сл. 9. Калодонт, *Жена и свет*,
бр. 4, Београд 1936. Универзитетска
библиотека „Светозар Марковић”,
Београд



Сл. 10. Мерима, *Жена и свет*,
бр. 11, Београд 1928. Универзитетска
библиотека „Светозар Марковић”,
Београд

Мајко, Ти мораш прати Радионом!

Ја нећу љуту и уморну мајчицу, ја хоћу мајчицу, која се и на дан прања смеје. Зато мораш прати Шиховим Радионом, јер је поступак тако једноставан: Радион се растопи у хладној води, рубље се стави у растопину и кад прокува, остави 15 минута да кува. Након тога се испере најпре топло, затим хладно и рубље биће снежно бело.

ШИХОВ РАДИОН пере све

Сл. 11. — „Мајко, Ти мораш прати Радионом!”, *Жена и свет*, бр. 5, Београд 1936. Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”, Београд

Реклама је идентификована са услугама најбољег пријатеља у капиталистичком свету, а Душан Славић је 1921. године чак написао: „Што су човеку плућа то је трговини реклама.”²³ И један други, рани аналитичар рекламе, направио је слично поређење: „Што је за тело вино то је реклама за посао.”²⁴ Радион девојка није остала усамљена у обављању толико важних и сложених рекламних послова у штампи. Њој је у помоћ дошла мерима девојка, која се појавила, такође, 1928. године. Она је, истичући традицију домаћег брэнда, стојала на постољу на којем је писало *Мерима, 1839*, што је била година оснивања радионице за израду свећа у Крушевцу која је прерасла у чувену и истоимену фабрику сапуна и детерџената.²⁵ Ипак, далеко највише рекламног простора освојила је мултинационална радион девојка у женској југословенској међуратној периодици.²⁶ Илустроване рекламне поруке су типичне за ревијалну штампу

²³ „Модерна трговина уврстила је штампану рекламу међу своје најбоље пријатеље, којима морамо бити захвални што смо до успеха дошли. Пријатељ-реклама ради за трговца како у месту његова становања, тако и по целом свету. Кад се трговац одмара реклама и онда ради, кад је трговац у кревету, реклама не спава, кад трговац путује реклама лети на крилима. Кад трговац остави бриге посла на страну па оде у цркву да се помоли Богу, или оде на забаву да се разоноди, његов верни пријатељ реклама и тада ради тако, да се слободно може рећи: Што су човеку плућа то је трговини реклама.”, Д. Славић, *Вештина трговања*, 110.

²⁴ „As wine is to the body, so is the advertisement for business”, Christian Heinrich von Dillman, M. Roth, *Advertising/Pornography/Art: The French Drink Poster*, 4.

²⁵ Крушевачка радионица за израду свећа из 1839. године прилагодила је своју производњу изради сапуна, специјално дечјег сапуна, а од 1924. године, као Мерима—Хенкел, проширила је делатност и на друге производе за хигијену: зубне пасте одис, мерима сапунске пахуљице за свилу и сл. Фриц Хенкел (Fritz Henkel) је био оснивач истоимене фирме у Ахену 1876. године, која се навелико рекламирала већ од 1878. године. Име Хенкел је, и данас, једно од водећих у производњи средстава за хигијену.

²⁶ *Жена и свет*, Београд 1925—1941; *Ženski svet*, Љубљана 1923—1941.

док дневни листови нису располагали тако великим огласним простором. Илустроване рекламе су ту потискиване ка маргинама новинских страница или су објављиване заједно са осталим хетерогеним огласним порукама. Наша анализа се фокусира на конструкцију слике о жени у рекламама објављеним у женским илустрованим новинама, док сви остали илустровани и дневни листови остају по страни.

Радион девојка, која не силази са рекламних страна женске периодике од 1928. до 1941. године, артикулисала је, пре свега, стереотип или слику, а посредно и модел понашања (role model) жене из средње класе чије је присуство било све уочљивије у друштвеној и културној јавности. Она је понудила стилизовану слику модерне и скромне домаћице или мајке која „не губи главу” кад дође дан за прање великог веша. Тако радион девојка, у улози мајке и васпитачице, учи своју малу ћерку Радојку да користи радион детерџент, јер док он пере сам, она може да јој чита радион приче.²⁷ Радион девојка се, из броја у број, и дуже од деценије, редовно обраћа читатељкама српског часописа *Жена и свети* као и словеначког *Женски свет*, са истим рекламним слоганом: „Радион пере сам”, или „Шихтов Радион пере све”, „Scichtov Radion pere vse”, што је био превод са немачког — „Schicht Radion wäscht alles”! Тачније, *Жена и свети* објављују прве рекламе за радион 1928, а *Женски свет* 1930. године.²⁸ Током тридесетих година прошлог века рекламна кампања за радион се интензивира па се радион девојка редовно појављује и на страницама многих других илустрованих магазина и дневних новина, какви су *Недеља*, *Политика*, *Време* итд.

Млада и весела девојка, ма како деловала присно и познато, није била уистину локална девојка из краја већ рекламна фантазија. Као илустрација, али и као илузија друштвеног реда, она је била носећа визуелна конструкција масовне медијске културе и потрошачког друштва између два светска рата. Како би успешно обавила своју функцију у свету штампаних реклама и учествовала у интернационалном спектаклу слика, морала је, најпре, избрисати све трагове свог историјско-културно-географског порекла и представити се као транснационална хероина чистог краљевства робе. Улогу објекта, на коју су упрте очи милионске публике, радион девојка је морала унапредити и улогом мајке. Ако је двадесетих била усамљена млада хероина средње класе, онда је радион девојка, у тридесетим годинама XX века, сасвим природно, морала постати одговорна млада мајка. Њен медијски имиџ мајке успешно је вариран у рекламним порукама. Она је једном мајка миле девојчице Радојке, а други пут још мањег детета које се, грлећи маму, обраћа публици следећим речима: „Мајко, Ти мораш прати Радионом! Ја нећу љуту и уморну мајчицу, ја хоћу мајчицу која се и на дан прања смеје”.²⁹

Добро је проучена историја сапуна и његова култна улога у пропагирању империјализма XIX века,³⁰ али сапун, а онда и његов технолошки усавршени рођак — детер-

²⁷ *Недеља*, илустровани лист, 28. јун 1931; Р. Вучетић, *Жена у граду*, 152.

²⁸ *Жена и свети*, бр. 4, Београд 1928, 15; *Ženski svet*, štev. 1, Ljubljana 1930, s.p.

²⁹ На илустрацији је представљена млада жена са ћерком, која је задржала само мараму на туфне, а штампани текст рекламе даје и упутство за употребу јер „Шихтов Радион пере све!”, *Жена и свети*, бр. 5, Београд 1936.

³⁰ Е. MekKlintok, *Imperija mekih sapuna: rasizam robe i imperijalni advertajzing*, Prelom, br. 1, Beograd 2001, 68—77.



Сл. 12. Мушкарци мисле критички..., *Жена и свет*, бр. 4, Београд 1936. Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”, Београд

ствености, пошто су „мушкарци много срећнији кад виде да је женска одећа опет женствена, а жене уживају у својој улози нежне женствености”.³²

Како то изгледа кад жене уживају у својој „нежној женствености” најбоље показује штампана реклама за елида сапуне, објављена у боји и то преко целе задње корице часописа *Жена и свет* из 1936. године.³³ „Нежна плавојка”, како се у рекламним тек-

цент, какав је радион, наставили су заједно да граде позицију робе као фетиша и у рекламним порукама и касније, током XX века. Организовани систем слика у којем главна улога припада младој и насмејаној девојци доприноси, на једној страни, фетишизацији баналних предмета, какви су сапун и детерцент, а на другој, интернационалном маркетингу који ће све мање признавати разлике међу језицима, писмима, културама, како се буде ближио крај модерног доба.

МУШКАРЦИ МИСЛЕ КРИТИЧКИ...

Светска економска криза (1929—1933) довела је, поред осталог, до повећања броја незапослених, а међу онима који су остали без посла био је и велики проценат жена које су биле принуђене да се врате својим традиционалним кућним пословима. Као тактика одвраћања пажње од фундаменталног проблема незапослености жена звучи анкета „Да ли јавни рад не смета жени у њеном позиву мајке и домаћице”, која је покренута у јеку кризе, 1932. године, у часопису *Жена и свет*.³¹ Неки новоосновани женски часописи, као *Женски свет* (1930—1934) Јелене Зрнић, престали су да излазе, а неки славни, какав је био *Die deutsche Elite* или *Женски ђокрећ* (1920—1938), нестали су са медијске сцене због губитка читалаца. Тренд повратка традиционалним вредностима био је видљив у многим областима, а драматичне дискусије о неравноправности полова одбациване су у корист расправа о естетици жен-

³¹ М., *Да ли јавни рад не смета жени у њеном позиву мајке и домаћице*, *Жена и свет*, бр. 12, Београд 1932, 1—2.

³² I. Guenther, *Nazi Chic? : Fashioning Women in the Third Reich*, 86. Да треба испунити очекивања мушкараца поручује и реклама у часопису *Жена и свет*: „Мушкарци мисле критички... Али који би мушкарац могао одолети насмејаним устима са лепим белим зубима? И Ваши се зуби могу допасти, Chlorodont ће Вам у томе помоћи.”, *Жена и свет*, бр. 4, Београд 1936.

³³ *Жена и свет*, бр. 1, Београд 1936.

Играње још је најбоље



Мислите увек на то, да је сапун темељ сваке неге коже. Лоши сапун може све покварити. Само онај сапун, којег име јамчи за квалитет, може Вашој кожи дати ону негу, која је потребна да постане лепа.

БИРАЈТЕ ИЗМЕЂУ ОВИХ

ЕЛИДА САПУНА

ЕЛИДА ФАВОРИТ већ дешениј уназад љубимац размажених дама.	ЕЛИДА БЕЛИ ЈОРГОВАН сапун снежно-бели у боји — заносан у мирису.
ЕЛИДА 7 ЦВЕТОВА луksусни сапун, којег си свако може приуштити. Особито парфумисан.	ЕЛИДА КРЕМ САПУН посве нови! Особито благ за осетљиву кожу. Сретно употребујење новог Елида крема.

ИМЕ ЕЛИДА ЈАМЧИ ЗА КВАЛИТЕТ



Сл. 13. Елида сапун, *Жена и свет*, бр. 1, Београд 1936. Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”, Београд

Коса којој се увек, наново дивимо!



Ако мушкарци говоре о женама онда мисле у првом реду на чар лепе косе. Ако им се диве, онда мисле најпре: како одлично је негована ова коса!

Ако и Ви негујете своју косу Елида Шампоном биће стално бујна, податна и прекрасног сјаја. Коса се даде лепо и лагано чешљати, а валови дуже држе.



КАМИЛО ФЛОР
Специјални Шампо за плавојке, слободан од алкалија, задржи наравин, стално сјајни одраз плаве косе те га праха ако се изгубио. Дајекоси напредан сјај.

ЕЛИДА ШАМПОН

БРУНЕТА ФЛОР
Специјални Шампо за тамну косу, слободан од алкалија, даје коси диван сјај, доводи тамно смеђе тонове косе нарочито до изражаја.

Сл. 14. Елида шампон, *Жена и свет*, бр. 4, Београд 1936. Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”, Београд



**Дивна
бујна
коса**

је ретко када дар природе. Скоро свуда је она дело нарочите неге Зато да би коса била мека као свила, очаравајући сјајна и нежног мириса - посветите нарочиту пажњу избору тога средства за негу косе.

Ми Вам једино препоручујемо наш опробани

**SHAMPOING
'ALEM'
MERIMA-1839**

— 63 —

Сл. 15. Мерима шампон, *Жена и свет*, бр. 11, Београд 1929. Етнографски музеј, Београд

струисан у масовним медијима за потребе моћне индустрије и капитала, слика је успешног функционисања жене не само у штампаној реклами него и у породици, па, коначно, и у друштву. Исконструисани елитистички амбијент приватности излаже се погледима јавности заједно са елегантном и „нежном плавојком”, као спектакл за невидљиви и недостижни предмет жеље — сапун. Наравно, сапун је изостављен у софистицираној рекламној презентацији, јер је он недостатак, он је фетиш, који треба пронаћи ради постизања успеха у друштву. Њега нема на реклами, јер функција рекламне слике није да носи информацију него да подстиче позитивна емотивна стања која се онда „лепе” за недостижну и фетишизирану робу.

³⁴ Исто.

³⁵ Елида је 1928. године организовала конкурс под називом: Најлепши портрет немачке жене за 1928. Награда је била, тада, невероватних 10.000 марака. Организатори су се надали да ће тимски рад козметичких стручњака и уметника дати јасну слику идеалне, модерне, немачке жене. Учествовало је 365 уметника али је у берлинској галерији Guzliitt изложено само 26 радова. Конкурс је изазвао велику пажњу и објављено је много текстова у новинама, ревијама и специјализованим магазинима. Али, када је Елида објавила победника, многи су били разочарани. Победничка девојка је била плавуша, чврсто грађена, здравог изгледа, спортске конституције. Та млада девојка била је окренута анфас у једноставној летњој хаљини до колена. Новине су, међутим, похвално писале о повратку женствености и о женственој жени, I. Guenther, *Nazi Chic?*, 85.

стовима тада називао идеализовани тип жене, представљена је у свом приватном простору како седи на квазистилској белој фотељи, испред квазистилског великог овалног огледала док, непосредно испред лица, држи још једно огледало. Тај познати Венерин атрибут — огледало, мултипликовано у рекламној поруци — наглашава позицију жене као објекта. Двострука провера спољашњег изгледа, уз помоћ два огледала, неопходна је у бризи о властитој идеалној лепоти и женствености јер, према упозорењу из рекламног текста, увек треба „мислити на то да је сапун темељ сваке неге коже. Лош сапун може све покривити.”³⁴

Чувена немачка козметичка кућа Елида, основана 1925. године, према оцени Ирене Гентер (Irene Guenther), подржавала је и пропaгирала конзервативну оријентацију, у смислу повратка реду и женствености, у својим рекламним кампањама тридесетих година.³⁵ На тој линији треба разумети и рекламну поруку за елида сапун објављену у часопису *Жена и свет*. У њој се квазистилска, читај класична, приватност ентеријера са женом у улози Венере јавно излаже у рекламној поруци за сапун. Тај визуелни образац, кон-

Козметичка кућа Елида је остала упамћена у историји рекламе по интензивним и иновативно осмишљеним рекламним кампањама како у Немачкој тако и у штампаним медијима краљевине Југославије.³⁶ До најзначајнијег продора Елидине рекламне стратегије дошло је баш у домену визуелног презентовања робе, козметике пре свега, и то захваљујући увођењу фотографије у рекламно поље. Фотографска слика је, у извесном смислу, савршен медиј репрезентације зато што поседује могућност индексираних повезивања робе и представе. Илустрација, односно цртеж, као традиционална и артистичка форма рекламирања одбачена је у корист револуционарно нових техничких слика — фотографије и филма.³⁷ Илустрација је морала уступити место фотографији, поред осталог и зато што је реторика фотографске слике била комплекснија и провокативнија у рекламним порукама, поготово када су на фотографијама биле славне холивудске и позоришне звезде. Тако је у магазину *Жена и свет* Бети Компсон (Betty Compson) преузела улогу елида девојке чија је коса, савршеног сјаја и уредно сложена у локне, била урамљена овалним оквиром какав је некада био резервисан само за насликане портрете значајних предака.³⁸

Али пресудни моменат у радикалном заокрету од илустрације ка фотографији у штампаним рекламама тридесетих година треба препознати у битно другачијем медијском језику фотографије.³⁹ Техничка, а то значи масовна производња слика, тачније, неограничена репродуктивност фотографске слике, била је од фундаменталног значаја за обликовање масовног спектакла робе. Даљу експанзију потрошачког друштва, а са њим и идеологије спектакла робе *par excellence*, подржавају и унапређују и све друге механичке слике: прво филм, а онда телевизија, па интернет итд. Рекламни филмови (Minute Movies) постају део филмске индустрије, а немачке компаније детерџената и козметике у свом власништву имају и филмска предузећа.⁴⁰ Српска и југословенска индустрија се врло инвентивно укључила у производњу рекламних филмова од којих су неки, као реклама за Кушаковићев калодонт из 1926. године, режирани у форми играног немог филма.⁴¹ Више је него очигледно, али треба нагласити, да друштвеног спектакла нема без масовних медија, али ни „без негације реалног живота”, како је приметио Дебор.⁴²

³⁶ Размере тадашњих реклама у штампаним медијима могу се, донекле, сагледати на примеру часописа *Жена и свет* из 1932. године где се редовно објављују рекламе за елида крему, елида шампон, елида сапун, одис, пасту за зубе, слатинске таблете за мршављење и сл. Треба још додати да се Елидини производи рекламирају и у дневним листовима, али на знатно мањем простору и, готово увек, на маргини листа, баш тамо где треба читалац да спусти прст како би окренуо страницу. Производи Елида козметике, под именом Elida Faberge су и данас присутни на глобалном тржишту, <http://www.fundinguniverse.com/company-histories/Unilever-Company-History.html>

³⁷ Током тридесетих година прошлог века објављиване су и илустрације за Елидине производе, *Полишка*, 10. август 1931. године, на пример, али највећи број рекламних порука ослањао се на реторику фотографске слике.

³⁸ *Жена и свет*, бр. 2, Београд 1930.

³⁹ R. Bart, *Retorika slike*, у: *Plastički znak*, Rijeka 1981, 71—82.

⁴⁰ Филмска реклама за бензин Esso може се погледати као прототип телевизијских спотова, <http://www.archive.org/details/ExtraEss1938>

⁴¹ http://www.youtube.com/watch?v=Rzzbeb2qDQU&feature=player_detailpage Срдачно се захваљујем Маји Ђирић која ми је помогла да нађем ову задивљујућу рекламу која најављује принципе модерне филмске наратива у служби маркетинга.

⁴² G. E. Debor, *Друштво спектакла*, http://www.modukit.com/anarhija-blok45/rf/Drustvo_spektakla_2006.rtf (март, 2009).



Једној дана си свака
жена поспави ишчање

„Да ли је мој изглед такав, да не одаје моје године?“
Зрцало младости је здрав, чисти тен. Стога је и
његова нега нарочито важна . . .

Жене, које често држите млађима него што јесу,
употребљавају за дан ЕЛИДА ИДЕАЛ крем. Садржај
хамељиса даје овом крему посебно деловање. Он
отстранује боре, не допушта да кожа постане уморна;
он улепшује и помлађује кожу!

ЕЛИДА ИДЕАЛ КРЕМ

За ноћ маски
Елида Цитрон крем.
Његов извиредај са-
став чисти и храни коју.
Преправљање, хамељис
улепшава, хамељис
и цитрону савршено је
средство модерне мла-
дост, па зато имате ови
крем најбоље козметич-
ко деловање.

Сл. 16. Елида идеал крем, *Жена и свет*, бр. 5,
Београд 1937. Универзитетска библиотека
„Светозар Марковић“, Београд

Ако је жена била објекат, уклопљена у елитни кућни ентеријер, као што то показује реклама за елида сапуне у часопису *Жена и свет* 1936. године, онда је она била ту да би артикулисала идеални или бар пожељни животни стил као позадину рекламираног предмета који није ни био видљив. Слика жене је замена за фетишизирани предмет индустрије сапуна. Она обезбеђује персоналност и видљивост робе. Бети Компсон као елида девојка и шампон за косу су у међусобној зависности, тако да је супституција за идеалну жену, али и холивудску хероину, шампон за косу. „Ако мушкарци мисле о женама онда мисле у првом реду на чар лепе косе“, порука је једне од Елидиних реклама. Низом слободних асоцијација гледалац/потрошач, жена/мушкарац, холивудска дива/шампон итд. непогрешиво се идентификују релације на линији идеална лепота — банални предмет, јер процес потрошачке фетишизације робе ради на принципу компензације.

У неким другим рекламама за Елиду користе се крупни фотографски кадрови на којима је у фокусу само лице насмејане девојке. Али најрадикалнији рез, раван надреалистичкој фотографији, представља реклама за Елидин идеал крем, која агресивно фрагментује лице жене по дијагонали наглашавајући само уста и очи. Наравно, тако смелој визуелној концепцији одговара и директно питање: „Да ли је мој изглед такав, да не одаје моје године?“⁴³ Фрагментарност у представљању света, као што је познато, припада репертоару авангардних уметничких стратегија. Фрагментовано и деконструисано тело је можебити носилац агресивних импулса објективизације и еротизације женског тела. Осим тога, уместо непосредног сусрета лицем у лице отвара се могућност да се гледалац/војајер трансформише у љубавника на темељу фрагментиране фотографске представе у реклами.⁴⁴

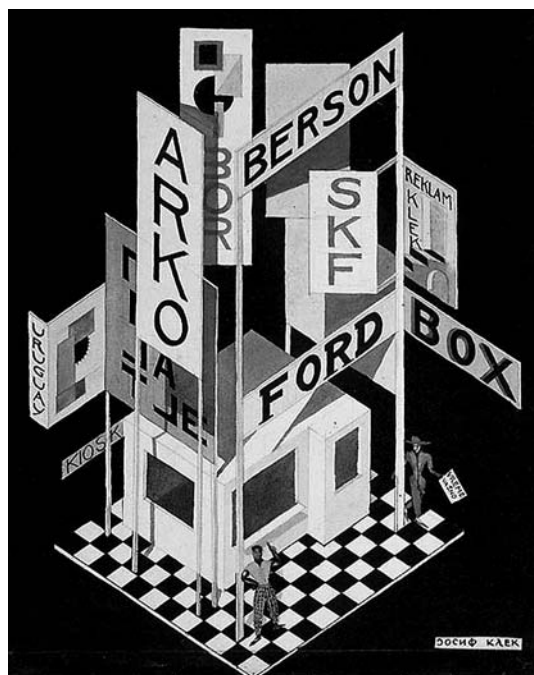
⁴³ *Жена и свет*, бр. 5, Београд 1937.

⁴⁴ Када се упореди фотографија за Елидин идеал крем из 1937. и фотографија за белгијску минералну воду „Sra Reine“ из 1988. године, упадљива је сличност у позицији женског тела, с тим да је поступак фраг-

За гледаоца/потрошача увек се смишљено комбинују вишемедијске поруке, у Елидиној реклами реч и фотографија, како би се представио „сценарио среће и задовољства” у недостатку стварног уживања у нематеријалним вредностима, какве су, на пример, љубав, пажња, лепота, до којих је људима заиста стало, како стоји у истраживањима потрошачке културе.⁴⁵ Према неким истраживачима, штампани обрасци веселих, па онда и славних девојака које заступају робу било у визуелној форми илустрације или фотографије и филма, функционално су повезани са идеологијом капитализма, јер је „жена алегорија за капиталистички начин производње — она артикулише процесе потрошачке културе и фетишизацију робе”.⁴⁶

МОДЕРНА РЕКЛАМА

На формалном нивоу, визуелна порука у штампаним рекламама објављеним у женским магазинима од 1900. до 1940. године далеко је боље дизајнирана од свих осталих страница. Интертекстуалност, реч — слика понекад функционише на начин како то захтевају револуционарни програми авангардне уметности: дадаизам, конструктивизам и надреализам, на пример. Динамичан дијалог визуелног и текстуалног у рекламним порукама гради полиграфију — комбинацију фотографије и типографије, како су је називали представници руске авангарде. У том контексту треба прочитати и текст под насловом „Модерна реклама” који на темељу Јо Клекове *Рекламе* конструише и визуализује језик рекламе у часопису *Зенић* 1924. године. Слика и текст идентификују две кључне фазе у модерној рекламној пракси: најпре је под „а) потребно робу именовати — што се саопштава помоћу текста;” и под „б) потребно је робу показати — што се врши помоћу фото-механике”.⁴⁷ Суштина свих



Сл. 17. Јо Клек, Реклама, *Зенић*, бр. 34, Београд 1924. Народна библиотека Србије, Београд

ментовања био далеко радикалнији у Елидиној кампањи, J-L. Tilleuil, *Woman and Man in Advertising: Narrative Illustration of an 'Equality which Cannot Be Found'*, *Image & Narrative*, 4, <http://www.imageandnarrative.be/gender/jeanlouisilleuil.htm> (март, 2009).

⁴⁵ G. M. Leonard, *Advertising and Commodity Culture in Joyce*, 14—16.

⁴⁶ J. Wicke, *Advertising Fictions: Literature, Advertisements & Social Reading*, N.Y. Columbia University Press 1988, 9.

⁴⁷ Д. В. С., *Модерна реклама*, *Зенић*, бр. 34, Београд 1924, <http://digital.nbs.bg.ac.yu/scc/novine.php> (јануар, 2009).

рекламних конструкција или кампања може се препознати у поштовању ове једноставне процедуре коју су изнели сарадници *Зениџа*, јер она директно води до свеобухватног модерног брендирања.

Рекламне поруке за Елиду, у којима је успостављена интертекстуалност и фрагментарност као основни принцип мултимедијалне реторике, поставиле су темељ за све оне колажно-монтажне поступке којима ће се, касније, користити филм и телевизија. „Треба знати да је модеран човек (нарочито онај велеградски) преплављен написима и плакатима. Зато је најцелисходније робу показивати уместо да се само именује. Потребно је фотографско показивање предмета, или његово дејство или обоје заједно треба да испуни површину плаката или огласа... За ову сврху мора се предпоставити фотомеханичка репродукција свакој мање или више спретно цртаној или сликаној репродукцији. Предпоставља се егзактно-магловитом, стварно-имитацији”, препоручио је, далековидо, аутор „Модерне рекламе” потписан иницијалима „Д. В. С.” у часопису *Зениџа*.

Проучавање штампаних рекламних порука из прве половине XX века може бити више него драгоценост како у читању актуелних постера и билборда тако и у разумевању дугорочних и мултинационалних рекламних стратегија. Границе између штампане рекламе и осталих садржаја у новинама и магазинима су јасно видљиве у првој половини прошлог века, али оне ће све више бледети како се буде ближио његов крај, да би почетком овог века, чак и стручњацима, било тешко да јасно уоче разлику између медија и рекламе, адвертајзинга, како се она зове у глобализму.

Мултимедијалне и мултипликоване рекламне поруке, које се агресивно понављају из броја у број и селе из једног часописа у други, заједно са „глобалним тржиштем граде јединствен систем значења, престижа и идентитета тако што асоцијативно везују само неке производе са пожељним животним стиливима, симболичним вредностима и задоволствима”. Јер, како кажу Хармс и Келнер, „огласи не носе само информацију, већ и друштво-



Сл. 18. Вечерња обућа, *Жена и свет*, бр. 12, Београд 1926. Етнографски музеј, Београд

но посредована симболична значења”.⁴⁸ Штампани огласи за Радион и Елиду дали су тек прве контуре хиперкомерцијализацији коју не треба схватити само као део економије или статистичку категорију, већ као саставни део културе, наравно, потрошачке културе. Масовни медији, а то значи и штампани медији прве половине XX века, не продају само детерџенте и козметичке производе него нуде идеје и готове modele понашања. Читање и разумевање текста и слике, зна се, посебно је успешно када је фундирано у лако препознатљивим културним обрасцима репрезентације родних идентитета. Другим речима, „дијалектика себе препознавања у другој везана је за однос интеракције између принципијелно једнаких противиграча”.⁴⁹ Листање јапанских часописа, на пример, не би навело српску читатељку на дијалектичко препознавање себе у другој, али зато се процес препознавања себе у другој неметано одвија у истом културном коду.

Толико разматрани модели изградње стереотипа у савременој масовној медијској култури делимично су потиснули проучавање дуготрајне и континуиране медијске пропаганде једног те истог родног стереотипа. Без намере да отварамо ово значајно питање, у анализи визуелне равни штампаних реклама из прве половине прошлог века никако се не може заобићи пресудна улога визуализације корсета, али и свих осталих атрибута идеалне лепоте. Речено је већ да су се илустрације корсета или мидера наметнуле као тачка визуелног фокуса већ у рекламама старе српске штампе, дакле крајем XIX века, да би Елидине рекламне фотографије, тридесетих година прошлог века, наставиле да граде ту еротизовану представу жене. Кључну улогу у обликовању и наметању стереотипа о идеализованој жени-објекту, тачније о младој, лепој и наглашено виткој женској фигури, одиграле су баш илустрације и фотографије масовно репродуковане у илустрованој женској периодици сејући медијски конструисан образац женствености.



Сл. 19. Елида шампон, *Жена и свет*, бр. 2, Београд 1930. Музеј примењене уметности, Београд

⁴⁸ J. J. Harms, D. Kellner, Toward a Critical Theory of Advertising, <http://www.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/essays/towardacriticaltheoryofadvertising.pdf> (мај, 2009).

⁴⁹ J. Habermas, *Tehnika i znanost kao 'ideologija'*, Školska knjiga, Zagreb 1986, 47.

Milanka Todić

CONSUMER CULTURE UNDER CONSTRUCTION, A REPRESENTATION OF WOMEN
IN PRINTED ADVERTISEMENTS (1900—1940)

Summary

In the context of mass production of media images, the early occurrence of illustrations in the popular structure of advertisements is an extremely precious indicator of a revolutionary shift of attention — from words to the image — which occurred in Serbian printed media at the end of the 19th century. The crucial role in the shaping of both visual and textual plains in mass printed media was played by the occurrence of clothing industry around 1900, the majority of which was intended for women, both in European countries and in Serbia. The industrial production of ready-made clothing was accompanied by new shops and department stores as well as illustrated printed advertisements. It can be said that the industrial creation of products was closely followed by the mass production of images.

НЕНАД РАДИЋ

Универзитет у Београду, Филозофски факултет, Одељење за историју и уметност
Оригиналан научни рад / Original scientific paper

Враћам сам се из „Раја” — четири аутопортрета са палетом

САЖЕТАК: У раду се истражује феномен аутопортрета у српском сликарству прве половине XX века. На примерима дела Моше Пијаде, Саве Шумановића, Васа Поморишца и Богдана Шупута аутор сагледава опште место српске модерне, посезање за узорима након повратка у домовину. Анализом одабраних аутопортрета, са посебним нагласком на узоре и утицаје, аутор разлаже аутопортрет као егземпларни жанр из којег је могуће ишчитати однос уметника према себи, сопственом сликарству и друштву у целини.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: историја српске модерне уметности, аутопортрет, Моша Пијаде, Сава Шумановић, Васа Поморишцац, Богдан Шупут

Dovoljno je stadijum ogledala shvatiti kao poistovećivanje, u punom smislu koji analiza daje tom terminu: tj. kao preobražaj koji se zbiva u subjektu kad usvaja sliku — njena je predodređenost za taj fazni efekat dovoljno naznačena upotrebom, u teoriji, latinskog termina imago.¹

Жак Лакан

Сликари се први пут појављују у осами пред својим огледалима са освитом „ере уметности”.² Слика, увођењем албертијевске перспективе, постаје идеални одраз новог погледа на свет, а лик самог уметника постаје тако идеално средство да се искаже феномен антропоцентризма. Од свог настанка у XV и развика у XVI веку, аутономни аутопортрет као посебан жанр,³ пре свега штафелајног сликарства, имао је циљ да посредује између уметниковог сопства и његове ренесансне публике. Своју хипнотичку моћ над посматрачем аутопортрет постиже чињеницом да сликар користи огледало како би ухватио и пренео на платно сопствени лик. Фокусирајући поглед који узнемирује и привлачи посматрача, опште је место свих аутопортрета. Користећи се мрежом

¹ Ž. Lakan, „Stadijum ogledala kao tvoritelj funkcije. Ja kakva nam se otkriva u psihoanalitičkom iskustvu”, у: Ž. Lakan, *Spisi (izbor)*, Prosveta, Beograd 1983, 6.

² A. C. Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Washington D. C., 1997.

³ Вид.: J. Woods-Marsden, *Renaissance Self-Portraiture: The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*, Yale University Press, New Haven & London 1998.

референтних симбола, одећом, предметима или гестом аутопортрет постаје својеврсни роман писан у првом лицу. Иако створен у одређеном историјском контексту, он је ослободио уметника и дао му нов друштвени статус. Та потрага за идентитетом, потреба да се занатски, мануелни чин уздигне до статуса уметности, посебно одликује аутопортрете са палетом и четкицом у рукама уметника. Иако се овај процес самоидентификације и самоодређивања, у друштву и наспрам друштва, већ постварио у XVI веку, сликари ће и четири века касније, још увек, можда као никада до тада, посегнути за аутопортретом као идеалном представом сопственог умећа. Ако узмемо у обзир и утицај музеја, литографије и изум фотографије⁴ у XIX веку који су допринели преиспитивању и редефинисању сликарства, сасвим је јасно да је и аутопортрет као жанр добио још једну димензију, пре свега ону која га чини амблемом модерности.

У контексту српског сликарства прве половине XX века, аутопортрет као „тема и идеја модерног”⁵ заузима посебно место. Четири одабрана аутопортрета настала после значајних боравака у иностранству — Моше Пијаде из 1916. године, Саве Шумановића из 1925. године, Васе Поморишца из 1932. године и Богдана Шупута из 1937. године,⁶ могу се посматрати као парадигматски примери овог жанра у оквиру српске уметности. На првом месту, сама чињеница да настају по повратку из светских метропола, пре свих из Париза као уметничког средишта, говори о потреби да се домаћој јавности покаже сопствено умеће и пренесе оно што је научено, виђено и усвојено. Проблем обраћања *сѣтарим мајсторима* појављује се у овим сликама као њихов суштински генератор. На примеру Моше Пијаде, Лазар Трифуновић је указао на тај „важан податак за разумевање унутрашње психолошке ситуације српске Модерне: Моша Пијаде је био већ не знам који наш сликар по реду који се на првим корацима није обратио сувременим појавама, већ је методично пошао на саме изворе, ка делима старих мајстора.”⁷

1.

На повратку из Лондона у Београд, Моша Пијаде се 15. марта 1957. године зауставио у Паризу, јер, како је својим сапутницима рекао, „не бих могао преживети а да не свратим”.⁸ Истог поподнева, после шетње градом и обилска неколико кафеа и парка Монсо, где је некада спавао на клупи, добио је срчани напад и умро. Мошини младалачки идеали, формирани у сусрету са француском културом, отелотворени су у

⁴ Опширније у: R. R. Brettell, *Modern Art 1851—1929: Capitalism and Representation*, Oxford University Press, Oxford 1999, 65—78.

⁵ Опширније у: С. Чупић, *Теме и идеје модерног: српско сликарство 1900—1941*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2008.

⁶ М. Пијаде, *Аутопортрет са јапанским лушкатама*, 1916, уље на картону, 75 x 65 cm, Народни музеј, Београд; С. Шумановић, *Аутопортрет*, 1925, уље на платну, 99,8 x 80,8 cm, Модерна галерија, Загреб; В. Поморишац, *Аутопортрет*, 1932, уље на платну, 102 x 70 cm, Галерија Матице српске, Нови Сад; Б. Шупут, *Аутопортрет I*, 1937, уље на платну, 70 x 56 cm, Галерија Матице српске, Нови Сад.

⁷ Л. Трифуновић, предговор књизи: М. Пијаде, *О уметности*, СКЗ, Београд 1963, 12.

⁸ С. Нешовић, *Моша Пијаде и његово време*, Просвета, Београд 1968, 837.



Сл. 1. Моша Пијаде, *Аутопортрет са јаванским лушкама*, 1916.

аутопортретима које је урадио после свог првог боравка у Паризу, 1910. године. Њихов врхунац је слика *Аутопортрет са јаванским лушкама*.

Определивши се за сликарство у раној младости, учи најпре у Београду, затим у Минхену, да би фебруара 1909. године отишао у Париз. Тамо проводи тринаест месеци „у врло лошим условима”.⁹ Данима лута дворанама Лувра, сатима стоји испред Манеових слика. Повратак у Београд, 1910. године, биће, међутим, антиклимакс боравка у Паризу. Чекала га је борба за материјалну егзистенцију и трагање за местом у друштву. Покушај самореализације Пијаде почиње кроз сликарство. У кратком периоду, од 1910. до 1916. године, настаје неколико аутопортрета. Као и у случају три семинална Дирерова аутопортрета и Мошини се могу анализирати као три етапе ка само-

⁹ Исто, 57.

спознаји. *Ауђојорџреј* са јапанским луткама, најсложенији од свих, асимилиује елементе ранија два: првог¹⁰ вирилног „полуакта” и другог¹¹ у лику париског дендија.

Допојасна фигура двадесетшестогодишњег сликара, загледаног у самог себе, узима централно место слике *Ауђојорџреј* са јапанским луткама. У првом плану је палета коју, заједно са снопом четкица, држи у десној руци. Обучен је у раздрљену белу кошуљу заврнутих рукава преко које носи смеђи прслук. Иза њега се у простору налазе две јапанске лутке,¹² више бочица, молерска четка и посуда. Чини се као да сликар лебди у кругу који чине палета и остали предмети. Свакодневни амбијент изнајмљене собе на Дорћолу,¹³ у којој је боравио и у којој је настала слика, уздигнут је, изнад описаног, на ниво амблематског. Јер, иако се Моша окружује наизглед обичним, декоративним и употребним предметима, ова слика је знак примљене Манеове поруке. Главни предмет слике су, поред самог Моше, две јапанске лутке купљене у Паризу. Оне говоре и о великом утицају који су јапанска уметност и култура имале на француско сликарство друге половине деветнаестог века, а превасходно на Манеа. *Порџреј Золе*¹⁴ показује као пионира, не само у увођењу амблема модерног доба, већ и у поимању јапанске уметности, посебно *есџамји*, као једног од могућих узора модерног сликарства. Јапанске лутке Моша користи као *манеовски* амблем јапанске *есџамје* присутне на Золином портрету. То је његов цитатни механизам, опредмећује идеје како о јапанском утицају на француско сликарство тако и француском утицају на сопствено сликарство. Кадром исечена *есџамја* у горњем левом углу Мошине слике још је једно од композицијских решења које указује на Манеа и на јапанско *ukiyo*-е сликарство, тачније, на принцип представе целине фрагментом.

Са друге стране, ноћна атмосфера изнајмљене собе на Дорћолу, у којој се налази Пијаде, упућује на животну реалност — боемски амбијент у којем слика, чита Бодлера и преводи *Сџилин*. Са Бодлером се идентификује у тешком животном тренутку током окупације, напорног рада и немаштине. Да би преживео, „морао је да молује”¹⁵ — отуд молерска четка међу предметима на слици. Реципрочност осећања Пијаде проналази највише у *бодлеровском сџилину*: „Када небо ниско, к’о оловни вео / на дух нам се спусти јадан у самоћи, / и видик на округ обухвати цео, / те дан црњи чини од најцрње ноћи”.¹⁶

¹⁰ *Ауђојорџреј*, 1910, уље на платну, 55 x 77 cm, Народни музеј, Београд.

¹¹ *Ауђојорџреј*, 1911, уље на платну, 48 x 58 cm, Амбасада Републике Србије, Париз.

¹² Представљене лутке припадају такозваним *ичимацо* луткама, названим по чувеном глумцу из Едо периода Ичимацу Саногави. Овај тип јапанских лутака стекао је велику популарност крајем XIX века у Француској и Европи. Вид. у: A. S. Pate, *Ningyo: The Art of the Japanese Doll*, Tuttle Publishing, London 2004.

¹³ Становао је у ниској згради на углу улица Змај Јовине и Страхињића Бана; према: С. Нешовић, *Н. д.*, 122.

¹⁴ Е. Мане, *Порџреј Емила Золе*, 1868, уље на платну, 146 x 114 cm, Музеј Орсе (Musée d'Orsay).

¹⁵ По речима Љубе Ивановића он и Моша Пијаде су „молерски ортаци”. Крајем 1915. године па све до пролећа 1916. године у Ваљеву су зарађивали као молери и фирмописци; према: С. Нешовић, *Н. д.*, 121—122.

¹⁶ Ш. Бодлер, *Сџилин*, превод М. Пијаде, Мисао 2, II/12, Београд 1920.

2.



Сл. 2. Сава Шумановић, *Аутопортрет*, 1925.

Аутопортрет Саве Шумановића из 1925. године настаје после повратка из Париза и при крају његовог другог загребачког периода. Изложба Саве Шумановића, одржана у Загребу новембра 1921. године, имала је великог одјека у критици; захваљујући сусрету са сликарским изразом дефинише појам *конструктивног* сликарства¹⁷ и развија теорију о „естетици сувише стварног у новој уметности”.¹⁸

Боравак у Паризу обележили су школовање код Андреа Лота и сати проведени пред Пусеновим сликама у Лувру. У Лотовој школи, Шумановић је нашао потврду свог угледања на *сџаре мајсторе*, теоријско и практично оправдање за синтезу старог

¹⁷ А. В. Šimić, *Konstruktivno slikarstvo*, Savremenik, br. 3, Zagreb 1921, 184—185.

¹⁸ R. Petrović, *Sava Šumanović i estetika suviše stvarnog u novoj umetnosti*, Savremenik, Zagreb 1921.

и савременог у посткубистичкој форми, која је инкорпорирала учитељеву „страст према сижеу и догађају”.¹⁹ Као и Андре Лот, Сава је прво проучавао законе слика код старих мајстора, тако што би преко репродукција повлачењем линија установљивао геометријску конструкцију композиције. Затим би на чистом папиру нацртао ту пронађену геометријску слику којој би додавао ликове из својих фантазија.²⁰ По Савином мишљењу, Лот заузима посебно место међу модерним сликарима: „Тај veoma inteligentni i okretni duh osetio je potrebu da nađe naučnu podlogu za svoj stil. Pročistio je 'govor slike' od svih elemenata koji nisu suvremeni (ekonomični i jasni) ... Pronašao je da slikar može dati ritam starih majstora a da ih ne imitira.”²¹

Током 1924. године настају и два Шумановићева апологетска текста у којима излаже порекло свог сликарског метода: *Slikar o slikarstvu* и *Zašto volim Pusenovo slikarstvo*.²² *Аушћојорџреј* настао непосредно после ових текстова, на самом крају боравка у Загребу 1925. године, рађен је у духу текста *Zašto volim Pusenovo slikarstvo* као облик интелектуалне идентификације са њим: „Volim toga umetnika koji je znao da organizuje svoje osećaje i stvara dela tvrda, shematična i okamenjena, jer je sledio onu misiju koju je napisao u pismu M. de Šanteluu: 'Nastojacu iz svih snaga da zadovoljim umetnost, Vas i sebe.' ”²³ Можда баш овом поруком Пусен шаље свој аутопортрет,²⁴ који је Шумановић гледао у Лувру, Шантелуу.

Пусеново лице не одаје љубазног човека, моделовано је тврдо, попут начина његовог размишљања, бескомпромисно и категорички. Поглед је продоран, скоро претеће уперен према посматрачу. Овај израз пренесен је и на конструкцију просторних планова слике, низ правилних правоугаоника, рамова слика наслоњених на довратак врата — Пусен је „урамљен” својим платнима. На руци је истакнут прстен са пирамидално резаним четвороугаоним дијамантом, симболом једне од стоичких врлина — *constantia*.²⁵ Ову каноничну и иконичну структуру Сава преузима у потпуности: геометријска структура, једноставност и помањкање сваке фантазије, „...jer fantaziranje nema nikakove veze sa slikarstvom”.²⁶

Упознат добро и са Пусеновим сликама и са писмима, објављеним у Паризу 1911. године, Шумановић усваја његове стоичке принципе. Удаљавао се, тако, бранећи се од „ирационалности” фантазије.

Простор у другом плану аутопортрета је приказан у прецизној перспективи. То је амбијент Савиног загребачког атељеа — две собе на Прилазу Ђуре Дежалића. У првом плану је његова полуфигура, са палетом у десној руци и четкицом у левој. Он стоји испред штафелаја чији леви вертикални рам улази у ивицу платна. Савина полуфигура оивичена је и постављена у геометријски конструисани оквир доминантних вертикала.

¹⁹ M. B. Protić, *Sava Šumanović — slikar „napretka i povratka”*, katalog retrospektive, MSU, Beograd 1984, 13.

²⁰ D. Bašičević, *Sava Šumanović: Život i umetnost*, Novi Sad 1997, 212.

²¹ S. Šumanović, *Slikar o slikarstvu*, Književnik, Zagreb, maj 1924, 1, 24.

²² S. Šumanović, *Slikar o slikarstvu*, 20—24; S. Šumanović, *Zašto volim Pusenovo slikarstvo*, Književnik, Zagreb, jun 1924, 2, 57—59.

²³ S. Šumanović, *Zašto volim Pusenovo slikarstvo*, 59.

²⁴ Н. Пусен, *Аушћојорџреј*, 1650, уље на платну, 98 x 74 cm, Музеј Лувр, Париз.

²⁵ A. Blunt, *Nicolas Poussin*, Pallas Athene, London 1995, 218, 266.

²⁶ S. Šumanović, *Zašto volim Pusenovo slikarstvo*, 59.

Дијагонале кичица које Сава држи у десној руци са палетом намећу ритам дијагонала доњег плана слике: то су паралелне дијагоналне линије тепиха и паркета. Малобројне хоризонтале акцентују прелазак у дубину просторних планова и умекшавају ову, иначе тврдо компоновану, слику. У ентеријеру се види свега неколико једноставних предмета — штафелај, палета са кичицама, тепих и, у трећем плану, треножац. Тај сведени инвентар слика је аскетског ентеријера атељеа у који је свакодневно одлазио по унапред утврђеном дневном распореду. Сава Шумановић је писао: „Čovek, koji kao društveno biće voli sistem i red, najviše u svojim delima voli pravi kut. Treba samo pogledati oko sebe: sobu, kuću, ulice i predmete dnevne potrebe, pa će se o tome svako uveriti. Osećaj statike i potreba mirne linije preferira od svih linija najviše horizontalnu ili vertikalnu.”²⁷

Начин на који је Шумановић представио себе одговара утиску који је и остављао на своје познанике и пријатеље, утиску који је сам креирао, увек у беспрекорном одећу, закопчане кошуље са краватом. У напетом погледу у ружичастим тоновима одблеска светлости која улази кроз прозор и прелива се на акцентованим местима, концентрисане су једине тачке живости строго контролисане позе и суздржаних емоција. Без тих, до тада за Саву неубичајено нежних тонова, полуфигура би подсећала на *манекина*, статични кип компонован од хоризонтала и вертикала. Савин поглед једини је начин комуникације са посматрачем (а и самим собом у огледалу), и у њему се назире застрашујући пут „do ekstatične granice onoga To si ti, gde mu se otkriva šifra njegove smrtne sudbine”.²⁸

3.

Од хладних констатација о врло чистој техници, истицању педантности, угледању на старе класичне мајсторе, па до отворених напада какав је онај Растка Петровића о „псеудо-храбрости да се слика музејски како се више не сме да слика”,²⁹ критичари су углавном показивали равнодушје оцењујући слике Васе Поморишца, настале после његовог боравка у Лондону. Данас је јасно да је такав концепт слике, повратак фигуративном и класичном, део једног снажног таласа, насталог из реакције на историјске авангарде, а који је трајао готово две деценије под различитим именима — *нова објективност*, *нова стварност*, *магични реализам* итд.

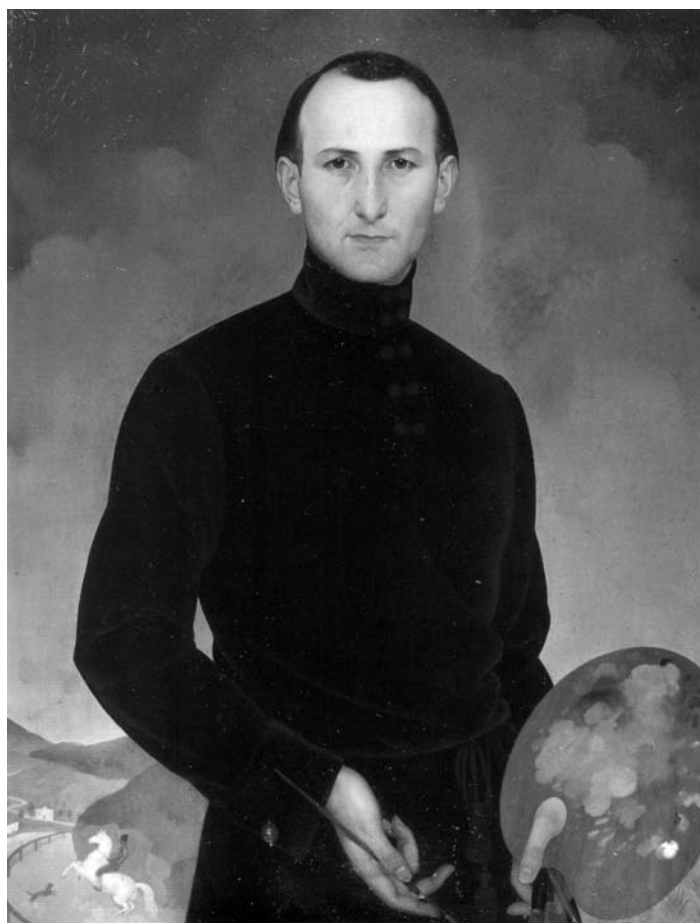
Поморишац је, напустивши уметничко-занатску школу у Београду, преко Брисела, где се задржао и где се дивео делима Ханса Мемлинга, отишао у Енглеску 1921. године.³⁰ У Енглеској ради, по наруџби, неколико породичних портрета за једног индустријалца. Студира у *St. Martin's School of Arts* 1922. године, па прелази у *Central School of Arts and Crafts*, где остаје до 1924. године. У то време је у Енглеској култури и уметности у замаху повратак класицизму и оживљавању портретне традиције, по узору на богату ризницу енглеског портретног сликарства.

²⁷ S. Šumanović, *Slikar o slikarstvu*, 20.

²⁸ Ž. Lakan, *H. d.*, 13.

²⁹ Р. Петровић, *Пролетна изложба југословенских уметника: Сликарство*, Политика, Београд, 11. мај 1931.

³⁰ Lj. Stojanović, *Vasa Pomorišac*, katalog retrospective, MSU, Beograd 1986, 11.



Сл. 3. Васа Поморишац, *Аутиојорџрејџ*, 1932.

Врхунац повратка класичном Поморишац достиже у годинама по доласку из Лондона, у периоду између 1925. и 1935. године. Већ на *Портретију ђосџође др М. Васића*³¹ он свој сликарски концепт показује кристално јасно: преузет је типично ренесансни пејзаж који овом портрету даје магични карактер. Многи елементи указују на Перуђиново дело, које заузима посебно место у теорији о тактилним вредностима Бернарда Беренсона³² за коју је Поморишац свакако знао и која је на њега несумњиво утицала. Беренсонова анализа Перуђинове слике *Свети Себастијан*³³ била је *locus classicus* многих уметника. Тако је још 1920. године привукла пажњу италијанских уметника окупљених око часописа *Valori Plastici*, Савинија, Де Кирика и других, који су посебно истицали начин на који су сликари *квајрођенџа* уклапали фигуру у пејзаж као и

³¹ *Портретију ђосџође др М. Васића*, 1928, Музеј савремене уметности, Београд.

³² B. Berenson, *The Italian Painters of the Renaissance*, London 1948.

³³ П. В. Перуђино, *Свети Себастијан*, уље на дрвету, 176 x 116 cm, Музеј Лувр, Париз.

неку врсту конструисаног сценског простора.³⁴ Ова Перуђинова слика оставила је снажан утисак и на Салвадора Далија који ће писати о „Светој објективности која се данас зове Свети Себастијан”.³⁵ Перуђинов *Свети Себастијан*, као и Беренсонова анализа те слике, одразиће се на Поморишчево дело најпре у *Портретиу ђосѿође др М. Васића*, а кулминираће у слици *Свети Себастијан*³⁶ из 1930. године, која се чита и као његов аутопортрет. Беренсонов опис Перуђинове слике, у којем каже да се људска фигура уздиже као кула над небом рајског пејзажа,³⁷ у потпуности одговара поставци истоимене Поморишчеве слике, као и композицији *Ауѿојорѿреѿа*. Фигура светог Себастијана, без иједне стрелице, благо окренутог погледа у страну, стоји у средишту виртуелног ренесансног пејзажа. Дајући му свој лик и на тај начин отољетворујући сопствено сликарство, смирено ишчекује погледе — стрелице својих критичара.

Врхунац оваквог концепта је *Ауѿојорѿреѿ* Васе Поморишца из 1932. године. Полуфигура сликара се уздиже у демијуршкој пози и доминира над поетичним, *верѿилијевским* пејзажем. У другом плану доњег левог угла слике, представљен је фрагмент пејзажа са вијугавом стазом која носи коњаника и пса. На три четвртине другог плана слике отвара се небо и ствара златасти и драматични оквир за уметников лик. Одевен у црну одору, он у левој руци држи палету, у десној *ѿреѿиозну* четкицу — оруђе заната указује се као инсигнија владавине божанским даром. Овакав конструисани, имагинарни пејзаж даје целом призору карактер *сећајућеѿ ѿледања*.³⁸ *Хиѿерреалносѿ* фигуре и нестварност пејзажа указују на тренутак препознавања у потрази за изгубљеним, заборављеним идентитетом. Поморишчева мисао је велика, тема чиста, а сликарска материја минуѿиозна: „Perdita si fuerat pingendi, Нic rettulit artem Si nusquam inventa est, Нactenus ipse dedit.”³⁹

4.

Последњи аутопортрет у овом осврту на српске сликаре у *оѿледалу* је *Ауѿојорѿреѿ* Богдана Шупута, настао по његовом повратку из Париза, 1937. године. Десетодневни боравак у Паризу, како би посетио велику светску изложбу, омогућила му је *Маѿиѿца срѿска*. То кратко путовање оставило је на „младог талентованог академског сликара”⁴⁰ неизбрисив утисак. Писмо свом брату по повратку из Париза започиње готово дечијом радошћу: „Вратио сам се из ’Раја’. Ах Париз. Вратио сам се, јер знам да

³⁴ G. de Chirico, „Il senso architettonico della pittura antica”, у: *Valori Plastici*, no. 5/6, 1920.

³⁵ J. J. Lahuerta, „Santa objetividad”, у: *Relismo magico: Franz Roh y la pintura Europea 1917—1936*, Madrid 1997, 56.

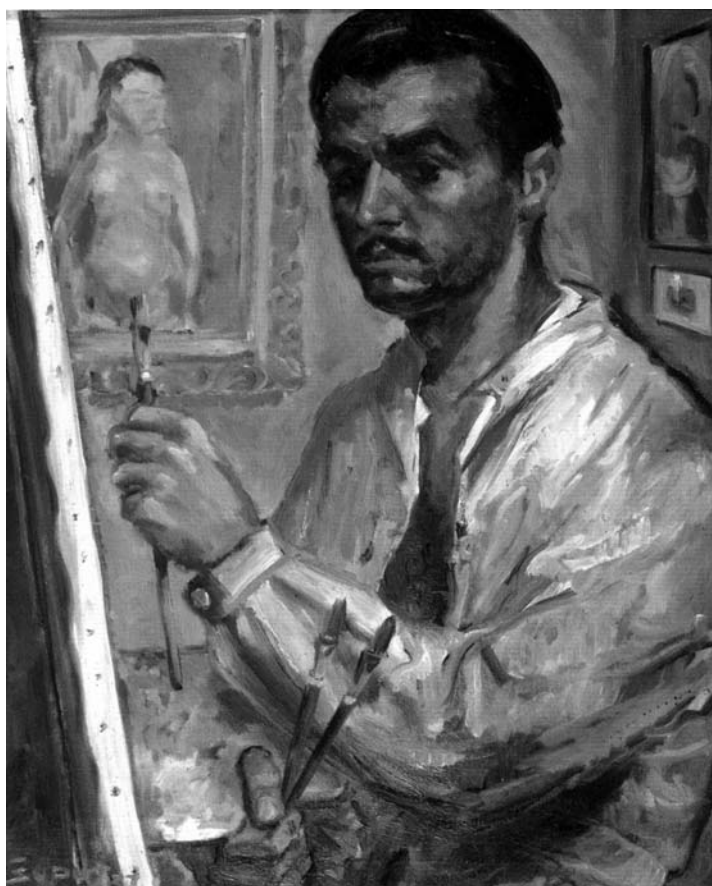
³⁶ *Свети Себастијан*, 1930, уље на платну, 72 x 48 cm, Приватно власништво, Београд.

³⁷ „Beneath an arch beyond which Eden lies, with the figure placed not as it would be in *plein air* painting, relating minuteness with infinity, but as man would be in Eden, sovereign and solid as a tower against the sky.” B. Berenson, *H. ѿ.*, 329.

³⁸ G. Boehm, „Mnemosyne. О категорији сећајућеѿ гледања”, у: G. Boehm, *Izbor tekstova*, priredio i preveo Z. Gavrić, MSU, Београд 1987, 75—95.

³⁹ Слободни превод гласи: „Ако је уметност изгубљена, онда ју је он пронашао, а ако је вештина нестала, онда ју је он поново успоставио”, натпис испод Перуђиновог аутопортрета; према: G. Vasari, *Lives of the Artists*, vol. II, Penguin Books, London 1987, 96.

⁴⁰ В. Јовановић, *Сликар Богдан Шупуѿ*, Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад 1984, 43.

Сл. 4. Богдан Шупут, *Аутопортрет I*, 1937.

ћу опет у њега доћи.”⁴¹ У том кратком боравку обилазио је Лувр и друге музеје, купио прегршт разгледница и репродукција, а у одмору од толико утисака, у друштву сапутника, „Заморени од силног гледања отишли би обично на изложбу. Изложба је лепа шарена од многобројних нација.” За југословенски павиљон констатује да је за разлику од осталих једини који има „чисто уметничке слике, без тенденција, што није случај са другим павиљонима.”⁴² Одмах по повратку, баца се на посао и слика како би зарадио довољно новца да се поново врати „у рај”.

Надахнут оним што је видео, мотивисан жељом да настави школовање у Паризу, грозничаво слика, учи француски превodeћи књиге о уметности и тако ствара свој нови, рекли бисмо неухватљиви, сликарски језик. *Аутопортрет I* из 1937. године је, дакле, за разлику од претходна три, настао у једном даху са снажном жељом да одушевљење утисцима које није могао да пренесе речима, покаже сликарском четкицом.

⁴¹ Исто.⁴² Исто.

У белој раздрљеној кошуљи, са вертикално уздигнутом четкицом у левој руци, ухватио је сопствени лик у покрету пред платном, чија лева ивица готово излази из слике, у тренутку када се спрема да премеравајући сопствени лик у огледалу пренесе приказ на слику. У десној руци држи палету са две додатне кичице тако чврсто, испод рукава, да затвара своју допојасну фигуру у чвор. Ова компактност покрета и одлучна затвореност геста поновљена је и у представи самог лица и израза. Уметникова глава је моделована, како пише Вера Јовановић, „са превише инсистирања“ на тону и „веродостојности изгледа, па је те партије *ошјежао*“.⁴³ Међутим, ова тежина главе пре је представа помало претенциозне уметникове намере да, третирајући остали део сликане површине на сасвим посебан начин, успостави равнотежу између свог напора и чисте *рајске* опијености бојом. Спектар дугиних боја са палете прелива се преко беле кошуље и другог плана слике, углом собе са представом три уметникове *слике у слици*. У левом углу је слика женског полуакта, налик *Полуактју девојчице*⁴⁴ из исте године. Акт је уметнут у композицију тако да врх четкице коју сликар држи у руци покрива пубични део девојчициног наог тела.⁴⁵ Ово, можда несвесно, *йокривање* само још више доприноси необузданој енергији целе представе. Та необузданост, смелост, рекли бисмо чак и раскалашност, пре свега се огледа у радости боја, посебно у наранџастој која се граничи са зеленкастим тоновима кошуље, главе и тела девојчице.

Осим очигледне опијености бројним сликама које је видео у Паризу,⁴⁶ препознајемо и очигледне Шупутове узор, Ван Гога, Сезана и Бонара. Пишући брату Жарку 1939. године поводом изложбе „Од Давида до Сезана“ у Београду он потврђује колики утицај је на њега имало „разгледање галерија и упознавање са француским мајсторима“: „Видети само 4 Ван Гога па ти је пут исплаћен. Ни једна репродукција у боји не може ти дати ни једног Сезана или Ван Гога. Гледај, молим те, на сваки начин да видиш на окупу најбоља дела француског сликарства... Ван Гог специјално, у оригиналу, то је нешто нечувено, тј. невиђено“.⁴⁷ Угледајући се на ове *чисте сликаре без њенденције*, Шупут као да је желео да још више нагласи сопствено чисто сликарско опредељење на којем ће неуморно радити све до своје трагичне смрти 1942. године.

Разматрајући и указујући на одабране аутопортрете српских уметника указали смо, пре свега, на специфичност самог жанра, али и на његову важност за разумевање тема и идеја српског сликарства прве половине XX века. Сваки аутопортрет заузима, међутим, посебно место у опусу одабраних уметника. *Аутопортрет са јайанским лућкама* је тако, у невеликом опусу Моше Пијаде, апсолутно *ремек-дело*. *Аутопортрети* Шумановића, Поморишца и Шупута представљају она дела у којима се најбоље огледају преломни тренуци у њиховом стваралаштву, али и у интимном и личном развоју. Сва четири лика, ухваћена у огледалу, садрже невероватно кондензовану поруку о сасвим посебном сликарском путу у процесу *индивидуације*.

⁴³ Исто, 46.

⁴⁴ *Полуакт девојчице*, 1937, уље на платну, 54 x 40 cm, репродукован у: В. Ристић, *Н. д.*, 229.

⁴⁵ О сличном детаљу на слици Саве Шумановића вид. у: С. Чупић, *Н. д.*, 121–122.

⁴⁶ Шупут ће у Паризу боравити у још два наврата 1938/39. године (од 2. фебруара до почетка јула и од децембра исте године до јуна 1939. године) на сликарском усавршавању.

⁴⁷ В. Јовановић, *Н. д.*, 71.

Сва четири аутопортрета настају, пре свега, као резултати боравка и школовања у иностраним уметничким центрима и студирања кључних развојних, историјских тачака европске уметности. Уметници их стварају по повратку из *свећа*, у тренуцима проналажења новог идентитета, грађеног између великих узора, могућности и спремности средине да њих и њихово дела прихвати.

Анализа порекла утицаја и феномена повратка старој уметности, у одабраним делима, води ка даљем осветљавању узора инкорпорираних у идеологију српске *модерне*.

Аутопортрет са јапанским лушкама Моше Пијаде је поствађење Бодлеровог *dictum*-а да денди треба да тежи непрестаној узвишености, да треба да живи да спава пред огледалом, и сликарске поетике Манеа, *сликара модерног живота*. Шумановићев *Аутопортрет* је церебрална синтеза Лотовог учења и Пусеновог сликарског стоицизма. *Аутопортрет* Васе Поморишца се утврђује у супериорном идеалу ренесансног антропоцентризма и уздицању сликарског умећа. Шупутов *Аутопортрет* представља синтезу каледоскопског виђења европске уметности у интими атељеа, синтезу опијености и посвећености *чистијим* сликарством. Са палетом и кистом, сви они говоре о поново пронађеном идеалу уметника-мајстора, о сликарству као божанском дару и самом уметнику као његовом отелотворењу.

Nenad Radić

I'VE COME BACK FROM 'HEAVEN' — FOUR SELF-PORTRAITS WITH A PALETTE

Summary

The use of a network of referential symbols, clothes, artifacts or gestures makes a self-portrait a special kind of a first-person novel. Although it is made in a certain historical context, it liberates the artist and gives him a new social status. The search for identity, the need to raise a craftsman's, manual act to the status of art, is a special trait of self-portraits that depict their authors with a palette and a brush in their hand. In the context of Serbian painting of the first half of the 20th century self-portrait as a topic and idea of modern occupies a special place. Four selected self-portraits were created after their authors had spent a significant period abroad: Moše Pijade from 1916, Sava Šumanović from 1925, Vasa Pomorišac from 1932 and Bogdan Šuput from 1937. All four paintings can be observed as paradigmatic examples of this genre in the framework of Serbian art. First of all, the very fact that they were painted after their authors had returned from world capitals, primarily Paris which was and still is an artistic center, testifies of the need of the authors to show their own skills and pass on what they had learned, seen and acquired onto domestic audience. The problem of addressing older masters appears as an essential generator in these paintings. Moša Pijade's self-portrait with Japanese dolls is the realization of Baudelaire's dictum that a dandy should strive for constant elevation, that he should live and sleep before a mirror, and of the painting poetics of Manet, a painter of modern life. Šumanović's Self-portrait is a cerebral synthesis of Lotto's learning and Poussin's painting stoicism. The self-portrait of Vasa Pomorišac is established in the superior ideal of renaissance anthropocentrism and elevation of the painter's skill. Šuput's Self-portrait is a synthesis of a kaleidoscopic vision of European art in the intimacy of a studio, a synthesis of intoxication and dedication to the pure art of painting. With a palette and a brush they all talk of a master artist's ideal rediscovered, of painting as a divine gift and the artist himself as its incarnation.

МИЛАН ПОПАДИЋ

Универзитет у Београду, Филозофски факултет, Одељење за историју уметности
Оригиналан научни рад / Original scientific paper

Нови улепшани свет: социјалистички естетизам и архитектура

САЖЕТАК: У раду се разматра однос *социјалистичког естетизма* — специфичног феномена насталог у југословенској култури током друге половине двадесетог века — и тада актуелне архитектонске теорије и праксе. Као главне особине социјалистичког естетизма идентификоване су: неутралност, компромис, пасивност, самосвојност и самодовољност. У оквиру социјалистичког естетизма уметничко дело се није више посматрало као „одраз”, оптимална пројекција реалности, што је било карактеристично за претходни период социјалистичког реализма, већ је направљен суштински прелаз *са шематског на илустрично, са предметног модела на естетски предмет*. Основно питање које се поставља у раду јесте како је архитектура учествовала у изградњи тог новог *улепшаног света*, заснованог на идејама социјалистичког естетизма.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: социјалистички естетизам, архитектура, естетизам, Музеј савремене уметности у Београду, Нови Београд

Југословенски културни простор у периоду после 1948. године нашао се у јединственој ситуацији. Иако сукоб са СССР није у Југославији схваћен као идеолошки већ као међудржавни,¹ разлаз са руководством и доктрином Совјетског Савеза имплицирао је напуштање социјалистичког реализма, до тада препознатљивог идеолошког модела уметности комунистичког света.² Југословенска уметничка пракса ослобођена је тако пређашњег, директног нормативизма, али је и даље остала поље интензивног присуства једнопартијски ауторитарне културне политике. Другим речима, ако је социјалистички реализам одбачен као стаљинистички, односно, ако је уметник и формално престао да буде „инжењер душе”, држава је још увек претендовала на интегрисање уметности у механизам управљачког апарата.

У оваквом културно-политичком миљеу настао је на југословенској уметничкој сцени специфичан феномен означен термином *социјалистички естетизам*. Запажен је почетком шездесетих година двадесетог века првобитно у књижевности.³ Убрзо, пер-

¹ I. Dobrovojević — A. R. Miletić, *Hladni rat i zvanična frazeologija jugoslovenskog režima 1945—1955. godine*, у: *Velike sile i male države u Hladnom ratu 1945—1955. godine. Slučaj Jugoslavije*, Beograd 2005, 185.

² Уп.: L. Merenik, *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945—1968*, Beograd 2001.

³ С. Лукић, *Социјалистички естетизам. Једна нова појава*, Политика, 28. април 1963, прештампано у: S. Lukić, *Socijalistički estetizam*, у: *U matici književnog života*, Niš 1983, 67—69.

цепција социјалистичког естетизма била је проширена и на поље сликарства, графике и вајарства, где овај феномен бива разматран од стране утицајних југословенских ликовних критичара, историчара и теоретичара уметности.⁴ У архитектонској историографији, међутим, појавиће се — у освртима на српско градитељство друге половине двадесетог века — први пут тек почетком две хиљадитих.⁵

ПОЈАМ И ДЕФИНИЦИЈА СОЦИЈАЛИСТИЧКОГ ЕСТЕТИЗМА

Синтезу разматрања и полемика о феномену социјалистичког естетизма у ликовним уметностима дао је историчар уметности Јерко Денегри у оквиру представљања водећих појава, теорија и пракси везаних за шесту деценију двадесетог века.⁶ Денегри као почетак расправе о социјалистичком естетизму истиче тезу Свете Лукића изнесену почетком 1963. године.⁷ Теза гласи: после 1950, а нарочито после 1955, као реакција на социјалистички реализам, у књижевности — као и у уметности уопште — у Југославији долази до одласка у другу крајност. Главне особине нове позиције су: неутралност, компромис, пасивност, самосвојност и самодовољност. Одатле проистичу две групе импликација. Прва се односи на позицију уметности у друштвеној стварности, дакле, на њену социо-културну функцију, друга — на домен аутохтоног уметничког изражавања, односно, на његове онтолошке, семантичке и структуралне аспекте. Ове две компоненте свакако имају заједнички именитељ. Оно што је неспорно јесте да се уметничко дело не посматра више као „одраз” социјалистичке друштвене стварности, односно, као оптимална пројекција реалности, како су то захтевали назори социјалистичког реализма.⁸ Направљен је суштински прелаз *са шемајског на њласничко, са њпредметног моћива на естетички њпредмет*. Моменат размимоилажења јесте, међутим, значењско довршавање естетског предмета.

Аутори, попут Лазара Трифуновића, који су сматрали да уметничко дело своје довршење треба да има у критичкој позицији према друштвеној стварности, осуђују социјалистички естетизам као инертан и комформистички.⁹ За друге, попут М. Б. Протића, естетизам представља „активизам, развој слободе, самосвести и нов нацрт човековог света”.¹⁰ Дакле, довршење знаковитости уметничког дела дешава се у друштве-

⁴ J. Denegri, *Socijalistički estetizam*, у: *Pedesete: teme srpske umetnosti*, Novi Sad 1993, 104—110; М. Б. Протић, *Југословенско сликарство шесте деценије*, Београд 1980, 14; L. Trifunović, *Enformel u Beogradu*, у: D. Bulatović (прir.), *Lazar Trifunović: ogledi, studije, kritike*, 3, Београд 1990, 111—149; J. Denegri, *Teme srpske umetnosti 1945—1970*, Београд 2009, 26—41.

⁵ М. R. Perović, *Arhitektura socijalističkog estetizma*, у: *Srpska arhitektura XX veka: od istorizma do drugog modernizma*, Београд 2003, 148—209.

⁶ J. Denegri, *Н. д.*

⁷ Исти, 104; С. Лукић, *Н. д.*

⁸ J. Denegri, *Н. д.*, 108. Уп.: М. Šuvaković, *Socijalistički estetizam*, у: *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*, Београд — Нови Сад 1999, 320; D. Đorđević, *Socijalistički realizam 1945—1950*, у: *Četvrta decenija: nadrealizam i socijalna umetnost*, Београд 1969, 68; N. Dedić, *Reprezentacija i moć: teorija i praksa jugoslovenske političke umetnosti od 1932. do 1950*, у: *Zbornik Katedre za istoriju moderne umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu: separat 3+4*, Београд 2005, 51.

⁹ J. Denegri, *Н. д.*, 106; L. Trifunović, *Н. д.*, 124.

¹⁰ М. Б. Протић, *Н. д.*, 14.

ној стварности, али његова позиција није нужно критичка, као у претходном случају, већ пре конструктивна и формативна.

Поштујући супротстављена гледишта у дискусији, Денегри своју синтезу завршава не инсистирајући на коначном одређењу социјалистичког естетизма. Он оставља отворено контроверзно питање да ли је овај феномен заправо модификована етапа социјалистичког реализма и подвлачи да су управо провокативност у тренутку настанка и неразрешена употребна ваљаност главне особине теоријског инструмента означеног као социјалистички естетизам.¹¹

АРХИТЕКТУРА СОЦИЈАЛИСТИЧКОГ ЕСТЕТИЗМА

Ослањајући се на претходно наведена теоријска упоришта — а чини се нарочито на допринос Лазара Трифуновића — појам социјалистичког естетизма у историографију архитектуре увео је архитект и историчар архитектуре Милош Р. Перовић.¹² За разлику од књижевности и ликовних уметности, у којима се концепт социјалистичког естетизма исцрпљује током седме деценије, Перовић га у архитектури прати све до средине осамдесетих, па чак, у неким сегментима, и до почетка деведесетих година двадесетог века.¹³

У Перовићевој интерпретацији идеологија социјалистичког естетизма најбоље се одсликава у стамбеној архитектури, односно у систему планирања, програмирања и финансирања — моделу који је у југословенској варијанти познат као „систем усмерене стамбене изградње”.¹⁴ Перовић, слично Трифуновићу у домену сликарства, примећује инертност архитеката који су учествовали у реализацији стамбене архитектуре. Такође, он уочава недостатак „незгодних питања” која су могла/морала да буду постављена и то у широком распону од социо-културне вредности до психолошке, као и финансијске оправданости новосаграђених објеката. На крају, Перовић — у случају посматране српске послератне архитектуре — подвлачи и симптоматично одсуство перцепције и апропријације критичког дискурса, који се средином шездесетих година двадесетог века јавља у интернационалној архитектонској теорији и пракси и то управо као реакција на претходни период.¹⁵

И заиста, ако се узму у обзир наведени атрибути социјалистичког естетизма у књижевности и сликарству (неутралност, компромис, пасивност, самосвојност, самодовољност), чини се да се они веома лако могу идентификовати у архитектонском исказу стамбене изградње у периоду након Другог светског рата. Перовић у наведеном тексту прецизно сажима урбанистичку матрицу нових насеља: „Формула се са незнатним варијацијама састојала у градњи комбинација стамбених зграда гигантских разме-

¹¹ J. Denegri, *H. д.*, 109—110; вид. и: J. Denegri, *Teme srpske umetnosti 1945—1970...*, 26—41.

¹² M. R. Perović, *H. д.*

¹³ Исто, 150, 155.

¹⁴ Исто, 153—154.

¹⁵ Исто. Уп.: K. Frempton, *Slabosti ideologija: CIAM i Grupa X, kritika i protiv-kritika 1928—1968, Mesto, proizvodnja i scenografija: Internacionalna teorija i praksa posle 1962*, у: *Moderna arhitektura: kritička istorija*, Beograd 2004, 269—279, 282—313.

ра висине између четири и десет спратова, и стамбених кула висине до двадесет спратова, организованих у стамбене заједнице с обдаништем, основном школом и само-услугом у средишту. Стамбене заједнице, као по правилу, биле су утопљене у огромна паркиралишта, која су их у потпуности изоловала од околних стамбених зона. Грађене су идентичне потпуно деперсонализоване зграде и станови за хиљаде и хиљаде непознатих корисника. Резултат су били просторна ригидност, изолованост, хладноћа и монотонија, што је изазивало бројне психолошке проблеме становника”.¹⁶

Ипак, као главне протагонисте архитектуре социјалистичког естетизма Милош Р. Перовић наводи тројицу архитеката чије се стваралаштво углавном не везује за урбанистичко-планерску праксу система усмерене стамбене изградње. „Велику тројку” по М. Р. Перовићу, дакле, чине: Михајло Митровић, Богдан Богдановић и Иван Антић.¹⁷

Овом специфичном персонализацијом, архитектура социјалистичког естетизма, чини се, добија другачији, дискурзивнији, слој. Наиме, ради се о тројици архитеката чији се ауторски опус међусобно веома разликује. Оно што им је заједничко јесте поље деловања, односно контекст, који се може одредити као „модернизам у социјалистичким условима”.¹⁸ Питање је, међутим, ко производи дати контекст. Стога, ако је увођење термина социјалистички естетизам у архитектуру имало за циљ да понуди нови теоријски инструмент за читање и тумачење проблема архитектуре у послератном периоду,¹⁹ оно нужно узрокује и повратну реакцију. Та реакција се састоји из потребе да се архитектура посматра не само као пасивни објекат артикулације друштвено пожељних концепата, већ и као активни субјекат који учествује у конструисању друштвене стварности.²⁰

На основу претходних запажања може се рећи да је релација социјалистичког естетизма и архитектуре двосмерна. Дефинисање једног смера ове релације тражи одговор на питање да ли је и у архитектонској пракси дошло до назначеног прелаза са тематског на пластичко, односно, са предметног мотива на естетски предмет, што је, по Денегрију, суштинска потврда социјалистичког естетизма у уметности.²¹ Други смер представља трагање за улогом архитектуре у конструисању контекста у којем се манифестује феномен социјалистичког естетизма. Другим речима, први смер прати елементе социјалистичког естетизма у архитектури, а други — елементе архитектуре у социјалистичком естетизму.

¹⁶ М. Р. Perović, *Н. д.*, 153. Уп.: *Isti, Iskustva prošlosti*, Београд 2000, 45. О рецепцији југословенског урбанистичког планирања у оквиру иностране критике шездесетих година двадесетог века вид. Z. Pióro, M. Savić, J. C. Fisher, *Socialist City Planning: A Reexamination*, у: P. Meadows — E. H. Miyuchi (eds.), *Urbanism, Urbanization, and Change: Competitive Perspectives*, Reading (Mass.) — Menlo Park (CA) — London — Don Mills (Ontario) 1969, 553—565.

¹⁷ Вид.: З. Маневић, *Богдановић, Велика награда архитектуре САС*, Београд 1991; *Исти, Антић, Велика награда архитектуре САС*, Београд 1992; А. Кадјевић, *Михајло Митровић, пројекти, градитељски живот, идеје*, Београд 1999; З. Маневић (ред.), *Лексикон неимара*, Београд 2008, 7—12, 31—37, 282—288.

¹⁸ Уп.: М. Šuvaković, *Nova postavka Muzeja savremene umetnosti: Urnebesni kliker jugoslovenstva. Lice realnog socijalizma*, *Vreme* 589 (Београд, 18. април 2002).

¹⁹ М. Р. Perović, *Arhitektura socijalističkog estetizma...*, 150.

²⁰ Уп.: А. Ignjatović, *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904—1941*, Београд 2007, 14.

²¹ J. Denegri, *Н. д.*, 108.

ЕЛЕМЕНТИ СОЦИЈАЛИСТИЧКОГ ЕСТЕТИЗМА У АРХИТЕКТУРИ

Ако се, дакле, прихвати да је прелаз *са шематског на илустрично*, односно, *са предметног мотива на естетски предмет* суштинска потврда социјалистичког естетизма у уметности, онда се постојање елемената овог феномена у архитектури може демонстрирати на једном веома индикативном примеру. Следећи Перовићеву тезу да се феномен о којем је реч јасно детектује у стамбеној архитектури, тј. у „систему усмерене стамбене изградње”, као полигон за истраживање социјалистичког естетизма у архитектури нужно се намеће домен Новог Београда, као простор у којем је, на једном месту, остварена најзначајнија градитељска продукција у периоду после Другог светског рата.²² Прокламован у престоницу нове, социјалистичке, Југославије, Нови Београд свакако представља и простор бремент симболичношћу, а она је незаобилазни предуслов за значењско довршавање референтног архитектонског миљеа.

Промене у архитектонско-урбанистичкој теорији и пракси шесте деценије двадесетог века, у односу на претходну декаду, јасно се читају у домену урбанистичких планова за уређење Новог Београда. Да бисмо илустровали ову тврдњу, узећемо у обзир два плана, један из 1947, други из 1957. године, дакле, решења која се налазе на временској дистанци од тачно једне деценије.

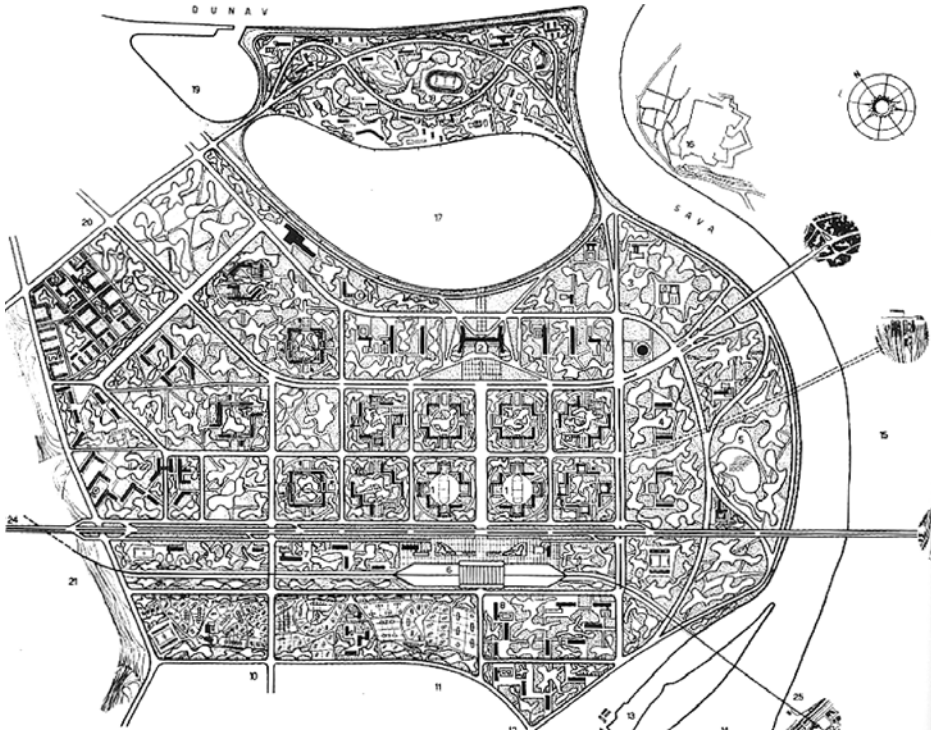


Сл. 1. Конкурс за урбанистички план Новог Београда, 1947. Главни пројекат Урбанистичког института Србије.

²² Уп.: Љ. Благојевић, *Нови Београд: оспорени модернизам*, Београд 2007, 56—118; Lj. Blagojević, *Postsocialist Cities: Contested Modernism*, у: група аутора, *Writing Central European Art History*, Vienna 2008, 37—43.

Крајем 1946. године расписани су архитектонско-урбанистички конкурси који су за циљ имали дефинисање Новог Београда као главног града новостворене Федерације.²³ Поред конкурса за архитектонска решења зграда Централног комитета КПЈ и Председништва владе ФНРЈ, расписан је и конкурс за предлоге урбанистичког плана Новог Београда. Као веома симптоматично решење, у контексту идеологизације урбане структуре, издваја се предлог једне државне институције — Урбанистичког института Србије.

На овом предлогу идентификује се неколико битних елемената. Регулише се велико пространство на левој обали Саве и истиче се масивност новог града.²⁴ Позиција управних објеката је доминантна, односно, они представљају главне морфолошке и визуелне маркере урбане структуре. И на крају, систем саобраћајница базиран је на просторној артикулацији петокраке звезде, која је у несумњивој функцији идеограма.²⁵ Из свега тога могло би се закључити да наведени елементи, као и формализам и визуелизација овог плана — у којима се да препознати „инструментализовани израз кон-



Сл. 2. Бранко Петричић, Предлог Генералног урбанистичког плана Новог Београда, 1957.

²³ Љ. Благојевић, *Нови Београд...*, 73.

²⁴ Исто.

²⁵ „Без знака нема ни идеологије”: V. N. Vološinov, *Marxism and Philosophy of Language*, у: C. Harrison & P. Wood (eds.), *Art in Theory 1900–1990, An Anthology of Changing Ideas*, Oxford/Cambridge 1996, 468.

тролисане државне уметности”²⁶ — указују на његову припадност корпусу социјалистичког реализма.

Са друге стране, у „Предлогу Генералног урбанистичког плана Новог Београда”, који је 1957. године израдио архитект Бранко Петричић, јасно се уочава другачија концепција. Љ. Благојевић поставља тезу да је овим решењем Петричић у ГУП Новог Београда дословно имплементирао Ле Корбизјеову доктрину Озареног града.²⁷ Значај ове имплементације лежи пре свега у томе, како истиче Благојевић, што је тако потпуно негиран идеолошки садржај на којем су се заснивали сви ранији концепти.

У Петричићевом плану извршена је строга сегрегација урбаних функција, а посебан акценат стављен је на обликовање „јединица насеља”, односно стамбених блокова са пратећим садржајима. Становању је препуштена централна и просторно најзначајнија зона Новог Београда. Доминација функције становања — „без компромиса и уступака симболици”, како запажа Благојевић — јесте управо средство којим је извршена наводна деидеологизација.



Сл. 3. Бранко Петричић, Предлог Генералног урбанистичког плана Новог Београда, 1957, схеме стамбених блокова.

Међутим, ако се има у виду структурна и органска независност, те самодовољност ликовне и просторне организације стамбених блокова, чини се да се у Петричићевом плану може препознати идеологија социјалистичког естетизма, онако како је означио М. Р. Перовић. Строгом сегрегацијом функција омогућено је да стамбени блокови буду обликовани као аутономне и инертне просторне структуре, без зависности од осталих централних функција. Привидно ослобођени идеологије и симболике, они тако постају полигон на којем је могуће извести социјалистичко-естетски прелаз са тематског на пластичко, тј. са предметног мотива на естетски предмет. Другим речима, изоловане сегрегацијом и условно несимболичне, „јединице насеља” могу бити схваћене као високо естетизован архитектонски израз. Питања која оне постављају јесу питања геометрије, ликовности, оријентације, инсолације, климе, пре него питања друштвеног уређења, хијерархије, управљања, система вредности.

Ако се прихвате претходни закључци, онда се чини евидентним да се у архитектонској сфери може говорити о елементима социјалистичког естетизма. Они се не идентификују само путем напуштања доктрине социјалистичког реализма, од којег се југословенска архитектонска струка оградилa на саветовању у Дубровнику 1950. годи-

²⁶ А. Кадијевић, *Проблеми истраживања и тумачења социјализма у српској архитектури*, у: Новопазарски зборник 30, Нови Пазар 2007, 211—216; Исти, *On socialist realism in the architecture of Belgrade and its contradictory interpretations*, Heritage IX, Belgrade 2008, 69—80.

²⁷ Љ. Благојевић, *Н. д.*, 152.

не.²⁸ Елементи социјалистичког естетизма у архитектури манифестују се на сличан начин као и у другим ликовним уметностима. Они се препознају у тенденцији ка неконфликтној морфологији и ликовности, односно у стварању структуре чији се значењски потенцијал исцрпљује унутар ње саме. Елементи социјалистичког естетизма у архитектуру уносе тежњу заобилажења идеолошких и симболичких премиса, а у циљу самодовољног просторног система, којем се условно може приписати карактер естетског.

ЕЛЕМЕНТИ АРХИТЕКТУРЕ У СОЦИЈАЛИСТИЧКОМ ЕСТЕТИЗМУ

Проблем који се сада намеће јесте идентификовање улоге архитектуре у конструисању контекста у којем се манифестује социјалистички естетизам. Другим речима, поставља се питање да ли постоје елементи архитектуре који су омогућили појаву и одржање овог феномена. Може ли архитектура уопште имати идеолошко одређење?

Чини се да је на почетку ових разматрања занимљиво навести став архитекте Николе Добровића — једног од водећих идеолога послератне југословенске модернистичке архитектуре²⁹ — изнет још почетком тридесетих година двадесетог века. Добровић, у чланку насловљеном *У одбрану савременог грађитељства*, пише: „Да ли је архитектура десничарска или левичарска то би се евентуално могло одредити по средини где се ради и по намени саме грађевине. У Русији на пример решавају зграде за колективистичке намене, које одговарајау соци[j]алистичком устројству државе и друштва. То би према томе могло бити левичарско градитељство. (...) У осталом свету према томе остало би градитељство без обзира на методе, којима се служи, било увек само десничарско. Према политичком уређењу ових делова света подизаће се увек само такве зграде, које ће најцелисходније служити животу, који треба да тече у тим грађевинама”.³⁰ Идеолошку позицију архитектуре, према Добровићу, одређује, дакле, средина и намена грађевине, односно, друштвени контекст и политичко уређење. Чини се да су ову премису прихватили и остали југословенски послератни архитекти. Тако Невен Шевгић, у тексту *Сиваралачке компоненте архитектуре ФНРЈ*, објављеном 1950. године, за југословенску архитектуру експлицитно каже да је она „у првом реду социјалистичка”.³¹ Нешто даље у тексту Шевгић истиче да се зато југословенска архитектура јасно разликује од капиталистичке, али да то не значи њену изолацију већ постављање у „критички однос према свеукупном архитектонском стварању”, уз коришћење „све напредне, активне моменте архитектуре данашњице”. На тај начин истакнут је својврсни самостални пут југословенске архитектуре који свакако одговара специфичној државној позицији Југославије у периоду након резолуције Информбироа.³²

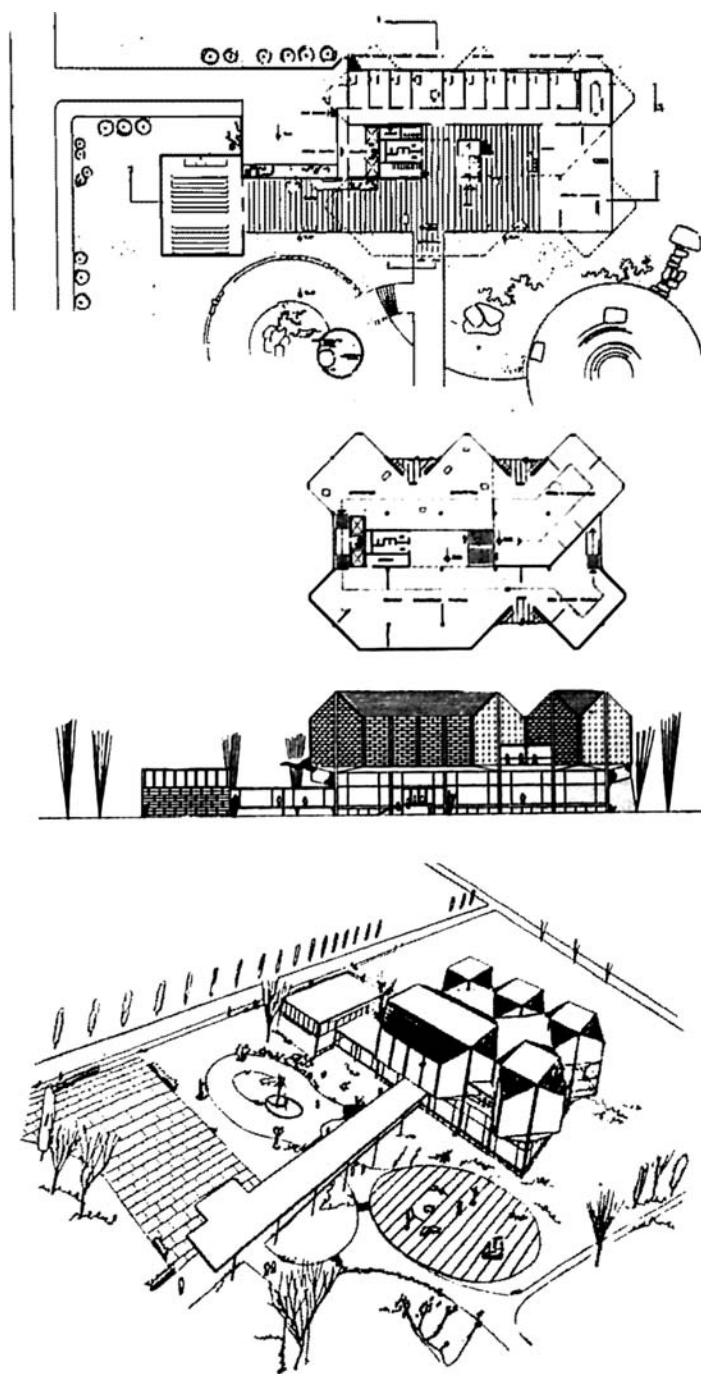
²⁸ Уп.: Љ. Благојевић, *Н. д.*, 138—139; А. Кадијевић, *Проблеми...*, 213; М. Perović, *Н. д.*, 149.

²⁹ А. Кадијевић, *Улога идеологије у новијој архитектури и њена схватања у историографији*, Наслеђе VIII, Београд, 2007, 232—234.

³⁰ N. Dobrović, *U odbranu savremenog graditeljstva*, *Arhitektura* 2, Ljubljana, 1932, 36.

³¹ N. Ševgić, *Sivaračake komponente arhitekture FNRJ*, *Arhitektura* 5—6, Zagreb 1950, 6—7.

³² Уп.: П. Ј. Марковић, *Београд између Истока и Запада (1948—1965)*, Београд 1996, 73—101, нарочито 80—81.



Сл. 4. Иван Антић и Иванка Распоповић, конкурсno решење за зграду Модерне галерије, 1959.

Из претходног се може закључити да се југословенски архитекти, односно њихови званични гласоговорници, нису ограђивали (ако је то уопште било могуће) од социјалистичког одређења свог стваралаштва. Остаје питање какав је тај социјалистички свет који су градили. Сме му ли се придодати епитет *естетског*?

Перовић у свом одређењу социјалистичког естетизма указује да се неки аутори — попут Михајла Митровића — могу сагледавати у светлу назначеног феномена управо због високоестетизованих објеката које су пројектовали.³³ Зато ће естетизација архитектуре у циљу естетизовања друштвене стварности овде бити представљена на једном конкретном објекту — згради Музеја савремене уметности у Београду.

Након низа припремних радњи, крајем 1959. године расписан је конкурс за зграду Модерне галерије³⁴ (која ће касније бити преименована у Музеј савремене уметности). На конкурс, чији су резултати објављени следеће године, победио је рад архитеката Ивана Антића и Иванке Распоповић. Пројекат је реализован у периоду 1960—1965. године, када је зграда Музеја свечано отворена а њени аутори награђени Октобарском наградом.³⁵

Првобитно конкурсно решење доживело је неколико битних измена током реализације. Промене су се десиле како у морфолошко-структуралној тако и у равни материјализације објекта. Оно што је симптоматично јесте да су управо ове измене подигле естетски квалитет (истина и цену) зграде Музеја савремене уметности.

Кључне измене састоје се у потпуном прочишћењу модуларног концепта грађевине, као и замени материјала за завршну обраду фасаде. У конкурсном решењу фасаде су пројектоване у опеци („цигли“), да би захваљујући напорима и инсистирању управника Музеја, Миодрага Б. Протића, зграда на крају била обложена венчачким мермером.³⁶

Разлози ове последње измене били су, по свему судећи, чисто естетског карактера. Опека је, према речима М. Б. Протића, замењена мермером због тактичних, колористичких и амбијенталних квалитета потоњег материјала.³⁷ На тај начин избегнуто је да Музеј буде перципиран као кућа, сојеница на обали реке (што је била делимична инспирација пројектаната³⁸), и претворен је у апстрактни пластични израз у којем је препозната форма кристала.³⁹

Зграду Музеја савремене уметности, у наведеном контексту архитектонске апстракције, ефектно је описао архитекта Михајло Митровић: „Основни волумен је представљен једним полиморфним кристалом са једнако вредним измерима у свим својим пројекцијама. Он се кристалном пластиком копча за амбијент тако органски да се не осећа његово потчињавање великим просторним струјама. Дању се прекрива сунцем, пребацујући га са једног кристала на други, са једног тетраедра на суседног белог бли-

³³ М. R. Perović, *Н. д.*, 182.

³⁴ О. М[инић], *Konkurs za zgradu Moderne galerije*, *Arhitektura urbanizam* 1, Beograd 1960, 33.

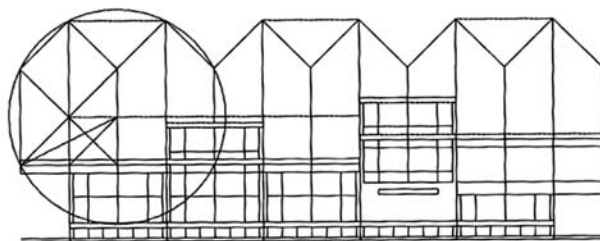
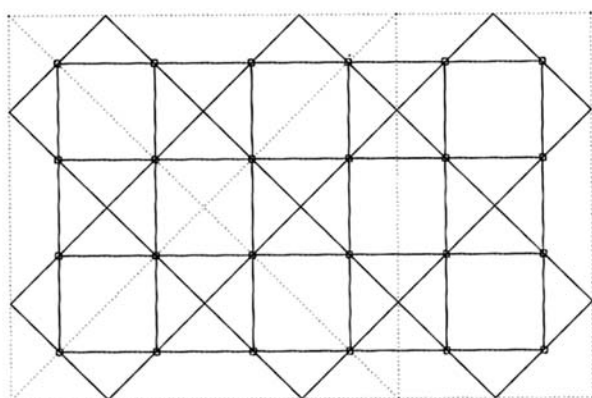
³⁵ М. Б. Протић, *Нојева барка 1*, Београд 2000, 629.

³⁶ Исто, 616.

³⁷ Разговор са М. Б. Протићем вођен је 11. 11. 2008. године.

³⁸ М. X. Јевтић, *Сагледавање замишљеног простора: разговор са академиком Иваном Антићем*, НИН (17. 6. 1999), 30.

³⁹ О. Minić, *Moderna galerija u Beogradu*, *Arhitektura urbanizam*, Beograd 1962, 36.



Сл. 5. Иван Антић и Иванка Распоповић,
зграда Музеја савремене уметности у Београду, 1965.

занца. До краја дана, сунце га је обишло са свих страна и као да је обавило процес хемијског оплемењавања, јер га је вече дочекало у дијамантској формули у којој су његове призматичне странице засветлуцале у светлосној игри невиђених оклулистичких сензација.”⁴⁰ У овој апотеози зграде Музеја Митровић, дакле, погађа суштину естетичке визије њених аутора, у које поред пројектаната, чини се, треба уврстити и М. Б. Протића.

Зграда Музеја савремене уметности у Београду свакако представља јединствено достигнуће југословенске послератне архитектуре. Та јединственост се не огледа само у карактеристичном архитектонском решењу него и у чињеници да је то један од ретких објеката културе, од мноштва планираних,⁴¹ који је доживео реализацију. Управо у високом степену естетизације Музеја савремене уметности можда се може назрети каква је била естетска визија социјалистичког света у којем је ова грађевина настала. Са друге стране, нереализовање планираних објеката који би потенцијално пратили ову линију естетизовања друштвене стварности указује да је тај свет имао другачије приоритете.

ЗАКЉУЧАК: НОВИ УЛЕПШАНИ СВЕТ

Оно што се мора приметити јесте да се друштвена стварност и њена архитектонско-урбанистичка артикулација после Другог светског рата драстично променила. На боље? Или можда пре на — *лејше*?

Тај свет настао после Другог светског рата, у сваком случају, био је *нови*. У складу с тим, било је потребно пронаћи и одговарајућу визуелизацију новог система. Архитектура, као привилеговани естетски језик,⁴² била је један од канала за остварење означених циљева. Након периода социјалистичког реализма, модел је, међутим, морао бити промењен. Социјалистичка Југославија, поред тога што је била нова државна творевина, тежила је да буде и јединствена. Тако се на југословенској уметничкој сцени појављује феномен социјалистичког естетизма. У дискурсу архитектуре овај феномен се манифестује као полазни концепт, али и као производ архитектонске праксе.

Компликованост питања социјалистичког естетизма има корене у разумевању деветнаестовековних ларпурлартистичких концепата. Естетизам заправо крије, како то истиче Хаузер, необјашњиви парадокс уметничког дела — оно је истовремено и самодовољно и репрезентативно.⁴³ На тај начин уметност одржава своју аутономију, али и активну позицију у друштвеној стварности, која по правилу има либерални, грађански, карактер.⁴⁴ Насупрот томе, у тоталитарним режимима одређени аспекти естетског језика бивају инструментализовани, а аутономија уметности одбачена као неутилитарна и антидржавна.

⁴⁰ М. Митровић, *Новија архитектура Београда*, Београд 1975, 21.

⁴¹ Попут пројеката за београдску Оперу, Музеј револуције, Етнографски музеј...

⁴² Идеју о архитектури као привилегованом естетском језику изнео је Фредерик Џејмсон. Цитирано у: М. J. Dear, *Postmodern Bloodlines: From Lefebvre to Jameson*, у: *The Postmodern Urban Condition*, Оксфорд — Малден 2000, 55.

⁴³ А. Hauzer, *Socijalna istorija umetnosti i knjevnosti*, том II, Београд 1966, 234.

⁴⁴ Уп.: А. Čelebonović, *Ulepšani svet: Slikarstvo buržoaskog realizma od 1860 do 1914*, Београд 1974, 20.

Естетизам се на југословенској уметничкој сцени јавља управо у моменту прокламовања либерализације друштва. С друге стране, та либерализација не доводи у питање централизам социјалистичке власти. Отуда и премиса да естетизам представља само маскирани социјалистички реализам, односно позицију у којој је сам социјализам мера лепоте.⁴⁵

Свакако, поставља се и питање оправданости увођења термина социјалистичког естетизма из домена ликовних уметности и књижевности у сферу архитектуре. Николас Певснер, разматрајући позицију послератне уметности и архитектуре, запажа да је провалија која раздваја, на пример, Џексона Полока и Миса ван дер Роа непремостива.⁴⁶ Међутим, у случају југословенске уметничке сцене, та дистинкција не мора бити драстична. Ако се и прихвати теза о либерализацији друштва — која није без основа и аргумената⁴⁷ — ипак се не сме изгубити из вида постојање централизоване културне политике. Архитектура се стога може посматрати као део општег уметничког пројекта који је био сегмент у изградњи, на рушевинама оног буржоаског, новог улепшаног света. Но, као и увек када нешто изгледа лепше него што је очекивано, можда треба, у неком мрачном углу, потражити слику Доријана Греја.

Milan Popadić

NEW IMPROVED WORLD: SOCIALISTIC ESTHETISM AND ARCHITECTURE

Summary

The Yugoslav cultural space in the period after 1948 was in a unique situation which was the result of a special state politics which based the realization of its interests on a diffuse position between the East and the West Blocks. In accordance with that, it was necessary to find an adequate visualization of the new system. Architecture, as a privileged esthetic language, was one of the channels for accomplishing the established aims.

After the period of socialist realism based on the premises of the cultural politics of the Soviet Union, the model had to be changed. Besides being a new state, Socialist Yugoslavia strived to be unique. In this cultural and political setting a special phenomenon was created in the Yugoslav artistic scene and it was called *socialist esthetism*. It was first noted in literature at the beginning of the 1960's. Soon the perception of socialist esthetism as a theoretical instrument was expanded to the fields of painting, graphics and sculpture, where the phenomenon was examined by influential Yugoslav art critics, historians and theoreticians of art. In architectural historiography, however, it would occur for the first time at the beginning of 2000 in the reflections on Serbian architecture of the second half of the 20th century.

The main characteristics of socialist esthetism were identified as neutrality, compromise, passivity, independence and self-sufficiency. This was the source of two groups of implications. The first one refers to the position of art in social reality, therefore, to its sociocultural function, whereas the second

⁴⁵ Уп.: Б. Гројс, *Стил Сјаљин*, Београд 2009.

⁴⁶ N. Pevsner, *Izvori moderne arhitekture i dizajna*, Beograd 1972, 204.

⁴⁷ Уп.: П. Ј. Марковић, *Н. д.*, 18.

one refers to the domain of autochthonous artistic expression, i.e. its ontological, semantic and structural aspects. These two components surely have a common denominator. What is indisputable is that the work of art is no longer observed as a “reflection” of socialistic social reality, i.e. as an optimal projection of reality, as the principles of socialist realism demanded. An essential transition was made *from thematic to plastic, from the topical motive to an esthetic object*. The moment of divergence is, however, the semantic ending of an esthetic object.

In the discourse of architecture the phenomenon of socialist esthetism is manifested as a starting concept but also as a product of architectural practice, so the relationship of socialist esthetism and architecture can be defined as bidirectional. The definition of one direction of this relation requires an answer to the question if there is a marked transition from thematic to plastic in architectural practice, i.e. from the topical motive to an esthetic object. The second direction is the search for the role of architecture in the construction of context in which the phenomenon of socialist esthetism is manifested. In other words, the first direction follows the elements of socialist esthetism in architecture and the second one the elements of architecture in socialist esthetism.

Elements of socialist esthetism in architecture are manifested in a similar way like in other visual arts. They are recognized in the tendency for a non-conflicting morphology and visuality, i.e. in the creation of a structure whose semantic potential is exhausted inside itself. Elements of socialist esthetism bring into architecture an aspiration to avoid ideological and symbolic premises with the aim of a self-sufficient spatial system which can conditionally be called esthetical.

On the other hand, the elements of architecture in the vision of socialist esthetism can be searched for in opuses of leading architects of this period (B. Bogdanović, I. Antić, M. Mitrović). Because of its materialization and purpose, the building of the Museum of Modern Art in Belgrade, the work of Ivan Antić and Ivanka Raspopović, can be discussed as a very symptomatic example of the relationship of architecture and socialist esthetism. The building of the Museum of Modern Art in Belgrade surely represents a unique achievement of Yugoslav post-war architecture. This uniqueness is seen not only in the characteristic architectural idea, but also in the fact that this is one of the rare cultural objects, of the many that had been planned, which was actually realized. The very high degree of the esthetization of the Museum of Modern Art shows the esthetic vision of the socialist world in which the edifice was built. On the other hand, the non-realization of planned objects which would potentially follow this line of esthetization of social reality indicates that this world had different priorities.

ДРАГАН БУЛАТОВИЋ

Универзитет у Београду, Филозофски факултет, Одељење за историју уметности
Оригиналан научни рад / Original scientific paper

Дискурс неалузивне продукције и нужна алузивност интерпретације

САЖЕТАК: *Сила обликовне новине* почива на утопијској сугестији, на ефемерности дакле, коју су нам лакановци очврсли у парадигми: *лице другоџ*, што је само фан-тазам аутентичног уметничког дискурса.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: интерпретација ликовне уметности, семиологија, херменеутика, теорија уметности, модерна уметност, интегрални дискурс

АУТОНОМИЈА И АЛУЗИВНОСТ КАО ПРОБЛЕМИ У ДИСКУРСУ О УМЕТНОСТИ

Мислимо да се проблем аутономије у дискурсу о уметности уопште, а знатније у дискурсу о модерни, успоставља као привидно решење тегоба у које је могуће запасти када се говор о уметности води око фундаменталних, а феномену уметности, извесно, припадајућих питања стваралачког деловања. Аутономија као предмет говора о уметности најзаводљивији је излаз из дискурзивних тегоба о ликовној уметности. Иако је у дискурсу о ликовности аутономија нематична категорија (долази, наиме, из социологије), због близине, те природне комплементарности друштвеног контекста уметности, најпријемчивија је парадигма огледања о модерни. Да тај социјално контекстуализован говор о ликовности није одговор бранилаца аутономије на комплексну феноменолошку специфичност уметничког система, потврђују готово све естетичке расправе о овом предмету. Поред упадљивог социологизовања ове категорије, потом наметљивих идеологизација у читавим естетичким школама, значајно је подсетити да је *аутономија* једна од фундаменталних категорија просветитељства, тј. директан производ грађанске еманципације (један од стубова енциклопедијске парадигме). Као историјски продукт велике социјалне промене, социјална теорија га је уздигла на ниво парадигме, као модел за свако време и сваку ситуацију. Нема сумње да је аргументација на ову тему, коју даје најистрајнији теоретичар авангарде Петер Биргер, и најубедљивија (Биргер, П. 1998).

Биргер подсећа да се ради о категорији која омогућава да се опише историјски настало издвајање уметности из мреже непосредне животне сврхе, тј. „да се једна вр-

ста чулности, која није сврховито-рационална, могла изградити међу припадницима једне класе која је барем понекад ослобођена притиска непосредне борбе за опстанак. У томе јесте елемент истине говора о аутономном уметничком делу. Оно што се том категоријом не може обухватити је околност да се при том издвајању уметности из мреже животне праксе ради о једном *историјском процесу*, тј. *да је он друштвено условљен*". Баш тај елемент деструкције, својствен свакој идеологији, подсећа Биргер, одузима истинитост овој категорији. „Аутономија уметности *као катеџорија*, каже он, не дозвољава да се њен предмет схвати као историјски настао". Биргер своје објашњење ситуира у теоретском фокусирању „релативне издвојености уметничког дела из свакодневне животне праксе у грађанском друштву" на начин да се релативност трансформише у представу о потпуној независности уметничког дела од друштва. „Аутономија је ту, у строгом смислу речи, идеолошка категорија, која повезује један тренутак истине (издвојеност уметности из животне праксе) и један тренутак неистине (хипостазирање историјски насталог стања ствари у 'суштину' уметности" (Биргер, П. 1998:72).

Аутономија као проблем у дискурсу о уметности релевантна је за нас, пре свега, у тополошком смислу, у смислу ситуирања предмета расправе. У тој топологији дискурса о уметности, позиционирање аутономије треба узети најпре као место на којем се утемељује структура оне ликовности која је уметнички потентна (или: која процесуира уметничкост). Откривање модуса изградње те структуре увлачи дискурс о аутономији као фундамент у све друге, јединачне /посебне/ говоре о ликовној уметности.

Ако се у тој структури фокусира улога главног актера, актера као тела нагона, као кретње која провоцира креативну потребу, актера као носиоца процеса иницијације, ситуирања, рецепције акта, једном речју Фукоовог „аутора", обелоданиће се јединствена учесталост субјекта као носиоца ликовног продукцијског система. Она је иманентна ликовној продукцији, за разлику од већине других уметничких продукција које јасно разликују репродукцијске активности и рачунају на, додуше висококонвенционализоване, али суштински отуђене форме (извођачке, на пример) и временски одмакнуте, као и више пута поновљиве, процесе рецепције. Густина појаве субјекта у структурној матрици ликовне продукције је и полазиште Мијушковићеве интерпретације руске авангарде као изразитог примера парадигматске истрајности јединства теорије и праксе (Мијушковић, С. 1998:10).

Она близина, највећа могућа, како истиче С. Мијушковић, заправо слепљеност актера-произвођача и актера-писца, позиција је ексклузивне потврде еманципације „сликарства као уметности" од историјске парадигме „уметности сликања" (Исто, 39). Извесно је да у активности руске авангарде добијамо реформулисану генеричку и телеолошку одредницу сликовне као „самодовљне/самосврховите" продукције. У овом новусу, појави „слепог актера", актер-произвођач бескомпромисно афирмише настаanak (продукт) слике иманентним средствима и без икакве наративне, представљачке протезе. Такође, ова доктрина рачуна на постојање (рецепцију) слике продукта, „слепог аутора" идеје и руку, у систему који је незадрживи наставак несмирено ауторске градње општег система (историзован као „авангардна утопија"). У овој традицији системи су обухватни (генералистички, а чак и холистички, када је супрематизам у питању), те нужно своју генеричку специфичност свесно уносе у општи систем, а

овај је превасходно дискурзиван. Општи систем идеја (где треба видети и уметност) свакако је и у сваком моделу, тј. **слици** стварног света, поливалентно експлициран. Експликација ликовношћу, односно самородним елементима, средствима и „логи-ком”, у крајњем је експликација комплексности, оне која је иманентна сликовном дискурсу, тј. која је и чулна и чулно-дискурзивна. У том смислу самосвојност „сликарске истине света”, која је на нивоу актера-произвођача освојена „жртвом сличности зарад истине”, дала је „слепљеном актеру” у наредној фази еманципације право да непредстављачки говори представама које слика. Ово право једнако се манифестује и када насликани предмет не упућује на стварни, као и када се рачуна на значење предмета који је изостао са слике.

Овако потврђена самосвојност „продукцијско-дискурзивног аутора” помоћи ће у растерећењу од још једног негативног, литерарног, идеолошког пратиоца сликарства, од алузивности.

Посматрајући је као активни елемент процеса примарног успостављања слике, а не као готову чињеницу различитих околности производње, сваки облик еманципације, ако би значење аутономности тако проширили, може да буде највише одговарајући предмет дискурса који хоће да има првенство у интерпретацији.

То примарно укључивање питања аутономије у истраживање ликовног феномена, сасвим извесно, учиниће пресудним говор о неалузивним одликама уметничког акта или продукта, док ће нужно занемарити њихове различите алузивне последице. Стога се може рећи да се примарним испитивањем аутономности уметнички продукт може, поступно, кроз праксу модерне, видети у распону од производње потпуно илузионистичке представе (у комаду, слици или у простору), до потпуног одустајања од производње уметничких дела као објеката.

Ова теза би трошила хомологију праксе „слепљеног аутора” и праксе семиотичког тумача. Наиме, мисли се на сличност у структурисању предмета-проблема, како су га поставили аутори, актери модерне, а формулисао већ цитирани Г. Аполинер: „сликарска уметност” уместо „уметности сликања”. Промена би се могла технички описати као: померајући средства (*елементи*), технику (*кодификацију*) и „логику” (*структуру*) свог израза (*језика*) са позиције партиципације у *неком* систему (уметности), сликарство је узело место истовредног, аутономног произвођача и емитера оних и онаких „слика света” које су до тада биле у надлежности великих, „хуманистичких система”, тј. у власти доктрине *ut pictura poesis*. Напуштајући позиције илустративног, представљачког, илузионистичког доприноса *уметности*, сликарска уметност је својим средствима, иманентно, техником и заводљиво моћном „логиком”, запосела позицију самосталног система, система који има језичко уређење.

Семиотичка несрећа сликарства као језичког система управо и лежи у томе да је његова главна одлика нелингвистичност, тј. не могу се на сликарство једноставно преносити лингвистички обрасци. Из те тегобе, како је рано навестио Б. Ротар (Ротар, 1972), излазило се са полазишта да су слике већ дискурси (*не постоје безначењски, само диференцијски слојеви сликовног знака*, Франкастел) којима би такли једно сликарско дело као говор, тј. језик у пракси. Слике као већ дискурси почивају на текстуалном успостављању значења, тј. слика је у корелацији са *текстом културе* (Ј. Лотман, Ј. Кри-

стева). Успостављање значења слике из текста, а не директно из формалног језика, последица је природе и суштине ликовног система. Сливовни дискурс не производи значење наратијом, чак и у стрипу је наратија само фрагментарна, а носилац приповедања је говор у природном језику. Слика приказивања не нариче, већ „даје” готове секвенце. Неприповедност слике, тј. њена природна надређеност наратији, успоставља је у смислу значењске организације као многострани (поливалентан) означавајући поредак преображаја сликовног у значење и значењског и сазнајног у смисао сликовног поретка. Смисао сликовног поретка *слика као дискурс* уноси у систем *сликарства*, а оно је социјални оквир интертекстуалне праксе, тј. корелације са идеологијом, реториком, естетиком, наслеђем.

Модерни преокрет је у практичном смислу извршио само диспозицију продуката „уметности сликања”: *историјско, њоритрејно, жанр, илузионистичко, декоративно, религиозно* је као наративни слој измештено из средишта дискурса. Позиција продукта постала је позиција исприповеданог — сижеа. Позиција уметности препуштена је пак *сликарству сликањем*. Сликање је освојено као сликовна-дискурзивна производња у којој је, осим диспозиције, новина била и корелација начина и смисла, тј. *самосвојна производња смисла*. У начину, дакако, сликање само је нагласило самодовољност сликарских средстава и начина говора у изградњи самосталног сликарског дискурса. Није при том било нужно да се из ликовног говора изоставе сви облици, или било који облик *представног* говора. Чак је и увођење претежно нефигуралних композиција, готово подражавало употребу геометријских и других *представа*, иначе континуирано присутних у историјском корпусу култура. Дакако и због тога што је *представност* иманентно својство ликовног говора. Изградња ликовног говора као „истовредног” саопштења света, настајала је на рушењу илузионистичке, историјске, жанровске и ине наративне представности.

Она семиологија која слику види као представни дискурс рачуна на интертекстуалну (сликовну и дискурзивну) градњу значења. У том поступку представност може да почива једнако на алузивним колико и на неалузивним знацима. (Знаци су, дакако, пре свега приказивачки феномен, ликовни, а то важи чак и за ортографске знаке, а и све аиконичке.)

Колико се у „сликарству као уметности” на месту дислоцираног наративног сижеа јавља представа и репрезентација сликовног дискурса, толико се семиологија сликарства бави сликовним и вербалним текстом, тј. алузивним знацима, једнако колико и литературом; нпр. природна алузивност визуелних представа, градиво је, тек, ликовног говора. Алузивни, пак, дискурс у ликовном говору денунцира „уметност сликања”, односно потврђује одсуство аутономије.

НУЖНА АЛУЗИВНОСТ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ

У том смислу намеће се истраживање које би се у односу на досадашње историјско-уметничке интерпретације, биле оне историографске, типолошке, морфолошке, формалне или социолошке, поставило не као допуњавање или пак измењивање, већ

као успостављање претходећег дискурса у историјско-уметничкој интерпретацији. Шта аргументује ову присилу?

Најпре (1), постоји стваралачка опозиција између: *ентитетске* неалузивности уметности као система и *природне* алузивности (вербалног) интерпретативног дискурса.

Потом (2), мора да постоји хармонизација процеса интеракције између слике која настанком избегава алузију и дискурса који је симулира, (наш речити термин је:) *беседа* у сликама. Са уметношћу смо онда када смо ослобођени алузија које слика нуди а које **не реферирају на њу саму**. Не заборављајући да је *она сама* већ комплексан ентитет, дакле онај који већ урачунава разне наративне алузије (литерарне, идеолошке, заправо све метафизичке), а интерпретација се деси када се открије тај процес ослобађања од алузија и, потом, симулира поступак избегавања кривих путева рецепције. *Она сама* не одриче се референци на метафизичку алузивност, али их држи секундарним у односу на своју генеративну структуру. Ова се, пак, као градивом служи геометријским и хроматским елементима, у новије време телом и покретом, природним материјалом и природом као материјалом, што ће рећи, конституише се на познавању и разумевању природних закона. Таквој јој је дискурс логике и геометрије, оптике и хроматике неизбежан, заправо темељан. Он је онај модус (логичких и математичких модела) којим разне *хромеме, пиктуреме, графеме, лексеме, флуксеме...* окупљамо у изражајне и доживљајне целине. Р. Арнхајмов компромис је: „видом их мислећи”, чиме је на немогућој равни сјединио алузивно и наративно. Тиме је продужио традицију уобичајеног схватања механизма алузивности као алатке која провоцира нарацију, као увек дохватљиву протезу зарибалом дискурсу.

Јединствена је, пак, позиција алузије у генеративној структури слике, као њене наталне парадигме. Та алузија се објашњава језиком физике и логике. Она се не пушта, без милости, договорном разумевању (интер-претацији). Алузија у наталној парадигми слике се прима као што се прима стварност природних феномена: ако се види логика природе и ствари, алузија је легитиман алат сликарског говора. То условљава да се тек на његовој верификацији у (неком) сликарском остварењу могу ткати интерпретације иних, наративних алузија као додати слојеви дискурса.

У ПРИЛОГ ЕНТИТЕТСКЕ НЕАЛУЗИВНОСТИ И БЕСЕДЕ У СЛИКАМА

(1) „Сликар не може да се сложи с тим, каже М. Merleau-Ponty (*Око и дух*, 34),¹ да је наше отварање свету илузивно или индиректно, да оно што видимо није сâм свет

¹ Откуд М. Merleau-Ponty у „позитивистичком” окружењу семиологије, могуће је одговорити уз помоћ Р. Ланигана који тврди да је феноменологија својеврсна „инфраструктура семиологије”. М. Merleau-Ponty доноси новину у семиологију тврдњом да знаци имају егзистенцијални карактер. Он наводи да у оквиру представе (Gestalt) постоји разлика између знакова који конституишу нашу свест, јер једна личност перципира, уноси своје искуство у процес искуства која траје и онда се ствара контраст. Тај контраст је синергизам *иманенције* и *трансценденције*. М. Merleau-Ponty тачно каже: „Ја сам друкчији *дружи* у процесу говорења до оног часа до ког оно што кажем има значење; а до степена до ког разумем ја више не знам ко говори, а ко слуша... Егзистенцијално говорење функционише као семиотичка иманенција, јер су знаци свести комбиновани у примордиалној функцији, али ипак су они знаци који имају друге функције које су трансцендентирани” (Lanigan, 1988:42—43).

и да се дух бави само својим или неким другим духом”. Картезијанац, каже Мерло-Понти, може да верује да постојећи свет није видљив, да је једина светлост светлост духа и да се свако виђење дешава у Богу. Подсећајући се да је још Л. да Винчи проглашавао једну „сликарску науку”, М. Мерло-Понти мисли да виђење није један модус мишљења или присуства у себи: „то је средство које ми је дато да будем одсутан од себе, да изнутра присуствујем разбијању бића, а само на крају ја се затварам у себе”. Уважавајући ренесансно наслеђе *откривања светла људским оком*, М. Мерло-Понти ће само поновити да око треба схватити као *прозор душе*, „око чини чудо отварајући души оно што није душа, *блажословену област ствари*, а и њиховог бога *сунце*”. Сам Мерло-Понти говори о нечему што би била последица *разбијања*, дакле нечему што је ближе *ировали*, или бар *процеју*, *пробоју*, а даље од, поготову албертијевске, представе *слике-прозора*. Тако сликар „прихвата мит о *прозорима душе* са свим његовим тешкоћама: оно што је без места треба да буде принуђено на тело; још више: да га тело упуту у све друге и у природу. Треба дословце схватити оно чему нас виђење учи: да њиме додирујемо сунце, звезде, да смо истовремено свуда, исто тако близу далеких као и блиским стварима, и да, чак, наша моћ да замислимо да смо негде другде и (...) да слободно гледамо стварна бића, било где да су, да се та моћ позајмљује виђењу и замењује средства која из њега добијамо”.

(2) Овај принцип „индиректне онтологије (С. Прошић) произлази из суштине нашег односа према бићу. Биће није дато нашем погледу. Насупрот *представној бића* „рефлексивне филозофије”, Мерло-Понти га држи у самом *виђењу* (Мерло-Понтијева *дијалектика видљивој*, Идеје 1/87,45). „Ми видимо зато што смо у самом бићу. Објективизам своди биће на предмет зато што се удаљава од своје перцептивне основе”.

Несумњиво је да се, почев од Мерло-Понтија све јасније, филозофија више не изражава кроз идеју истине као *подударности објективној и субјективној*. Она је упитност и своје биће саображава *ујитности перцепције*. Перцепција је код Мерло-Понтија „мисао која радије допушта опаженом да се *појави* него што га поставља”. Опажање *из средишта бића* (што ће рећи: целовито, смислено и повезано) и омогућава појаву *слике* као „*максимума остварене блискости у односу на зев бића*” (*Visible et l'invisible*, 170).

(2.1) „Као што вид има своју слепу тачку, *punctum caecum*, каже Мерло-Понти, тако и јасна и експлицитна мисао носи за собом свој невидљиви хоризонт чулности” (*Signes*, 55). И док се П. Франкастел задовољавао открићем да се целовита представа (*Gestalt*) рађа већ у мрежњачи као активном делу менталног система, Мерло-Понти тврди да се свака „мисао догађа у једној пути (*la chair*)”. Идеја има своју подлогу чулности на којој израња и у томе је разлика између овог и идеалистичког става који мисао одваја од чулности, претпостављајући да постоји једна извесност мисли за себе.

(2.2) Виђење је за Мерло-Понтија (*Око и дух*, 35) уникум, јер нас „једино оно учи да су различита бића, *сиолашња* — *сјрана једно другом*, ипак апсолутно заједно, оно нас учи *симултаности*”. Сликарево виђење, као нешто што је из средишта бића, допушта појаву *слике*, као максимум остварења блискости између смисла, који јој је иманентан, и повезаности, корелацијама, које се допуштају у рецепцији — не у постварењу. *Симултаност* је најсличнији опис стања у које улазимо када у додир са сликарством допустимо да се *слике роје*. *Ројење* потврђује телесно право на појаву разнород-

них представа, а *виђење из бића* је, као *смисленост* и *повезаност*, структурално уређење значењских токова (*процеса значењске производње смисла*).

У ПРИЛОГ КОМУНИКАТИВНОСТИ НЕАЛУЗИВНЕ ПРОДУКЦИЈЕ

(1) Самосвојност је *conditio sine qua non* уметности који се, да парафразирамо модернистичку, за естетику пресудну еманципаторску теорију, потврђује када алузивност произлази из начина појављивања уметничког 'саопштења', а не из самог 'приказаног' у уметничковој објави. У том социјалном чину, са пастишом еминенције, реферира се на околину као природни контекст једне од делатности којима се потврђује човеково присуство у свету. Поменути пастиш прибавља му убеђење о себи као једном од темељних хтења (утопија о социјалној, као стварној — *wie das*, 'моћи' уметности). Уметност тако, као артикулација свести о свету и себи у њему, нема позицију делања *од себе ка свету*, већ *ка себи* као темељној чињеници. Стога уметност, будући да је чинилац глобалне структуре човекових релација, происходи из алузивног стања свести, али је сама већ *надалузивна* (то је стање креативне умишљености, фаза пројектовања). Онда, пак, када је свест артикулисана у уметничком процесу, тада је уметнички чин једна њена манифестација. Све манифестне форме: делање и облици, као процеси и постварења, и јесу подложни и најпре примерени алузивним склоповима. Но, тада је то смер дејства од (изван) уметности ка целини збивања у стварности.

(2) У систему уметности, дакле, у којем учествују и дело и поступци и рецепција уметничког продукцијског и предметног деловања, не можемо више да правдамо позицију онтолошке самодовољности, самозадовољења у делу и лику. Као део збиље за чију објаву ингеренције узима уметнички систем, мора се узети опредмећење феномена који дејствује, који је динамичан. Иако респективно наслеђе класичне мисли ово опредмећење задржава на нивоу *оличења* (Платонова прича о ейдосу), нема више ситуације строгих дисциплинарних и искључиво дискурзивних захтева, и оно што је рашчињено (артикулисано) у процесу спознаје, враћа се (нуди се) новој, узвратној фази спознаје, фази усвајања слика (тоталитета) стварности, заправо новом умишљању које се збива у свести реципијента, а због којег је сваки ум у тој позицији могући стваралац, како је то волео да верује Јозеф Бојс. У тој фази одбегавања-узрастања слика од генетског спецификума, као битан везивни елемент у градњи неке глобалне слике, на велико дејствује алузивност. Не треба заборавити да је то позиција коју има и било који други чинилац спознаје света, односно градње слике о свету, те да у специфичном генетском смислу та последична, комуникацијска алузивност никако није онај битан чинилац слике о уметничкој спознаји света.

Готово се може рећи да је сваки говор о аутономији нови аргумент за отварање расправе о природи модерне. Мислимо, међутим, да укажемо на потребу да се говорима доприноси склапању обједињеног дискурса о слици уопште, па и *модерној* слици посебно. Обједињавање говора стални је процес са основним захтевом да се дискурс интерпретације што више по својој структури приближи комплексној појави уметнич-

ке слике. Дакако, потпуно интерпретирање овог феномена првог реда комплексности стоји као својеврсна утопија из које се, историографски поуздано, излазило једино *adequatio* моделовањем. *Интерпретација која је у највећем могућем степену одговарајућа феномену*, као полазиште дискурса захтева структурално конкретизовање предмета истраживања и увођење хијерархије интерпретативних поступака. Управо у том структурном поретку проблем аутономије затичемо у матрици ликовне појаве.

А непосредни учинак новијих теорија разумевања може се најтачније одредити као дефинитивни научне структуре и производње значења за теорију интерпретације. По том науку сасвим право ваљано и сврховито интерпретирају се слојеви говора и слојеви значења. Обједињени дискурс подразумева да се и говор и значење анализирају у свим видовима манифестовања, у свим видовима узрока и генератора настанка уметничког дела у датом виду. Укупни дискурс подразумева и истовремену анализу у свим видовима рецепције и валоризације дела, те се стога у габариту историјско-уметничког истраживања јављају шавови између, не само феноменолошког него и идеолошког, социолошког и психолошког тумачења, како у матрици дијахроније тако и у матрици синхроније.

Ствар феноменологије и семиологије (или феноменолошке семиологије) била је да на обухватним сажимањима искустава изграде суштини уметности и облицима семиоза најближи инструмент артикулације сликовног говора. Број артикулација, као и добијени елементи, готово очекујуће, ближи су резултатима апстрактног редуктовања но било којој наративи.

Обједињени дискурс јесте метаметод произашао из почетне претпоставке о слојевима говора уметности. На основном говору формалних елемената (уметности) надрађују се приче — историјске, идеолошке, психолошке, социолошке. Оне су више аутономне ако излазе из основног текста или их овај макар подржава. Овај матрични текст производе говори управо формалних слојева уметничког дела, те више аутономне значи, пре свега, самосталне у производњи. Аутономност дакако има више манифестних нивоа: од сасвим самородних, па формално аутономних, потом социјално независних, те идеолошки одвојених, до саприпадајућих говора.

Наведена претпоставка о паралелном успостављању једног верификаторског дискурса подразумева претходно критичко тумачење статуса аутономије. Овај процес утврђивања посебности сликарске производње везан је за питање о алузивности слике. Говором о алузивности дискурс интерпретације се најнепосредније ставља у огледално поље дискурса саме слике. Тиме би се *диференцијално* одређивање аутономности уметничке продукције могло препознавати у:

а) стваралачким поступцима **извођења** сликарског модела: *виђено, гледано, замишљено*, која подразумева линију континуитета сликарског **опонашања**,

б) стваралачким поступцима **интеграције** *сликарског модела и социјалне аутономије*, која подразумева линију спајања уметности и живота, или њиховог **изједначавања** и замењивања,

в) стваралачким поступцима **редукције** сликарског модела која подразумева улазак у аутономију преко **осамостаљених** „сликарских” исказа (дакако, пре свега формалних јер су већ они самоисказиви) и која рекогносцира стилску линију апстракције.

Истраживање које би показало парадигматичност ових поступака полази од тезе да је неалузивност циљ сваке уметности која је апстраховала аутономију. Или, како је то Лакан мислио када је дефинисао *фантазам* као *екран* који одваја субјект од реалности, то јест фантазам као саму форму неспоразумевања, како каже Б. Ротар (*Пићање сликарства*). Очи нечим нахрани, али онога коме је слика показана зове да одложи свој поглед у њу, као што одлажемо оружје. У томе се састоји умирујући, апокалиптички ефекат сликарства (Лакан, *Четири џемелна...*). Наравно, како је иначе запажено (*Алеш Ерјавец*), интерсубјективност коју Лакан успоставља преко сликарства за нас је индикативна и због тога што је готово идентична, непосредно у овом поглављу сугерисаној, Мерло-Понтијевој поставци интерсубјективности.

ДИЈАЛОГ ДИСКУРСА

У методолошком опредељењу јасна је намера да се ДИСКУРС НЕАЛУЗИВНЕ СЛИКЕ И ДИСКУРС ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ сучеле. Наиме, целовитост обједињеног дискурса о слици, као модел интерпретације, и целовитост уметничког пројекта, као модел аутономије модерне слике, стоје као непотпуне, али одговарајуће сагласности две утопије.

Са једне стране стоји метафизичко настојање да се умањи недостатност рационалне целовитости у мисли о уметности, када се упућује на праксу прихватања реалности „као да јесте”, а то је и најчешће заблуда у говору о уметности. Насупрот овом метафизичком приближавању предмету истраживања, поступком поједностављења објективног схватања реалитета, модерна је, иако то изгледа неочекивано, у схватању да слика јесте стварност за себе, коначно довела у жижу промишљања уметност као комплексан феномен, а не супротно томе: да је модерна свела слику на саму себе (обично се каже на њене формалне одлике), искључивши све друге, њој припадајуће контексте. Модерна је, напротив, укључила (уметничку) слику у све контексте, али је коначно препознала ред (деловања, рецепције, па и производње), окренувши полазиште говора ка делу и захтевајући да се и сви изведени контексти врате делу, да се „провери” оправданост извођења, а према томе и оваква или онаква ваљаност дела, као и оправданост или пак злоупотреба његова.

Дакле, нешто што је слика, *јесте* и за себе и врло комплексно, стварност.

Ако је схватање реалности „као да јесте” оовремена метафизичка (постмодерна) реутопизација у којој је управо уметност најраспричанија „као стварност” (те и најчешће *ре* прибежиште), тада јој је једна теорија обједињавања дискурса о уметничкој слици потребнија. Ова је и произашла из теорије модерне као неструктивна, интегришућа и активистичка. Она помера говор о слици са нивоа усмерене и селективне (*формалне, социјалне*) одбране аутономије на ниво свих, сликарству припадајућих, говора. То је ниво податности артикулацијама где се лако разликују и јединачне употребе (умеће сликања — представљање), као и иновирања (сликарска умешност — представљачка).

Једна, дакле, од родних карактеристика уметности је да исказује стварност бића. Исказивост се артикулише појавама које налазимо у приређеним призорима, у самим

облицима, или већ у материјалу, а које творе нову стварност — стварност слике. Ње-на, или њихове, *као стварности* су у самој њиховој суштини. Артикулација ове суштинске стварности, којом се, заправо, потврђује или манифестује комплексност, омогућава слике које „као да” јесу стварност. И у овој артикулацији постоји ред. Нису то тек неке „приче”. „Као стварности” се јављају идеолошке/иконолошке/естетичке, психолошке, социолошке и феноменолошке (формалне: оптичке, хроматске) стварно-сти. Тек у следећој артикулацији — површне, масовне рецепције — иду овакве-онакве приче (о приказаном, не о приказивању).

Шта онда са ова два модела стварности?

Комплексна комуникација као медиј и предмет херменеутике и може да има право упориште у теорији интерпретације — обједињеном дискурсу ликовног феномена јер је он тај који је најдубље сачувао/скрио разумевање суштине, а не само целине, коју као баласт модерне заобилазе многе теорије. У том смислу она је све мање утопија, а све више слика стварности коју можемо да схватимо иако се нерадо са њом и суочавамо. У сваком случају обједињени дискурс је прихватљивија утопија него други методи избегавања, попут „као да јесте” („wie das”).

Због тога се и непотпуна сагласност две претпостављене парадигме у тези чини одговарајућом за изабрани предмет истраживања. Ово утолико више што ће, нужно, доћи до упоређивања и сучељавања ових парадигми са моделима модерне слике које наша историографија користи када расветљава услове за њену појаву у ликовној продукцији XX века у Србији. Са друге стране, исте парадигме ће се појавити као интегративни елемент за појаве и периоде које, за сада, не покрива одговарајућа историографија. И, на крају, модел би у артикулацији саме тезе о неалузивности у овој продукцији требало да одигра улогу отварања дискурса.

Dragan Bulatović

A DISCOURSE OF NON-ALLUSIVE PRODUCTION AND NECESSARY ALLUSIVENESS OF INTERPRETATION

Summary

In the topology of discourse on art, the positioning of autonomy should be understood as a foundation of the structure that processes the artfulness. To reveal the mode in which this structure is built means to bring the discourse on the autonomy, as foundation, into all other individual (special) talks about visual arts.

If, within this structure, one focuses the role of the main actor as the body for an impulse, understood as movement that provokes a creative need, the actor as bearer of the process of initiation, situation, reception of the act, that is the Foucault's "author", the unique subject will be revealed as the bearer of the system of visual production. It is immanent to visual production, as opposed to most other kinds of art production which clearly recognize the reproduction activities and count on, in reality highly conventional but essentially alienated and distant in time, forms (of performance, for example), as well as repeating processes of reception.

The semiology that perceives an image as visual discourse counts on intertextual (visual and discursive) building of meanings. Thus, the visual may rest equally in both allusive and non-allusive signs. (The signs are, as a matter of course, above all visual, pictorial, phenomena and this goes even for orthographic and non-iconic ones).

The semiology of painting deals with pictorial and verbal texts, i.e. with allusive signs, as well as, for example, with literature, inasmuch as in “painting as art” there appears, instead of a dislocated narrative, an image and representation of pictorial discourse. The natural allusiveness of visual representations is only a matter of pictorial speech. The allusive discourse, on the other hand, in the pictorial speech denounces “the art of painting”, that is, it confirms the absence of autonomy.

Since all interpretation is necessarily allusive, an investigation imposes itself. An investigation, that is, which in relation to art-historical interpretations (whether historiographic, typological, morphological, formal or sociological) would be positioned not as adding or changing, but as acknowledging of previous discourses in art-historical interpretation. Where does the argument for this enforcement lie? We find ourselves *with art* when we are liberated from allusions offered by painting, but which **do not refer to it alone**. Keeping in mind that *it is by itself* already a complex entity, meaning the one that contains various narrative allusions (literary, ideological, that is, all metaphysical). An interpretation occurs when the process of liberation from allusions is revealed and it then simulates the act of avoiding wrong, erroneous, reception. *It alone* does not deny the references to metaphysical allusiveness, but holds them secondary in relation to its generative structure.

The united discourse is a meta-method that originates from the assumptions about layers of speech about art. On the basic speech about formal elements (of art) there build up stories — historical, ideological, psychological, sociological. They are more autonomous if they rise from the basic text or are at least supported by it. This matrix is produced exactly by the speech about formal layers of artwork. The autonomy has more manifest layers: from altogether original, then formally autonomous, then socially independent, and then ideologically separated, to the associated ones.

The complex communication as medium and subject of hermeneutics can have a real foundation in the theory of interpretation — the united discourse of a pictorial phenomenon, because it is the one which most profoundly preserved/kept hidden exactly that understanding of the essence, and not only of the whole, that is being avoided by many, as a weighty legacy of the Modern.

ПРИКАЗИ
REVIEWS

Душан Миловановић *Ризнице манастира Хиландара*

Наслови књиге и каталога:

Душан Миловановић, *Ризнице манастира Хиландара*, студијска колекција I, Музеј примењене уметности, Београд 2008 (= Душан Миловановић, *Treasures of Chilandar Monastery*, Study Collection I, Museum of Applied Art, Belgrade 2008)

Душан Миловановић, *Ризнице манастира Хиландара*, колекције у Србији, Музеј примењене уметности, Београд 2008 (= Душан Миловановић, *Treasures of Chilandar Monastery*, Collections in Serbia, Museum of Applied Art, Belgrade 2008).



Музеј примењене уметности у Београду сваке године за дан свог оснивања, 6. новембар, приређује тематску изложбу коју прати студијски каталог. Међутим, 2008. године направљен је изузетак, јер је прослава годишњице Музеја посвећена манастиру Хиландару. Том приликом објављена је и прва свеска грађе, али и каталог предмета из збирки и институција у Србији, чиме је представљен само део експоната из богате ризнице једног од наших најзначајнијих споменика културе.

Аутор Душан Миловановић, музејски саветник, уједно и челник екипе Музеја примењене уметности, борао је на Светој гори са својим сарадницима од 1977. године много пута пописујући најразноврсније предмете примењене уметности. На овом месту морамо да поменемо и др Гојка Суботића, тадашњег директора Музеја примењене уметности, који је својим научним ауторитетом допринео да се овај пројекат започне и траје до данас. Намера је од самог почетка била да се обави музеолошка обрада и публиковање обрађеног материјала, што представља значајан корак ка бољем упознавању свега онога што се током векова стекло у Хиландару. Управо у

томе се и огледа важност оваког подухвата на чијем челу се налазио Душан Миловановић, јер је више него јасно како се ради о тешко доступним артефактима.

Када се говори о предметима примењене уметности сачуваним у Хиландару, из текста Душана Миловановића може се видети да они обухватају сакралије, затим предмете намењене богослужењу и оне који су у свакодневној употреби. Имајући у виду чињеницу да овај манастир никада није освајан, пљачкан и да је готово увек био под нечијом заштитом, видимо да су се ризнице непрестано пуниле. Због тога је и материјал, који је представљен у свесци и каталогу, разноврстан по намени и изradi. Аутор је уложио и велики рад не би ли нам што сликовитије до-

чарао историју манастира Хиландара, уз обиље детаља из његове више него богате историје. Чак и језик којим се служио није сувопаран, какав језик науке уме често да буде, већ са доста помало заборављених израза нам дочарава своју блискост и посебну везу успостављену са овако значајним спомеником наше културе, историје и традиције.

Прва свеска студијске колекције садржи следећа поглавља: Уводна реч, Уместо увода, Браве и кључеви, Лукернијари, Ваге, Сатови, Судови и стони прибор, Појасеви и пафте, Печати, Ковчежић, оков, апликација, Штапови, Оружје и прибор, Дрвенарија, Керамика и порцелан, Стакло, Мобилијар, Текстилије, Жезла, Светила, Кадioniце, Сасуди, Окови књига, Рипиде, посуда за богојављанску воду, Крстови, Иконе и окови икона, Кивоти. Већ из набрајања садржаја може се закључити да је обухваћен велики број предмета примењене уметности сачуваних у Хиландару. Управо је то и био разлог да се организује попис старина, јер је мало оних који су имали прилику да виде макар и делић онога што се чува у ризницама манастирским.

Каталог у којем су сакупљени предмети који се налазе у колекцијама и институцијама у Србији обухвата: златнике, рукописе, графике, појас, сасуде, панагије, крстове и иконе, што су уједно и називи поглавља. Као што је и сам аутор запазио, сада је прилика да се каталогизују драгоцености и да се списак преда манастиру Хиландару на чување, јер је потребно да се зна где и код кога се све материјал са Свете горе налази.

Публиковани предмети су добро обрађени. Уз назив сваког предмета налази се време настанка, материјал од којег је израђен, димензије, кратак опис и инвентарски број под којим је заведен у манастирској ризници, а они који су раније публиковани имају и каталожке бројеве и називе каталога у којима су објављени. Исти је случај и са каталогом Музеја, само што се још уз експонате налази и име институција у којима се поједини налазе. Овакав вид обраде предмета је сасвим уобичајен у музејској пракси, што, наравно, олакшава рад онима којима су подаци потребни.

Опрема и штампа обе књиге је врло репрезентативна. Водило се рачуна и о томе да буду доступне и истраживачима и љубитељима уметности који не говоре српским језиком. Паралелно су дати српски текст и превод на енглески, тако да рад Душана Миловановића и његових сарадника неће остати незапажен ни ван граница наше земље. И студијска колекција и предмети из других збирки и институција су фотографисани и већина слика је у боји, што даје још већу драж, јер можемо да стекнемо утисак како и у стварности они изгледају. Ове фотографије прати и велики број других на којима се виде делови унутрашњости хиландарске цркве, грађевина унутар манастирских зидина и панорама околине. Не може да се не запази да је аутор искористио прилику да кроз личне слике упознамо и остале чланове његове екипе и неке од хиландарских монаха, од којих, нажалост, неки више нису међу нама. Једина замерка би могла да се упутити на рачун научног апарата у обе књиге, јер недостају индекси, што би омогућило лакше сналажење у обиљу предмета материјалне културе сабраних у њима. Ипак, чак и ова опаска никако не умањује вредност огромног напора Душана Миловановића да се објаве резултати његовог неуморног рада.

Већ је много пута до сада говорено о томе како се историја примењене уметности код нас налази у запећку у односу на друге видове уметности. Број истраживача и установа који се баве њеним проучавањем је врло мали. Некако на крају долазимо до тога да не постоји већи број научника школованих за овај део наше уметности и све се своди на појединачне напоре, углавном запослених у Музеју примењене уметности, и тек ретких истраживача којима Музеј није матична кућа. Ову чињеницу треба имати у виду, јер, када погледамо колико је писано о ризницама наших манастира, стиче се утисак да је тек загребана површина тако широког поља каква је историја примењене уметности. Но, материјални услови у култури никако не иду на руку онима који би можда и хтели да се овоме посвете, јер се предмети примењене уметности врло често не

доживљавају као уметнички и не размишља се о томе да и они имају историју и да кроз њихово проучавање можемо да дознамо још много о начину живота и рада, али и односу према овим предметима кроз време.

На крају, ипак, не можемо да пренебрегнемо да и прва свеска студијске колекције и каталог колекција у Србији представљају непроцењив допринос бољем упознавању материјалне културе нашег народа. Када се до краја ишчитају обе књиге које су пред нама, уочавамо да ризнице манастира Хиландара ни издалека нису још довољно проучене, али, што је много важније, Душан Миловановић је тај посао започео и сада га ништа више не може зауставити, само да не остане на томе да он буде и једини. С друге стране, овај обиман рад има нешто што га разликује од већине других објављених код нас — има и личну црту, на којој је аутор очигледно инсистирао кроз описе својих утисака при сусрету са светињама и предметима за свакодневну употребу из ризница тако светог места какво је Хиландар. Његов рад, бар такав утисак стичемо, представља и посвету свим његовим сарадницима и братству Хиландара, без чије помоћи и разумевања овако важан и велики посао никада не би могао да се обави.

Надајмо се да ће се објављивањем већег броја књига о историји примењене уметности код нас допринети да се на сцени појаве нови научници, који ће свој рад посветити проучавању материјалне културе. Једино на тај начин неће пасти у заборав труд свих претходника који у нашој средини понекад није довољно вреднован. Душан Миловановић свакако неће бити међу њима.

Балџа Ђурић
Музеј примењене уметности, Београд

СРЕДИШЊЕ ПОГЛАВЉЕ ПОСЛЕРАТНОГ МОДЕРНИЗМА

Срђан Марковић, *Децембарска група*, Институт за историју уметности Филозофског факултета/Интерпринт, Београд 2009.



Књига Срђана Марковића *Децембарска група* допуње- ни је текст докторске дисертације одбрањене на Фило- зофском факултету Универзитета у Београду 2002. под насловом *Децембарска група и њен допринос српском сли- карству шесте деценије*, а посвећена је једној од кључних и незаобилазних појава српске уметности друге половине XX века. Иако је, наравно, у досадашњој литератури о српској уметности поменутог периода активности Групе било посвећено достојно место, одмах ваља рећи да је тек овом монографском студијом Група као целина обра- ђена и сагледана детаљно и потпуно, а то је урађено на основу увида у бројне документе и претходне критичке напise о њеном деловању, као и у саму сликарску про- дукцију њених припадника, да би усто цела проблемати- ка Групе била постављена у шири контекст конкретних друштвених, политичких, културних и уметничких при- лика у времену у којему је она настала и постојала. Тиме је, осим њеног ужег историјата, предочена и шири врло сложена и узбудљива духовна атмосфера епохе унутар које су се у српској уметности у првим деценијама после Другог светског рата одвијали процеси крупних генера-

цијских, концепцијских, језичких и у крајњој консеквенцији идеолошких преображаја.

Студија прати и реконструише догађаје везане уз оснивање Групе, разматра тематику сваке од њених девет изложби одржаних између 1955. и 1960. главнином у Београду, уз гостовања у Сарајеву, Варшави, Загребу и Панчеву, као и две потоње ретроспективе, обе такође у Београду 1969. и 1995. Ауторова посебна пажња посвећена је разматрању уметничких физиономија сваког од припадника Групе понаособ, што је оправдано тим пре јер су посреди одреда уметници ме- ђусобно знатно различитих индивидуалних профила који су се у ову уметничку скупину удру- жили више из колегијалних и промотивних разлога него због неких заједничких програмских ставова и циљева. Аутор с правом коригује некадашњу констатацију угледног члана Групе М. Б. Протића по коме је она у послератном српском сликарству „носилац геометријског духа”, при чему је — по истом писцу — „геометријски дух значио нову тежњу ка апсолутном, рационалну обраду сензација, унутрашњу потребу за хармонијом, модеран тип картезијанске контемплације и уметничке маште”. Јер чак и летимичним увидом у сликарске праксе свих припадника Групе сасвим евидентно произлази да она обухвата знатно шире и у односу на поменуто констатацију

другачије концепцијске приступе, да су у тим праксама претежно заступљене предметне и фигуративне изражајне позиције, а све то пред историчара и аналитичара активности Групе поставља захтев одговора на следеће питање: шта, заправо, представља онај минимум идејних сродности које припаднике Групе најпре удружују, а потом их за време њеног петогодишњег трајања заједно држе на окупу?

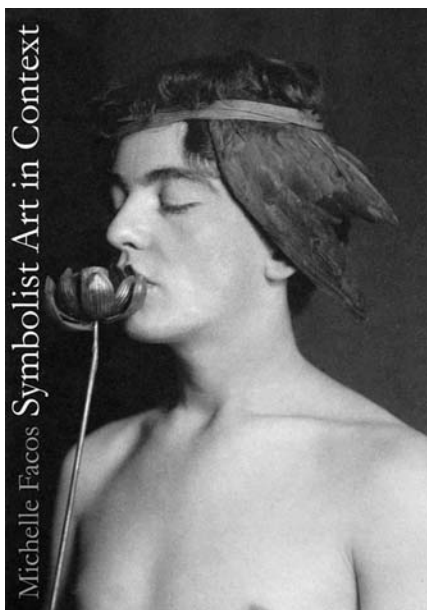
Тај минимум сродности међу десеторицом припадника Групе међусобно препознатљивих појединачних особина аутор на језичком плану види у „усвајању посткубистичке организације слике”, у „инсистирању на другачијем третману предмета” често сведеног до статуса знака и сходно томе на недескриптивном третману линије и боје у односу на предмет, што све условљава да таква слика „инklinира ка апстрактној структури” коју, међутим, ретко одлучније достиже заустављајући се на степену редукване мртве природе или сведеног апстракованог предела. Имперсонално нанета глатка фактура лишена пиктуралних финеса заједно са понекад знатно повећаним форматом слике основне су ликовне особине које сликарство Групе као целине указују у светлу „дисконтинуитета у односу на међуратну модерну”, док с друге стране умереношћу тих истих иновативних захвата чак у поређењу са неким својим савременицима или претходницима (на пример у односу на најрадикалније Лубардине искорак са његове историјске изложбе из 1951. и Табаковићеве колаже из циклуса *феноменологија или извор универзалне стваралачке силе* из 1955), сликарство Групе заправо се наставља на интимистички естетски менталитет сликарства домаћег међуратног модернизма. Следећа ауторова тврдња о природи и мери проблемског доприноса сликарства Групе српској уметности свога времена чини се у основи сасвим прихватљивом: „Децембарска група представља ону неопходну карику, ону 'параболичну спојницу' која повезује међуратну модерну са шестом деценијом омогућујући смирај и логичан завршетак њене поетичке линије. У том смислу, она, донекле, преошћава празан простор у развоју међуратне модерне, настао као последица репресије присталица доктрине социјалистичког реализма у другој половини пете и његових рецидива почетком шесте деценије”.

Централно поглавље Марковићеве књиге, кључно за разумевање идеолошке позиције Групе, под насловом *Унутрашња колебања и стварна или претпостављена потреба за одбраном уметничког идентитета*, разматра њену физиономију под знаком контроверзне интерпретације појма „социјалистички естетизам”. Овај појам, као што је познато, дугује се естетичару и теоретичару књижевности Свети Лукићу, да би га потом у подручје српске ликовне критике увели М. Б. Протић и Л. Трифуновић управо га примењујући примеру различитих тумачења сликарства Групе. Наиме, према Протићу, појам „естетизам” поседује позитивне конотације „зато што је у средиште поставио обликовање према слободном и чистом концепту”, према Трифуновићу пак у основи негативне, јер „усмерен ка законима форме и пиктуралним проблемима слике, естетизам је био довољно модеран да умири општи комплекс отворености према свету, довољно традиционалан — преобличена естетика интимизма четврте деценије — да задовољи нов грађански укус израстао из друштвеног формализма и довољно инертан да се уклопи у мит срећне и јединствене заједнице — он је имао све што је потребно да се стопи с политички пројектованом сликом друштва”. Ова по проблематику српске уметности шесте деценије изванредно значајна начелна полемика има, дакле, у свом средишту управо улогу Групе која — према Трифуновићу — користећи се затеченом друштвено-политичком ситуацијом задобија статус средишње линије, *mainstream*-а, отвореније речено статус институционално подржане и „официјелне” уметничке појаве у времену настанка и деловања Групе. Да би разјаснио ову врло сложену ситуацију, Марковић у своју расправу уводи интригантни појам „институција кетмана” под којим подразумева стратегију прерушавања друштвеног понашања уметника у угловима директних или индиректних притисака на слободу изражавања у циљу одбране сопственог уметничког и у крајњем случају људског интегритета. У таквој ситуацији уметник се прилагођава владајућем друштвено-по-

литичком поретку, што представља понашање „кетмана ствараоца”, али истовремено с тиме владајући поредак прихвата и подржава уметност коју суштински не подноси и у коју истински не верује, што представља понашање „кетмана друштва према стваралаштву”. Нашавши се у средишту ове изузетно сложене ситуације, Група се данас указује парадигмом домаћег умереног модернизма, односно „социјалистичког естетизма” као специфичне доминантне формације пост-соцреалистичког периода српске уметности шесте деценије. Посебна је заслуга Марковићеве расправе у томе што се у овом поглављу своје студије храбро и луцидно упустио у расветљавање мноштва крајње осетљивих и контроверзних питања о идеолошком позиционирању Групе у затеченом друштвено-политичком контексту и тиме је, заједно са свим осталим прилозима детаљне историзације ове значајне појаве, понудио досад непознате увиде не само у њену интерну проблематику него је заједно с тим допринео и разјашњавању укупних прилика, процеса и проблема српске уметности у другој половини XX века.

Јерко Денеџри
Универзитет у Београду,
Филозофски факултет,
Одељење за историју уметности

Symbolist Art in Context — нови поглед на уметност симболизма



Литература о уметности симболизма обogaћена је од 2009. године још једним насловом. Реч је о изузетној студији америчке професорке Мишел Факос (Michelle Facos) која носи назив *Уметноси симболизма у контексту* (*Symbolist Art in Context*).

Ова методолошки изузетно пажљиво компонована књига доноси низ новина у начину гледања на симболизам као модерну уметничку појаву, на његово разумевање као и на његов положај у контексту уметности деветнаестог века и утицаја на уметност двадесетог века.

У издању University of California Press, на преко двеста страница текста који је подељен на увод и осам поглавља, проф. Факос у својој студији износи досадашња истраживања у овој области као и разноврсне теме које стоје у непосредној вези са симболизмом: генеза симболистичког стила, однос симболизма и снова, израз осећања као елемент уметничког стварања, значај појмова „генија” и „ствараоца” за идејна опредељења симболизма, болест и хедонизам као компоненте стила, значај католичанства, теософије и окултизма за симболисте, и многе друге. Факос не пропушта прилику да проблеме које ова уметност по-

креће продискутује и у ширем контексту, контексту интелектуалне климе деветнаестог века коју, релевантно за студирање симболизма, не чине само сликари већ и уметници попут Вилијама Блејка, Едгара Алана Поа, Бодлера, Бетовена, али и философи попут Шопенхауера и Ничеа.

У петом поглављу књиге, уметност симболизма је доведена у везу и са питањем рода, односно манифестација мушког и женског идентитета у овој уметности, као и питањем несвесне пројекције одређених родних садржаја и тема у поједине аспекте уметничког израза и стила. Тиме ауторка не пропушта прилику да допринесе дискусији симболистичке уметности, њених мотива и наратива, и у контексту родних теорија.

За разлику од других аутора који су истраживали симболизам махом као својеврстан огранак романтизма или као уметност која у пољу ликовних уметности представља заправо само имитацију књижевног симболизма, проф. Факос јасно и убедљиво износи специфичне одлике ове уметности, чиме успева да симболизам разликује од романтизма на идејном плану. Ова суптилна нијанса чини да симболизам добије адекватан третман као специфичан феномен, али не и да буде вештачки одвојен или супротстављен романтичарским тенденцијама деветнаестог века. Разликовање постаје јасно када се на симболизам гледа из перспективе његових директних или индиректних деривата који се могу пратити кроз практично читаву уметност двадесетог века.

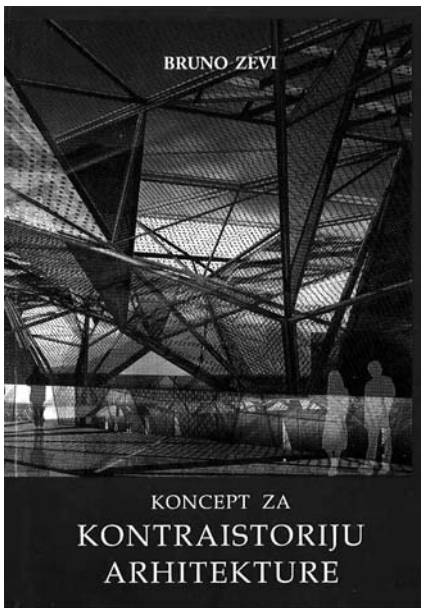
Факос у том смислу на оригиналан начин доводи у везу изворни симболизам и неке од најзначајнијих протагониста уметности двадесетог века, попут Пабла Пикаса, Марка Ротка или Марине Абрамовић.

Поред овог, рекао бих капиталног доприноса теорији и историји симболистичке уметности, Факос овом књигом даје још један кључан допринос. Дискусију о уметности симболизма Факос преноси далеко изван граница Француске, при чему не запада у грешку редукције одређења самог стила до мере нестанка било каквог специфичног значења. Она успева да феномен симболизма посматра као вишеслојан значењски и стилски оквир који, иако јасно одређен, није нужно затворен у један узак географски или идеолошки оквир у којем је његова генеза једино могућа. Како би ово и показала, Факос се у својој књизи бави и националним романтизмима те њиховим релацијама са уметношћу одређеног поднебља. У овом контексту она испитује историју, легенде, природу и развој симболистичке уметности у Француској, Белгији, Немачкој, Швајцарској, Италији, Аустрији, Чешкој, Пољској, Данској, Шкотској, Норвешкој, Шведској и Финској. Управо овом карактеристиком њеног рада, ауторка се потврђује као водећи истраживач европске модерне уметности и њених релација према националним идејама које су обележиле деветнаести и велики део двадесетог века на европском тлу. Тиме проф. Факос наставља истраживање једне од приоритетних тема њеног рада — однос уметности и националних/националистичких идеја, чију ризницу представља како модерна епоха у Европи тако и двадесети век у Америци.

Давор Цалџио

Универзитет у Нишу, Факултет уметности

**Бруно Зеви, *Концепт за контраисторију архитектуре*
(Центар Вам, Београд; Народна библиотека, Крушевац 2007)**



Ако се, парадоксално, рад и делатност историчара архитектуре састоје у „мењању историје” — не само додавањем нових чињеница већ и давањем, посредством критичког суда, нових тумачења њених феномена — контраисторија ревидирањем устаљених схватања о минулим епохама италијанског и светског неимарства то питање актуелизује, што је ставља у центар неких будућих истраживања.

Главном полазиште аутора је да се појаве морају посматрати из савременог угла. Морамо се суочити са „веселим изазовом да користимо сопствене очи, ослобођене анахроних наочњака”.¹ Архитектонске поруке се исказују на сложен начин, у „празном”, видном простору града и унутрашњем простору грађевина, пре него у изграђеним масама. Аутор предлаже прелаз са формалистичке, статичке на просторну, динамичку интерпретацију. Из тог угла чита просторне поетике епоха, разликује поезију од прозе: архитекте-поете, креаторе просторних језика, оне које води „свети гнев” од цењених „литерата”. Нуди ново читање урбаних и територијалних пејзажа које повезује са друштвеним навикама. Други ток расправе представља чи-

тање дијалеката народног градитељства. Две теме, архитектура и урбанизам, два тока у њиховом непрекидном кретању, од пећина до модерних покрета. Оглед се завршава Урбатектонским сондажама, подстицајном антологијом мислилаца од Крочеа и Гидиона, до Арнхајма, Аргана и Ека. Одабрани критички цитати критикују, интегришу или тумаче тезе изнете у контраисторији.

Зашто је потребна контраисторија? Све важеће вредности, које су нашле место у историји и трактатима, плод су предрасуда класициста. Италијанска архитектура, али и историографија, обележене су бројним противречностима: билингвизмом, биполаризмом, између свечаног језика и народног говора, латинског и дијалеката, академизама и локалних идиома. Усхићеност апстрактним, извештаченим моделима „класике”, од времена античког Рима продужава се до XX века. Кроз монументалистичку тенденцију новечента, кроз циклична враћања академским токовима, бекства и повлачења у прошлост, при чему се стално колеба између „чисте” схоластике и сировог вернакулара. Генији, „маистри” остају усамљени. Не ради се само о два нивоа билингвизма, дворском и народном, већ о непостојању комуникације између њих и културне средине. „Брунелескија саботира албертијанска секта, Бороминија бернинијевски сценографи”.² Иза та-

¹ Б. Зеви, *Концепт за контраисторију архитектуре*, Београд, Крушевац 2007, 11.

² Ibid., 16.

ких појава стоји одређени став. Управо зато што одбија да прихвати новине, италијански архитектонски језик је, од времена хуманизма, под хипотеком опсесивног трагања за симетријом, еуритмијом, пропорцијама. Све те норме односе се на фасаду, кутију, омотач. Тријумфује димензионалност зида над тродимензионалношћу запремине. Статичан и инертан простор над оним „који зна да позива на уживање приликом пролажења”.³ Формализам се огледа у тежњи да се створе чисти „објекти”, самодовољни, априористички решени у свим сложеним питањима, јасно издвојени од урбане околине и непријатељски постављени према природи. Западна цивилизација се усмерила ка величању арогантне надмоћности над природом. Са друге стране, архитекти у Италији у служби су државе, цркве, хегемонистичке класе, затворене у себе, па су цркве-симболи, палате-симболи, симболи ауторитаризма институција над „малим” човеком. Од времена Вазарија, који дезавуише готику епитетима „мрачни средњи век”, „немачки манир”, „варваризам”, док се у нордијским земљама готика и даље развија као језик „без правила”, гибак, пријемчив за преступе и обогаћивања, у Италији се кристалише догматика класициста која са мржњом, охолошћу и презиром одбацује страна достигнућа. Не допушта да постоји било шта пре, после или изван ње. Исто је толико снажна колико и ирационална полемика против барока, понекад и удружена. Белори вређа Бороминија као „тешку готичку незналицу”. Италијански конзервативизам, парадоксално, не прихвата чак ни неокласицизам. Он га у извесном смислу ствара, али када треба да усвоји европски образац, мучи се да га апсорбује свдећи га на епизоду. Модерни покрет, такође, наилази на препреке. Футуризам настоји да надокнади изгубљено време, међутим, већи је одјек имао у иностранству него на Полуострву. Са Терањијем Италија улази у интернационални круг. После Другог светског рата Италијани поново теже класицизирању модерног. Формализам и заокруженост изгледима имају за последицу брзу засићеност, потребу за превазилажењем искустава без непосредног истраживања, мучно јурење за модом. Италијани двосмислено воде дијалог са зградом, дискредитујући византијско наслеђе, готику, барок, модерни покрет.

Због таквих предрасудних, конзервативних и конформистичких схватања аутор сматра да је неопходно преиспитивање историјских периодизација, временских термина и појмова, употпуњено базичним информацијама и методолошким показатељима. Преисторијско није и примитивно. За разлику од Гидиона, Зеви препознаје архитектонску свест у преисторији. У пећинама, шпиљама, човек не прихвата пасивно празнину коју му нуди природа. Он је декорише (Алтамира, Ласко), прилагођава себи, одређује правце кретања. Јединствен је преисторијски говор, „нулти степен” архитектонског рукописа. Архитектура и урбанизам тако су установљени и идентификовани. Оваквом органском, натуралистичком, антигеометријском настоји да се врати и модерни човек. Феномен може бити приписан миту о враћању природи али он за собом носи повраћај архитектонских вредности, како у психолошком тако и у естетском смислу. Неолит са цивилизацијама Египта, Месопотамије доноси ортогоналне шеме. Подразумева норме, присиле. Отуд прави углови, паралелизми, ратна попришта. Кроз историју, истиче Зеви, ауторитарна друштва су се изражавала посредством строгих геометријских орнамената, док демократска почивају на плурализму, чак и конфликтном, експресивних кодова. Грчка архитектура је „скулпторална”, спољашња, не негује унутрашњи простор. Аутор изузима „преступнички” Филоклов Ерехтеон, организам нечувене неправилности, неусиљено ремек-дело. Грчки храм није симбол апсолутне концепције, надисторијска и естетски неоспорна чињеница, већ само један тип. Неприхватљива је, стога, неокласицистичка митологизација. Римски свет, пак, негује унутрашњи простор и поетику континуума. Отуда термин „класична уметност” којим се обележава скупина грчко-римског наслеђа представља предрасуду, штетан и обмањивачки производ апстрактне мањелности којим се настоји да пропише, униформише и поравна огроман број остварења од ко-

³ Ibid., 17.

јих га свако управо оповргава. Касна антика представља концепцијски мост између последње римске фазе и средњег века. Римске катакомбе, невероватан сплет пролаза, лишене циља и крајњих тачака, представљају супротност надземном, статичном простору Царства. Византијска уметност представља поетику дематеријализације. Средњи век представља сложен период. Ослобођене декорације, мозаичких облога грађевине се враћају вредностима градивих материјала. Изражавање је просто, сирово, колебаљиво али кадро да искаже тактилна својства, дебљину и дубину. Најубедљивији „нулти степен” после преисторијског. Романика је „климава”, њена вредност лежи у непрецизности. Романички „препород” уводи неравнотежу, конфузију, један необјашњиви импулс. Романика ужива у својој лежерности, оскудици правила, паралелизама, симетрије. Зеви посебно истиче, када је реч о арапско-норманској Сицилији, катедралу у Монреалу. Готика негује поетику потпуне дематеријализације, линије-силе. Она је „акробатска, виртуозна, изазива дивљење, плодна, обновитељска...”.⁴ Упркос културној затворености, Италија се поноси ремек-делима као што је палата Векио Арнолфа ди Камбија. Ренесанса је, пре свега, доба трактата и правила. Брунелески није „отац ренесансе”. Ништа није, сматра Зеви, погрешније од тога: он се држи готичког наслеђа, поетике линије-силе коју рационализује. Ренесанса је пре културни него друштвени препород. Представља својеврсно прибежиште од стварности, компензацију за економску кризу, прогон Јевреја, корупцију, спаљивање вештица и јеретика. Најкомформистичкија и најкласичнија инкарнација ренесансе је Браманте, „светлост ломбардијска, тама римска”.⁵ Трагедија и ужас се разоткривају са Микеланђелом и Леонардом, као бунтовна и ирационална позадина такозване „антиренесансе”. Привилегована тема ренесансне иконографије је „идеални град”, манијачка обмана савршенства, предодређена да спутава душу архитекта у потоњим вековима. Зеви оштро критикује бежање од обавеза и одговорности архитеката који и данас цртају апстрактне урбане шеме. У цивилизацији ограниченој апстрактним идеологијама, односи златног пресека, савршена пропорција, „просто позивају на непоштовање”.⁶ Уметност одвајкада пребива у преступничким поступцима. Код Брунелескија не постоји траг који не би био јеретички. Скрнавитељ принципа је и Микеланђело. Ако доминира манија реда и „редова”, креативност је ту да је оспори. Маниризам доноси поремећеност, извештаченост, узнемиреност, двосмисленост, асиметрију, уврнут укус. Иако Паладио кори Себастијана Серлија због нарушавања принципа јединства и хармоније, и сам ће их бескрупулозно скрнавити. Вредност маниризма лежи у лингвистичким контаминацијама и лабилним ставовима. Латентно присутни класицизам, у албертијанском струјању XV века, тријумфује почетком XIX као академски неокласицизам. Подразумева контролу изражавања коју врши интелектуална елита повезана са цензима моћи, ограничавање индивидуалног. „Чему дугује успех ова зараза која се стално наврћа?”⁷ Својој преводљивости. Окоштала класицистичка лексика погодна је за сваку намену, за разна маскирања којима затире поруке. На тај начин се одузима легитимитет сваком аутентичном дискурсу и успоставља арбитран и уједно догматичан режим. Концепт нон-финито као противтежа академском табуу „потпуне довршености” сазрева у ренесанси. Од Микеланђела до Менделсона и Герија, нон-финито је оружје против класицизма. Бароку, у негативном смислу, реторичком, сценографском, спектакуларистичком, конзервативном, припада само Бернини. Оригинални барокни језик је Бороминијев који се намеће динамизмом. Представља тектонски догађај. Иако се сматра да је за барокне уметнике фасада пре била подређена урбанистичкој него архитектонској улози, то ипак није било ван контроле. Одговорно треба разликовати од пуког хира и безобзирности. Зеви оштро критикује и став Федерика Цукарија да су сликарство, скулптура и архитектура сестре јер су кћери једног оца, цртежа. Простор постаје обезвређен јер се не може нацрта-

⁴ Ibid., 61.

⁵ Ibid., 10.

⁶ Ibid., 68.

⁷ Ibid., 70.

ти. Из култа цртежа проистиче пројекат схваћен сам за себе, наговештај утопије, графичко бекство дводимензионалног жанра. Рококо доноси „профану” светлост. Просветитељство има вредност када се задржава на метафизици, када остаје у магловитом сањарењу о архитектури и урбанизму. Неокласицизам је архитектура „само као уметност”, нешто што је неодрживо и опстаје само на папиру, непробојно, некомуникативно као Лајбницево монаде. Савршенство којим се надахњују ови уметници је концепт ван времена, апсолутно деисторизован. Зеви сматра да је први део XIX века „кратко речено: измишљање заблуда”.⁸ Владају академистичке стилизације у хладној и анонимној атмосфери, стилистичке прераде које се свode само на добар или лош укус. Слободни духови опредељују се за неороманику као стил флексибилнији и прилагодљивији људским потребама. Постоје импулси у ставовима Камила Боита, Ебенезера Хауарда, Зитеа као добар предзнак за „нулти степен” модерног језика. Фундаментална искуства доносе Морисов покрет, Ар нуво и бечка сецесија, прерационализам, експресионизам и кубизам, органски приступ Ф. Л. Рајта. Начин читања модерног језика је „сложен и замршен”, односи се не само на „знати гледати” архитектуру већ и на „знати живети” и дати суд о сопственој кући, месту рада, кварту, граду. Зеви је посебно оштар према оном „модерном” због чега живимо у „грађевинском тржишту, уместо у архитектури, склони претераном трошењу и занемаривању правих вредности”.⁹ Било који пројекат у којем је запостављено темељно испитивање садржаја и функција, који се не креће од „унутра ка споља”, базиран на безвредној и униформној серијској производњи, нема везе не само са модерном већ са архитектуром уопште. Модерно је асиметрично и дисонантно. Симетрична грађевина је плод лењости и асоцијалности. Довољно је нацртати јој једну половину и поновити је у огледалу. То је апсурд јер у природи не постоје две једнаке половине а и када би постојале, требало би их избегавати у циљу подстицања разноликости. Модерно одликује: антиперспективна тродимензионалност, четвородимензионална декомпозиција, простори одређени временом — експлозивно Рајтово откриће, потенцијално присутно у свим историјским раздобијима, од Бороминија до Гаудија. Простор се не може нацртати и види се само у реалности. „Темпорализација” је понос катакомби у антипросторном смислу. У модерном времену са темпорализују и простор и живот. Модерна грађевина није самодоволна, истргнута из контекста. Постоји континуитет између зграде, града, пејзажа, територије. Визура је несређена, конфликтна али општа. Град јесте или може да буде, уметничко дело, „work in progress”, нон-финито у микеланђеловском смислу. Наизглед је неразрешива антиномија између града и грађевине, планирања и слободе. Међутим, уз помоћ информатичке технологије, планирање може да буде демократично, антидоктринарско, друштвено прикладно. Веома је мало примера у свету који обједињују све ове захтеве. Зеви истиче „Кућу на водопаду” јер архитектура зависи и од наручилаца који са све већом еманципацијом захтевају и све већу слободу у креирању простора.

Чини нам се прикладним да аутор своје излагање о „просторним организмима” и великим усамљеницима, јеретицима који су се увек супротстављали системима, наметима, правилима, заврши са Рајтом. Његов етички кредо се и заснива на Рајтовој „суверености индивидуе” али и на индивидуалној одговорности. Други аспект Зевијевог невероватног истраживања је још плоднији. „Ноте које су Бах и Дебиси написали требало је одсвирати да би оживеле; тако и монументи прошлости чекају савремену критику које ће их открити... још је битније да историја освојена од архитектуре суделује у стварању више уметничке цивилизације”.¹⁰ Весели изазов је ту, како за будуће истраживаче тако и за будуће неимаре.

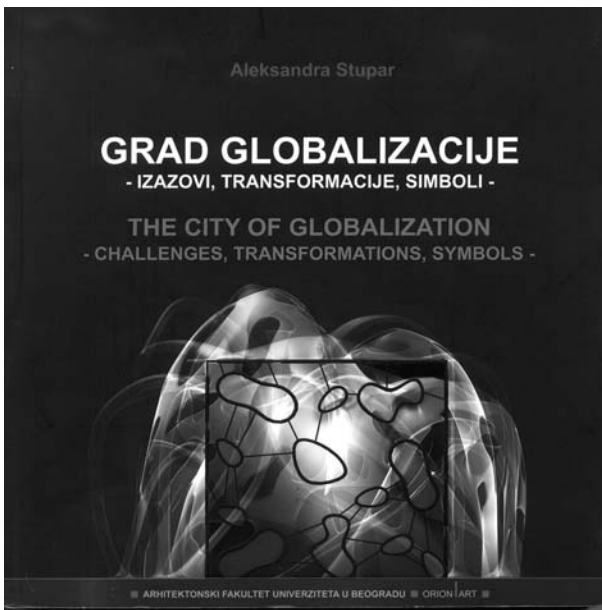
Катари́на Нешић
Београд

⁸ Ibid., 81.

⁹ Ibid., 86.

¹⁰ Б. Зеви, *Како гледати архитектуру*, Београд 1966, 81.

Александра Ступар, *Град глобализације* (Архитектонски факултет у Београду, Орион арт, Београд 2009)



Монографија др Александре Ступар *Град глобализације* — изазови, трансформације, симболи обједињује слојевита тумачења глобализацијских токова преовлађујућих у савременој светској архитектури и урбанизму, која је ова предузимљива ауторка покренула током последњих неколико година. Сакупљајући грађу у водећим светским центрима глобализације, подједнако је узела у обзир аргументе присталица и противника тог распрострањеног и недовољно разјашњеног цивилизацијског процеса.

Пословични недостатак специјализоване стручне литературе о актуелним проблемима светског градитељства, деценијама изражен на нашој издавачкој сцени, овом амбициозно сачињеном монографијом успешно је превазиђен. После инструктивног зборника *Нова урбаност* — *глобализација/трансзиција*, који је крајем 2007. год. приредила арх. Ружица Богдановић

(у издању Друштва урбаниста Београда), најзначајнији помак у разматрањима утицаја глобализације на градитељство управо представља књига др Ступар.

Испитујући у ранијем раду испољавања феноменологије моћи у новијој архитектури, идентитетске, идеолошке и техничке аспекте савременог урбанизма, колегиница Ступар овом приликом знатно обогаћује методологију својих тумачења. Обиље нових запажања, оцена и закључака доследно изводи из темељите анализе најразличитијих извора, који говоре о дубљим коренима глобализацијских токова у савременом градитељству. Осим расположивих уже архитектонских и урбанистичких студија компетентних претходника, користила је и обимну ширу литературу о феномену глобализације, развијену у круговима социолога, филозофа, политиколога, психолога, економиста, урбаних антрополога, географа, демографа, теоретичара културе и медија. Отуд је њен угао посматрања шири од устаљеног, због чега је и укупан резултат њених настојања ефективнији.

Монографија се састоји из више функционално компонованих поглавља: *Увод*, *Феномен глобализације*, *Град на глобалном хоризонту*, *Физичко-симболички оквир глобалног града*, *Чворишта глобализације* и *Закључна разматрања* (која су сва изделена посебним потпоглављима). У њима се свестрано осветљава појам глобализације, проблематизују стратегије њеног наступања, указује на пораст значаја градова на штету држава, коментарише комерцијализација савремених архи-

тектонских језика, говори о контрадикторним лицима глобализације, констатује премоћ глобалног капитала који незауостављиво преозначава постојеће урбане контексте. Осетљиви и вишезначни симболички варијетети глобализацијских стремљења посебно су размотрени у овој студиозно конципованој монографији. Језгровити краћи коментари, пласирани у легендама испод слика, ефектно употпуњују основну елаборацију.

Сходно провокативној и за многе стручњаке контроверзној теми, ауторка већи део излагања развија у аналитичком и расправно-критичком тону, истичући врлине и мане савремених глобализујућих процеса. За разлику од већине домаћих хроничара актуелних светских токова, пренебрегава еклектицизам и компилаторство у тумачењу, износећи аутентичне и одрживе закључке. Уместо неплодног цитирања и допуњавања респектабилних туђих запажања, превасходно афирмише властита. Њене оцене нису недоречене или полуутемељене, већ су проистекле из дуготрајног проучавања задате теме. Ни недостатак довољне историјске дистанце не умањује ефективност ауторкине елаборације (чињеница да процес траје, без предвидивих назнака када ће се и како завршити — вероватно када испуни циљеве). Незаобилазно присутна *пројективна* компонента њеног рада није наметљиво, а ни агресивно изложена.

Упадљива формална уједначеност архитектонско-урбанистичких тековина савремене глобализације, као израза историјски незабележеног раста крупног транснационалног капитала, иако по много чему функционално неминовна (јер олакшава глобално повезивање, несметан проток роба, новца, технологије и идеја), објективно угрожава опстанак идентитетских матрица легитимистичких изворних култура, вековима грађених и особених. Моћ капитала на крилима глобализације ефикасно раствара устаљене обрасце архитектонског изражавања појединачних нација, преобликујући свет у духу партикуларних интереса. Аеродромски терминали, хиперфункционални стадиони, обухватни тржни центри, блештеће банке, зграде-рекламе, динамичне пословне четврти, непрегледни простори забаве и масовне комуникације, препознатљиви су симболи експанзивних глобализацијских културно-економских тежњи, преовлађујућих у савременој архитектури Сиднеја, Хјустона и Торонта, колико и Јоханесбурга, Токија, Лондона и Франкфурта. Ту опасност ауторка јасно истиче, за разлику од многих тумача који их не уочавају, нити критички просуђују. На многим местима у свом дискурсу (поготово у закључку), оправдано потцртава притајену глобализацијску тоталитарну претњу, која се крије иза њеног заводљивог омотача, уздржавајући се, додуше, од радикалније критике тог процеса, парадигматски инициране Бодријаровим антологијским есејом о насиљу глобалног.

Највећи доприноси ове егземпларне монографије огледају се у њеној слојевитости и структурној заокружености којом се глобализација у градитељској сфери у нас најтемељитије проблематизује. Одрживе анализе и плодна преиспитивања глобализацијских стремљења, изнета јасно и прегледно, утиснула су главни печат овој инструктивној књизи. Осим текстуалном елаборацијом, монографија привлачи пажњу и комуникативном ликовно-техничком опремом, обогаћеном добро селектованим колор илустрацијама. Уз то, делимично двојезичном српско-енглеском формом излагања, обезбеђује јој се пажња и иностраних читалаца.

Зналачки структурирана, употпуњена квалитетним научним апаратом, монографија др Ступар ће несумњиво поспешити даља вредновања глобализацијски усмерених градитељских стремљења, све израженијих и у нашој културној средини. Осим као незаобилазан извор поузданих сазнања, посвећеним тумачима тог контроверзног историјског процеса служиће и као узоран методолошки ослонац.

Александар Кадичевић

Катарина Митровић, *Топчидер*. Двор кнеза Милоша Обреновића, Београд 2008, Историјски музеј Србије, 212 страна са 54 слике, ISBN 978-86-82925-36-1.



Наслов књиге ауторке Катарине Митровић која се налази пред нама појашњава нам будуће читање књиге. Наслов се наине састоји из две целине. Тако нам први део наслова књиге под називом *Топчидер* говори о томе да се ауторка бави одређеним дефинисаним простором какав је област Топчидера крај Београда. Други део наслова који је ауторка назвала *Двор кнеза Милоша Обреновића* додатно контекстуализује појам Топчидера и јасно нам ставља до знања да ће предмет њеног истраживања бити превасходно дворски комплекс кнеза Милоша Обреновића који се географски и симболично налази у Топчидеру. Тако се могући концепт двора као *локуса сећања*¹ конкретизује и функционализује у један чврсто нормирани скуп пракси који се дефинише у односу на личност и контролу власти његовог утемељивача, кнеза Милоша Обреновића (IX).

Ауторка у својим уводним напоменама додатно локализује временски историзоване координате у којима посматра двор кнеза Милоша Обреновића. Тако сазнајемо да се фокуси истраживања везују за период од почета градње двора 1831. до абдикације кнеза Милоша 1839, као и за период његове друге владавине 1859—1860. са одблесцима који ће у континуитету трајати до краја XIX века. Истовремено сазнајемо да је предмет истраживања везан и за период владавине уставобранитеља 1842—1858, која се огледа у низу значајних интервенција у оквиру Топчидерског домена. Управо нам тај податак појашњава и откуда истраживања везана за период уставобранитеља у оквиру проучавања двора кнеза Милоша. Наине, низ интервенција које су се у оквиру дворског комплекса збиле у периоду режима уставобранитеља оставиле су битан траг у оквиру конституисања и развоја дворског комплекса. Последице таквих интервенција су биле толико битне да их ни Обреновићи, као сукцесори и власници двора у Топчидеру у периоду од 1860. до 1903, нису могли игнорисати, већ су се у односу на тај период и настале промене морали категоријално и материјално одредити.

Наставак читања нам говори да је ауторка дворски комплекс у Топчидеру посматрала као интегративну целину засновану на културним, политичким и социјалним дискурсима (IX). На

¹ J. Revel, *The Court, The Construction of the French Past. Realms of Memory*, Vol. II, Ed. by P. Nora, Columbia University Press 1997, 71—122.

тај начин ауторка превазилази партикуларизам погледа на феномен дворског комплекса, што јој омогућава да на чврстом темељу заснује симболичка тумачења двора. Тако се материјална култура надограђује вишеструком симболиком двора, што доводи до складне целине у оквиру које се прожимају материја и симбол (IX). Отуда деконструкција дворског комплекса заснована на проучавању примарне грађе као претпоставке познања топчидерске економије, привреде... не постају вредност по себи већ се налазе у функцији конструкције. Стога се може рећи да ауторка стоји на становишту својеврсног историјског констуктивизма, који чини посебан квалитет даљих тумачења која се не задржавају само на реконструкцији двора као статичног феномена, већ двор постављају као динамичан организам који се аналогно дефинише спрам вишеструких функција које се појављују у оквиру његовог деловања (XIV).

Двор истовремено постаје парадигма српске државе, њен политички и симболички центар, поготово у периоду прве владавине кнеза Милоша. Његов развој еквивалент је економског и културног развитка србијанског друштва, као и одраз укупне политичке еманципације српске државе. Сагледан кроз такву призму двор је и место укрштања односа моћи у ондашњој српској држави, топос референтних политичких односа, али и место *производње* у оквиру које су се дефинисали кнез Милош и елита. Ступњевита хијерархија власти у оквиру односа владар—елита, чинила је двор јасно препознатљивом позорницом моћи, социјалним и политичким хабитусом, местом укључења и искључења из доминантног владајућег система, који ће на концу 1839. и довести до силаска са власти кнеза Милоша.

Двор постаје категоријални инструмантаријум ванвременске слике власти који је био у функцији указивања на идентитет те власти оличене у личности кнеза Милоша (XIII). Отуда је двор својом знаковношћу дефинисао репрезентативну појавност кнеза Милоша, који је инверзно својом неприкосновеном личношћу конституисао двор (X).

Управо стога је суверена харизма кнеза Милоша надилазила и културне modele који су на основу ауторкиног става конјугативно прожимали његов двор као метафору српске државе и њене плуралистичке културе. Тако османски и европски културни модели постају техничка средства у служби конструкције владарског идентитета кнеза Милоша, који их по потреби користи и инструментализује (XI—XII).

Истакнута културна дивергентност указује на шире методолошке перспективе књиге која је пред нама. Наиме, ауторка уместо *јосћојане*, дијалектичке линеарне наратије нуди *систем променљивих категорија и значења* који дефинишу двор и личност кнеза Милоша (XIV). Иста доследност примећена је и у самој структури књиге где је уместо уобичајене приповедачке наратије и органицистичке конструкције дошло до сасвим другачије структуре. Тако су прво и треће поглавље у служби симболичког дешифровања двора и кнеза; док се друго поглавље књиге које за циљ има историјску реконструкцију двора дефинише заправо у светлости поменутих поглавља. Стога се књига чини феноменолошки добро постављена, и има за циљ тумачење кнежевог поимања сопствене идеологије власти и двора као његовог инструменталног политичког агенса. На исти начин решена је у извесној мери и визуелна страна књиге, на шта упућује корелација илустрација и текстуалног садржаја. Тако је у појединим случајевима напуштена стриктна веза визуелног и вербалног, што имплицира да илустрације нису само у служби илустровања наратије већ да су попут сл. 2 и 3 (*Ђ. Крстић, Пејсаж из Тойчидера*, К. Глебел, *Концерти пред конаком у Тойчидеру*), у служби извесне аутономије визуелног са циљем посредног ванисторијског појашњења феномена Топчидера. Упркос таквом ставу највећи број осталих илустрација, од којих су неке први пут публиковане, кореспондира са хронолошким суштином наратива. Оне тако постају битне не само као појмовни и визуелни доказ, већ и као историјски извор од прворазредног значаја.

Прво поглавље књиге Катарине Митровић носи назив *Идеологија просјора — Топчидер и његова ђерцејџија у 19. веку*. Ауторка на самом почетку поглавља указује на значај Топчидера до почетка градње двора кнеза Милоша. Она указује да је Топчидер имао изузетну важност за све оне који су њиме формално господарили (Турци, Аустријанци, Срби). Чињеница да се Топчидер налази поред Београда условила је и његову судбину. Тако је његова судбина, иако наизглед везана за концепт идеалне природе (раја), била у суштини простор свесне артикулације владајућих политичких идеологија (19—20). У том контексту треба разумети и подизање двора кнеза Милоша као политичку интервенцију са циљем подизања новог институционалног центра српске власти. Београд као један од кључних топоса Османског царства, битан политички центар на северној граници царства, носио је низ симболичких, привредних и војних значења која су препознали и водећи политички чиниоци у тренуцима грађења већ аутономне Кнежевине Србије. Тако ће се покренути вишедеценијска борба српске државе за преузимање Београдске тврђаве, са намером дизања новог националног топоса на месту старог османског. Неуспех борбе да се Београд начини српском престоницом, уз чињеницу да је започела и градња двора у *српском Београду*, у Савамали, проузроковало је да 1834. у моменту окончања градње двор у Топчидеру буде дефинисан као летњи дворач. Од тог тренутка дворски комплекс постаје место у Београду, и ван њега, простор српског Београда, али и топос који се категоријално дефинише спрам турског Београда. Он постаје место *заштитићене приватности господара Београда* (30), заправо псеудоцентар једне експанзивне државе, која је као и двор из домена крипто-приватности прелазила у сферу отворене политичке јавности. Након промене власти и доласка уставобранитеља 1842. дошло је до идеолошке инверзије, те се дворски комплекс у Топчидеру претвара у *инклузивни* простор, место привидне демократије у оквиру које се слободно сусрећу владар (кнез Александар Карађорђевић) и народ. Након промене власти 1859. и повратка Обреновића, простор дворског комплекса постаје музеј владајуће породице на отвореном. Бројни уметнички артефакти са династичко-националном симболиком (обелиск-споменик у славу повратка кнеза Милоша у Србију), или пак естетском конотацијом (скулптура Жетелице), постали су део исконструисаног династичког спомен-парка.

Следећа етапа појмовног одређења двора кнеза Милоша чини се посебно интригантном. Након смрти кнеза Милоша, личност утемељивача династије Обреновића постаје предмет митске интерпретације. Двор постаје спомен-музеј оца нације, у којем доминира исконструисана сценичност. Тако посмртна маска кнеза Милоша, као и друге личне меморабилије, постаје предмет патриотског и династичког уосећавања поклоника. Истовремено су меморабилије, попут кнежевог скромног намештаја, биле предмет пажљиве конструкције која је за циљ имала истицање скромности кнеза Милоша, као последице његовог сељачког порекла. Тако се династија Обреновић преко свог митског родоначелника сједињавала у један идеолошки конструкт са својим поданицима, који се заснивао на дискурсу јединствене народности, како закључује ауторка (39). Простор двора је на такав начин функционисао до краја века. У основи такве идеолошке конструкције налазила се соба у којој је издахнуо кнез Милош. Она је постала култно место патриотске чулности, простор сећања и уосећавања кнеза Милоша као етичког егземплума, место ходочашћа у служби морално-едукативне педагогије владајуће династије Обреновић и доминантних националних елита до краја XIX века.

Држава се, како ауторка закључује, није само путем *културног меморисања* дефинисала у Топчидеру већ се манифестовала и путем државних институција које су подизане у Топчидеру. Тако је подизање економског завода, казненог завода као и других државних установа било у функцији мапирања Топчидера као државног и династичког простора. Ауторка на крају поглавља закључује да наведени објекти и њихова значења нису само скуп готових слика већ се они

могу препознати као *унушрашњи програм стварања тих слика* (46), заправо скуп пракси које ни-су само њихови конститутивни елементи и узрок.

Следеће поглавље књиге названо је *Топчидер — Двор кнеза Милоша*. У оквиру најобимнијег поглавља ауторка је у срж истраживања поставила захтев за реконструкцијом дворског комплекса у Топчидеру. У фокус је постављен период градње двора у периоду 1831—1834, на основу че-га на пластичан начин сазнајемо о ширим аспектима управног и финансијског система кнеже-вине Србије (будући да *џирошкови градње нису били кнежеви, већ су џирошћекли из државне касе*) (51). Сам процес градње протекао је у знаку кнежеве личности, што је умногоме одредило буду-ћи изглед грађевине самог двора. Тај посао био је олакшан чињеницом да је градитељском тај-фом пореклом из битољско-прилепског региона руководио кнежев *двориски уметник* Хаџи-Ни-кола Живковић. Морфологија двора указује на већ поменути културни плурализам у оквиру он-дашње Кнежевине. Наиме, елементи османског градитељског искуства попут еркера и доксата доминирају спратном, симетричном зградом. Као контраст томе, који при том не ремети једин-ствени визуелни и културни наратив, на згради двора видљиви су и поједини декоративни еле-менти (пиластри, поткровни венци...) који указују на растући културни продор европских вред-ности, између осталог преношен и путем богатог трговачког слоја који је у учествовао у адми-нистративним и дворским активностима Кнежевине Србије (54). Посебна пажња посвећена је унутрашњој структури простора који је функционално одредио и спољашњост двора, и која се кретала у оквирима *османске џирофане архитектуруе*. Церемонијално окупљање житеља двора у најсвечанијем простору двора, диванхани, условило је и архитектонску конструкцију двора, бу-дући да се у *џироджешку хола џрема башји налази исџурени џросџор — диванхана*.

У оквиру симболичког посматрања простора, ауторка врши селекцију простора на основу писаних извора и богатства декорације, што указује и на посебну важност одређених простори-ја. Богатством декорације и симболичким значајем истиче се диванхана, као простор конципи-ран на основу османског идејног и визуелног дискурса у оквиру којег су инкорпорирани и европски уметнички изрази. Сложена декорација (полихромна резба, осликани зоморфни, фло-тални мотиви и хералдички симболи) у садејству са тумачењем таванице као свода у интерпре-тацији ауторке попримила је симболику космоса, што је имплицирало да је диванхана еквива-лент двора, који тако постаје микрокосмос ондашње српске државе.

У склопу тумачења ентеријера истиче се и интересовање за истраживање намештаја и дела примењене уметности. У складу са схватањем да је мобилијар двора неизоставни део целине сваког двора,² који је усклађен са формама и функцијама и церемонијалом дворског живота,³ постављено је тумачење дворског мобилијара. У оквиру таквог приступа поново је уочен култур-ни дуализам. Тако поред европске опремљене канцеларије наилазимо и на оријентални наме-штај, на шта упућују софе, ћилими, миндерлуци.

Посебни еклузивитет двора кнеза Милоша садржи се у чињеници да је кнез у оквиру њега конституисао прву јавну збирку слика. Галерија у којој није било слика политичке и династичке садржине сведочила је о високом укусу наручиоца. Религиозне и митолошке композиције, ма-хом копије старих мајстора (Рубенса, Коређа...), биле су у функцији истицања лепог као ауто-номне категорије естетике. Истовремено је конституисање галерије било у функцији потврде владаревог патронства над уметношћу, што је у оквиру владарског деветнаестовековног идеоло-шког дискурса мањифиченце⁴ била потврда високог статуса владара, у овом случају кнеза Ми-лоша.

² E. B. Ottlinger, H. W. Lieselotte, *Kaiserliche Interieurs, de Wohnkultur des Wiener Hofes im 19. Jahrhun-dert*, Wien—Köln—Weimar 1997.

³ H. Graf, *Die Residenz in München, Hofzeremoniell, Innenräume und Möblierung von Kurfürst Maximilian I. Bis Kaiser Karl VII*, München 2002.

⁴ *Ludwig I. und die Neue Pinakothek*, Hrgs. H. Glaser, H. W. Rott, München 2003.

У потпоглављу под називом *Сакрални простор* ауторка на почетку анализира цркву посвећену светим апостолима Петру и Павлу. Након исцрпне морфолошке анализе цркве, ауторка нас упознаје и са њеном симболичком наменом. Наиме, настала је по подобију цркве манастира Враћевшнице, означивши тако идеолошку спрегу са средњим веком као метафором која симболише доба изгубљене слободе. У склопу исте визије која архитектуру сагледава и као симболичку форму наилазимо на податак да је високи звоник био израз новостечене слободе остварене након доношења Хатишерифа 1830. Пре тога Османска држава није дозвољавала хришћанима подизање високих звоника, које су Срби тумачили као веснике новостворених политичких слобода и који су тако постали својеврсна визуелна метафора нове државне величајности.

У оквиру истог перспективног погледа схваћен је и ентеријер храма. У оквиру њега истиче се и богатство материјала, на шта указује богата употреба мермера (амвон, под, часна трпеза). Та чињеница указује на концепт величајности као једну од битних одлика украшавања деветнаестовековних хришћанских храмова. Исти концепт истицања раскоши материјала и уметничке изражајности у славу Бога и државе био је присутан на иконостасу израђеном у периоду 1834—1837. Богато декорисан иконостас био је истовремено и визуелна потврда културне *напетости* тог периода, будући да је делом био осликан у духу балканског традиционалног зографског сликарства (Јања молер), а делом у маниру надоласећих схватања насталих на основу поука Бечке ликовне академије (Димитрије и Арсеније Јакшић).

Предмет анализе у оквиру црквеног простора су и гроб (Ђорђа Поповића Ђелеша), свештенички конак, капела..., што потврђује тезу о постојању светог простора. На такав начин раскида се са схватањем по којем је црква изоловани феномен, који не кореспондира са другим верским и *утилитарним* објектима у оквиру светог простора.

На тај начин преко функције успостављена је и шира комуникативна веза двора и капеле, која је тако дефинисана као придворна капела, будући да у самом двору капеле није било. Тако су двор и капела (црква) као систем визуелних особености били означитељи исказивања идентитета личности кнеза Милоша као њиховог ктитора али и означитеља.

На исти начин ауторка је повезала и друге придворне економске објекте са двором и на тај начин деконструисала схватање о Топчидеру као месту које чине самодовољни, аутономни објекти. Тако се дошло до појашњења више пута поновљеног става у којем се двор не види само као репрезентативни уметнички објекат већ је преко функције спојен са другим објектима, да би они напослетку у фузији чинили интеркомуникативни дворски комплекс.

Управо кроз визуру међуповезаности објеката дворског комплекса у домену Топчидера протумачена је и приватност кнеза Милоша и функционисање двора у време његове прве владе. Дефинишући живот на двору као ритуализовану свакодневницу између приватности и церемоније, ауторка поставља тезу о упливу приватног у јавно и јавног у приватно. Такав став заснива се на класичној Канторовицевој дефиницији о двоструком телу владара, политичком и природном телу, манифестованим у оквиру јавне и приватне појавности кнеза Милоша. Неразмрсива веза скривеног и представљачког у оквиру свакодневне инсценације кнеза Милоша, чланова његове породице и осталих дворјана била је део свакидашњице функционисања двора, а у оквиру једног заједничких именитеља који се дефинише појмом репрезентације.⁵ Тако је дворска култура оличена у неговању укуса (култура испијања кафе, уживања у дувану), култури фриволне доколице оличене у конзумирању спортских и забавних игара (билијар, картање), или пак у неговању врта, топчидерске пољопривреде итд. била део отвореног ритмичког понављања световног дворског ритуала. Истовремено је двор био и позорница јавног, скривеног под велом приватно-

⁵ А. Столић, *Приватност у служби репрезентације — двор последњих Обреновића*, у: *Приватни живот код Срба у деветнаестом веку. Од краја осамнаестог века до почетка Првог светског рата*, прир. А. Столић, Н. Макуљевић, Београд 2006, 331—357.

сти,⁶ о чему сведоче велике јавне свечаности поводом свадби Милошевих кћери, коришћених са циљем демонстрирања државне и војне силе. На тај начин долазимо до основе која је утврдила простор Топчидера као манифестациони театар будућих јавних светковина у служби династије и нације.⁷ Тако постављен двор у Топчидеру постаје симбол једне власти, место визуелне перцепције популуса. Двор и владар, као његов репрезент, постају визуелни чиниоци у формирању јавне сфере Кнежевине Србије, и тако у времену *протојавности* постају конструктивни носиоци њеног конституисања. У времену пре настанка масовне репродукције медија (пласирање слике владара путем фотографије)⁸ реално искуство виђења владара било је и у српској средини у служби препознавања и меморисања истог као предуслов боље *кореспонденције* владара и народа. Двор виђен тим очима конституише се као визуелни топос, медиј од прворазредног значаја, који постаје трајни локус појединца и његовог виђења владарске конструкције.

Двор је реално и био простор пуне државне јавности. Максима да је двор центар државе подржана је непосредним вршењем власти на двору у Топчидеру. Кажњавање преступника, издавање наређења, давање аудијенција страним и домаћим изасланствима и појединцима говоре у прилог тврдњи да *где је владар, ту је двор*.

Последње поглавље књиге носи наслов *Топчидерски двор и репрезентација владара*. Ауторка нас у оквиру ове целине поново уводи у свет симболичког виђења Топчидера. Тако се топчидерска природа дефинише у мери у којој је артифицира човек. Фузија романтичарског виђења природе као нератифициране и неспутане категорије, и формализоване форме француског уређења врта, постаје мера уплива човека у домен природе који ауторка препознаје у форми уређења врта током друге владе кнеза Милоша. На исти симболичан начин она види и целокупан дворски комплекс као парадигму стреловитог развоја српског друштва. Тај дискурс она симболично препознаје у односу објеката у оквиру дворског комплекса. Тако у центру концентричних кругова који симболизују *културно конституисан политички предео* (152) поставља двор и цркву, да би последњи еманирајући спољашњи круг препознала као аграрни и индустријски пејсаж топчидерске економије (пашњаци, виногради).

Из наведеног јасно видимо да она дворски комплекс схвата као симболичку форму, коју не поставља флуидно већ је схвата као појмовно-конструктивну надоградњу примарних односа у друштву. Управо тако ауторка пре него што почне да тумачи владарски идентитет кнеза Милоша у оквиру његове дворске репрезентације закључује: „Двор, према томе, није статичан, већ динамичан систем, у коме се испољава међузависност владарских пропагандних програма и читаве мреже друштвених и економских односа једног политичког ентитета.” (151). Управо тако она на изузетно подстицајан начин чита основе на којима почива легитимитет власти (владања) кнеза Милоша, где препознаје да он преко порте и скупштинске легитимизације држи народ у покорности (*природно* стање), и закључује да стога он није само симболички представљао власт већ је путем репрезентације био и њен реални супституат. Путем перформативних форми кодификованих у оквиру система личне власти кнез је мењао визуелне форме представљања власти, али не и њену суштину. Тако је варирао модалитете репрезентације сопствене појавности, од аристократских идеала понашања, преко османског спахијског кода, до харизматичног хришћан-

⁶ Све веће интересовање за приватан живот владара у оквиру дворског живота потврђен је последњим радовима везаним за приватност на двору кнеза Милоша: К. Митровић, *Двор кнеза Милоша Обреновића*, у: *Приватни живот код Срба у деветнаестом веку*. Од краја осамнаестог века до почетка Првог светског рата, прир. А. Столић, Н. Макуљевић, 261–301.

⁷ М. Тимотијевић, *Јубилеј као колективна репрезентација: Прослава 50-годишњице Таковског устанка у Топчидеру 1865. године*, Наслеђе IX, Београд 2009, 9–41.

⁸ М. Тодић, *Конструкција идентитета у породичном фото-албуму*, у: *Приватни живот код Срба у деветнаестом веку*. Од краја осамнаестог века до почетка Првог светског рата, прир. А. Столић, Н. Макуљевић 526–564, посебно 535–543.

ског владара у Османском царству. Такве погледе ауторка убедљиво брани на основу различитих културних модела владања који су се укрштали у владару. Да би на крају закључила да је кнежева перформативна појавност као производ и *последица* извесних утицаја елита Влашке, Турске, па и Хабзбуршког царства заправо само маска која је мењана, иза које се крила патерналистичка и неограничена власт оличена у једној личности. Стога можемо рећи да су истраживања везана за симболичку природу власти кнеза Милоша,⁹ као и његову накнадну митологизацију, добила један битан допринос у контексту дефинисања природе власти, као и саме личности кнеза Милоша.

Основне закључке и тезе ауторка је поставила на основу познавања савремених техника које стоје на располагању историји уметности. Истовремено је користила и сазнајне инструменте дисциплина попут визуелне културе и културне историје (XV). Стога се однос *реч/слика*,¹⁰ *појам/представа* у контексту изучавања дворске културе и кнеза Милоша као њеног означитеља налази у једном складном јединству, где *систем визуелних представа и пракси обликује свест о владару* (XIV).

Поменута решења и резултати проистекли из тако постављених принципа довели су до, чини се, правих одговора. Ауторка је успела да конституише мозаик знакова и система владања, важећих нормативних симбола и етичких вредности, али из ондашње перспективе — *визуре кнеза Милоша* (XIV). Учитавање ауторке састојало се у низу методолошких *интервенција* важећих у данашњој науци.¹¹ Тако јој је актуелност тренутка послужила у уобличавању једног објективног става о двору кнеза Милоша, лишеног савремених идеолошких *ујлива*. Такав поступак јој је између осталог омогућио и да у потпуности препозна вредност османских културних струјања у оквиру Кнежевине Србије и да тако деевропеизује у мери у којој је то било могуће (снажна културна струјања из Хабзбуршког царства) поглед на период успостављања српског визуелног и културног идентитета у деветнаестом веку. У добу када се посебно актуелизује однос муслиманске и европске културе,¹² сагледан кроз призму различитих културних и идејних перспектива сагледавања света, одмерено виђење односа османског и српског културног модела доприноси квалитету књиге. Тако се понуђени модели у оквиру српског културног самопрепознавања¹³ дефинишу као склоп паралелних културних вредности у систему владарске репрезентације које је у великој мери конституисао сам кнез Милош. Истовремено ти односи, иако паралелно теку, ни су лишени политичког, етничког и верског диференцирања у односу на другог (Турци), будући да је основна тежња кнеза Милоша и елите имала за циљ потискивање Турака ради устројења сопствене власти. Истовремено треба истаћи да поменути културни трансфер није представљао неинвентивну апропријацију туђих модела, већ су различити културни утицаји варијанти у складу са друштвеним потребама, функцијама и формама, што јасно видимо у особености владарске ре/презентације кнеза Милоша као парадигме тела народа и самог визуелног израза двора.

На основу тога можемо рећи да је књига Катарине Митровић неизоставни основ за будућа истраживања дворске културе у доба кнеза Милоша, као и репрезентације владара у оквиру функционисања једног двора и његових дивергентних културних прожимања. У времену у којем

⁹ И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пројаганда. Споменик кнезу Милошу у Неђошину*, Београд 2006, 289—355.

¹⁰ В. Џ. Т. Мичел, *Реч и слика*, у: Критички термини историје уметности, прир. Р. С. Нелсон, Р. Шиф, Нови Сад 2004, 77—89.

¹¹ *The Princely Courts of Europe. Ritual, Politics and Culture Under the Ancien Régime 1500—1750*, Ed. by. J. Adamson, London 2000.

¹² Н. Belting, *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, München 2008.

¹³ Н. Макуљевић, *Плурализам приватности, Културни модели и приватни живот код Срба у 19. веку*, у: Приватни живот код Срба у деветаестом веку, Од краја осамнаестог века до почетка Првог светског рата, прир. А. Столић, Н. Макуљевић, 17—53, посебно 38—45.

се у ширим европским оквирима¹⁴ деветнаестовековна дворска култура и систем визуелног тек почињу да изучавају, значај књиге која се налази пред нама пружа осећај задовољства што је домаћа интелектуална и стручна јавност добила вредну и подстицајну књигу.

Игор Борозан

Универзитет у Београду, Филозофски факултет,
Одељење за историју уметности

¹⁴ Више о истраживању дворског живота, репрезентације и система визуелног на примеру бечког Хофбурга и других дворова Средње Европе, у: *Die Wiener Hofburg und der Residenzbau in Mitteleuropa im 19. Jahrhundert: Monarchische Repräsentation zwischen Ideal und Wirklichkeit*, Hrgs. Von W. Telesko, R. Kurdiovsky, A. Nierhaus, Wien—Köln—Weimar 2009.

Именски регистар

- Абрамовић, Блажа 100
Абрамовић, Марина 284
Аврамовић, Димитрије 167
Агнелус, епископ 64
Адам, Роберт (Adam, Robert) 87
Ал, П. А. (Hall, P. A.) 90
Албани, Алесандро (Albani, Alessandro) 87
Ана, жена Јована VIII Палеолога 68
Ана Марија, жена деспота Јована Оливера 73
Ангелиди, К. (Angelidi, C.) 55
Андрејевић, Ђорђе Кун 209
Аних, П. (Anih, P.) 116
Антић, Ђорђе 97, 98
Антић, Иван 250, 255—257, 260
Антоније Новгородски 49
Антонини, Карло (Antonini, Carlo) 141
Антоновић, Милан 215
Аполинер, Гијом (Apollinaire, Guillaume) 198, 263
Аралица, Стојан 203
Аранитовић, Р. 209
Арган, Ђулио Карло (Argan, Giulio Carlo) 285
Арнхајм, Рудолф (Arnheim, Rudolf) 265, 285
Арсеније, игуман дечански 57, 74
Арсеније I, архиепископ српски 42, 46, 57
Атанасије, зограф 30
Ауслендер, Л. (Auslander, L.) 84
- Бабић, Гордана 22, 32, 37, 44—47, 49, 50, 54, 57
Бајо, Жозеф (Baillio, Joseph) 89, 91
Балтић, Јако 145, 146
Бандиера, Ј. Д. 95
Барези, Ј. (Barresi, J.) 90
Барнет, С. Џ. (Barnett, S. J.) 84
Барт, Ролан (Barthes, Roland) 229
Барциева, Донка 68
Бах, Јохан Себастијан (Bach, Johann Sebastian) 288
Бахтин, Михаил Михајлович 111
- Бачевић, Димитрије 115
Башичевић, Димитрије 240
Башлар, Гастон (Bachelard, Gaston) 202
Башомон, Луј Пти де (Bachaumont, Louis Petit de) 87
Бејкер, Алан Р. Х. (Baker, Alan R. H.) 118
Бејли, С. Б. (Bailey, C. B.) 87
Бекфорд, Вилијам (Beckford, William) 92
Бел, Д. (Bell, D.) 85
Беланже, Франсоа-Жозеф (Bélangier, François-Joseph) 93
Белори 286
Белтинг, Ханс (Belting, Hans) 297
Бељански, Миленко 97, 98, 100, 104
Бем, Готфрид (Boehm, Gotfried) 243
Бенедикт XIV, папа 86
Бењамин, Валтер (Benjamin, Walter) 111
Беренсон, Бернард (Berenson, Bernhard) 242, 243
Берк, Едмунд (Burke, Edmund) 88, 92
Бернини, Ђовани Лоренцо (Bernini, Giovanni Lorenzo) 287
Бетовен, Лудвиг ван (Beethoven, Ludwig van) 283
Бигз, М. (Biggs, M.) 116, 122
Биргер, Петер (Bürger, Peter) 261, 262
Благојевић, Љиљана 251—254
Блан, С. (Blanc, C.) 203
Блант, Ентони (Blunt, Anthony) 240
Блејк, Вилијам (Blake, William) 283
Богдановић, Богдан 250, 260
Богдановић, Димитрије 36, 38, 47, 51, 52
Богдановић, Ружица 289
Бодлер, Шарл (Baudelaire, Charles) 238, 246, 283
Бодријар, Жан (Baudrillard, Jean) 290
Божиновић, Неда 200, 206, 207
Боит, Камило (Boito, Camillo) 288
Бојс, Јозеф (Beuys, Joseph) 267
Бок, Гизела (Bock, Gisela) 207
Бонар, Пјер (Bonnard, Pierre) 245

- Борић, Небојша 96
 Борозан, Игор 291—298
 Боромини, Франческо (Boromini, Francesco) 285—288
 Бошковић, Ђурђе 16
 Бошњак, Татјана 79—96
 Брајовић, Саша 79—96
 Бранковић, Ангелина 120
 Бранковић, Вук 62
 Бранковић, Георгије 98
 Бранковић, Гргур 62
 Бранковић, Јован 99, 120, 131
 Бранковић, Јован Јанко 97—100, 102, 104, 108—110
 Бранковић, Максим 120
 Бранковић, Марија рођ. Костић 98, 99
 Бранковић, Никола 99
 Бранковић, Стефан 120
 Бранковићи, деспоти 120, 123, 127, 131, 135
 Браун, Џорџ (Braun, Georg) 119
 Бреје, Луј (Bréhier, Louis) 9
 Бретел, Р. Р. (Brettell, R. R.) 236
 Брунелески, Филипо (Brunelleschi, Filippo) 285, 287
 Будаи, Мирко 100
 Булатовић, Драган 261—271
 Були, породица 215
 Бургман, Лудвиг (Burgmann, Ludwig) 51
 Бурдије, Пјер (Bourdieu, Pierre) 89, 111

 Вазари, Ђорџо (Vasari, Giorgio) 243, 286
 Вајгл, Кристоф (Weigel, Christoff) 131
 Вајншенкер, А. Б. (Weinshenker, A. B.) 88
 Вајс, А. (Weiss, A.) 94
 Вајцман, Курт (Weitzmann, Kurt) 57
 Валарди, Ђузепе (Vallardi, Guiseppe) 141
 Валић, Боса 201
 Валтер, Кристофер (Walter, Christopher) 58, 63, 64, 71—74
 Валтнер, професор графике 196
 Валтровић, Михајло 148
 Ван Гог, Винсент (Van Gogh, Vincent) 245
 Варнке, М. (Warnke, M.) 118, 119
 Василиев, Асен 139—141
 Василије I Димитријевић, велики кнез 68
 Василијевич, Јов 154
 Васић, Павле 98, 101, 105, 109, 114, 172
 Вателе, Клод-Анри (Watelet, Claude-Henri) 94, 95
 Вато, Антоан (Watteau, Antoine) 91
 Веленрајтер, Павле 104
 Велман-Арон, Б. (Wellman-Aron, B.) 94, 96
 Вернадскиј (Вернадский), Георгиј Владимирович 36, 40, 49, 52
 Вертеш, Лудвиг 218
 Вибенсон, Д. (Wiebenson, D.) 94, 95

 Виге Лебрен, Елизабет (Vigée Lebrun, Elisabeth) 90, 91
 Вик, Џенифер (Wicke, Jennifer) 221, 231
 Вилалпанд, Хуан Батиста (Villalpando, Juan Bautista) 111, 124—126, 129, 134
 Wilkinson, C. 127
 Винкелман, Јохан Јоаким (Winckelmann, Johann Joachim) 86
 Винтермун, А. (Wintermune, A.) 87
 Вињола, Јакопо Бароци да (Vignola, Barozzi Jacopo da) 141, 150
 Витезовић, Павао Ритер 131
 Withers, C. W. J. 134
 Вишер, Николас (Vischer, Nicolaus) 124
 Војводић, Драган 35—78
 Волошинов, Валентин Николајевич 252
 Вригли, Р. (Wrigley, R.) 86, 92
 Вудс-Марсен, Џоана (Woods-Marsden, Joanna) 235
 Вукановић, Бета 202, 203, 206, 208, 209
 Вукићевић, Никола 99, 100, 103, 107, 108
 Вуловић, Бранислав 62
 Вучетић, Радован 208, 222, 225

 Габелић, Смиљка 74
 Габијо, С. (Gabillot, C.) 87
 Гавриловић, Славко 122
 Гагулић, Петар В. 138, 140, 141
 Галанта, Георг Фекете де (Galanta, Georg Fekete de) 122
 Гарб, Т. 203
 Гауди, Антони (Gaudí, Antoni) 288
 Гвардијан, свештеник 108
 Гвардоци, Павле 100
 Гвозденовић, Жана 210
 Гвозденовић, Недељко 210
 Гелитовић, М. 168
 Гентер, Ирена (Guenther, Irene) 215, 226, 228
 Геслин, Оливије (Geslin, Olivier) 197
 Gaeltgens, T. W. 89
 Гидион, Зигфрид (Giedion, Sigfried) 285, 286
 Гиљфердинг, Александар 146
 Глебел, К. 292
 Голубовић, Милош 201, 205, 210
 Гордон, Д. (Gordon, D.) 85
 Grabar, André 37, 39, 54, 65, 69
 Гранаше, Ф. (Grenacher, F.) 124, 126
 Грасија, В. де (Gracia, V. de) 221
 Грат, П. (Grate, P.) 90
 Граф, Јохан 166, 172
 Граф, Х. (Graf, H.) 294
 Григорије II, архиепископ охридски 62, 63, 67, 73

Гримаљук, Ростислава (Грималјук, Ростислава) 161—174

Грковић, Милица 44, 76

Грозданов, Цветан 57—59, 61—63, 68, 71, 73

Гројс, Борис Ефимович 259

Гудман, Д. (Goodman, D.) 87

Гфелер, Карл 104

Гфелер, Франц 103, 104, 110

Д'Анживије (D'Angiviller), гроф 89

Д'Артоа, Шарл Филипп (D'Artois, Charles Philippe) 89

Да Винчи, Леонардо (Da Vinci, Leonardo) 141, 287

Давид, Мартин (David, Martin) 129, 130

Давидов, Динко 113, 114, 117—119, 122

Даглас, Мери (Douglas, Mary) 220

Дагрон, Жилбер (Dagron, Gilbert) 36, 40, 48, 54, 61
Дајхман, Фридрих Вилхелм (Deichmann, Friedrich Wilhelm) 65, 66

Дали, Салвадор (Dalí, Salvador) 243

Дамјанов(ић), Андреја 137—150

Дамјанов, Даме 138

Дамјанов, породица 140

Данијел, зограф 30

Данило II, архиепископ 44, 48, 75, 76

Данто, Артур Колемен (Danto, Arthur Coleman) 235

Дармон, Жан-Пјер (Darmon, Jean-Pierre) 30

Дарузе, Жан (Darrouze, Jean) 76

Де Було, С. (De Boulot, C.) 86, 89

Де Кејли (De Caylus), гроф 88

Де Кирико, Ђорџо (De Chirico, Giorgio) 242, 243

Де Лаборд (De Laborde), маркиз 95

Де Марињи (De Marigny), маркиз 86

Де Пил, Роже (De Piles, Roger) 84

Де Стенвил (De Stainville), маркиз 86

Де Шоазел (De Choiseul), амбасадор 86

Дебиси, Ашил-Клод (Debussy, Achille-Claude) 288

Дебор, Ги Ернест (Debord, Guy Ernest) 216, 229

Дедић, Н. 248

Дежевић, Антон 100

Дејвидсон, Р. Х. (Davidson, R. H.) 137

Декарт, Рене (Descartes, René) 94

Делакроа, Ежен (Delacroix, Eugène) 220

Делез, Жил (Deleuze, Gilles) 111

Делил, Жак (Delille, Jacques) 91

Денегри, Јерко 248—250, 280—282

Денић, Чедомир 117

Дентон, Вилијам (Denton, William) 147, 148

Дерфлингер, Јоханес (Dörflinger, Johannes) 116

Дибо, опат (l'abbé Dubos) 84

Дидро, Дени (Diderot, Denis) 85—89, 92, 95

Димитрова, Елизабета 55, 60, 64, 74

Deane, C. V. 119

Dear, M. J. 258

Дирер, Албрехт (Dürer, Albrecht) 237

Дифрени, Шарл (Duffresny, Charles) 94

Добривојевић, Ивана 247

Добровић, Никола 254

Добровић, Петар 205, 208

Дојл, В. (Doyle, W.) 85

Домар, А. (Daumard, A.) 87

Доментијан, књижевник, јеромонах 48, 51, 52

Доситеј, патријарх 67

Драгутин, краљ српски 40

Дучић, Нићифор 153

Душан в. Стефан Душан

Ђанић, Матија 105

Ђорђевић, Д. 248

Ђорђевић, Иван М. 41, 57, 71, 72

Ђурић, Балша 277—279

Ђурић, Војислав Ј. 22, 32, 36, 39, 42—44, 49, 52—55, 57, 58, 61—64, 68, 70, 74

Евдокија Комнен, жена Прогона Згура 22

Евсевије, епископ моравички 37

Евтихије, зограф 9—34

Еко, Умберто (Eco, Umberto) 285

Жанин, Р. (Janin, R.) 54

Живковић, Бранислав 16, 56, 57

Живковић, Хаџи-Никола 294

Живојиновић, Драгић 44

Жирарден, Рене Луј (Girardin, René Louis) 95

Жирардон, Франсоа (Girardon, François) 89

Жофрен (Geofrin), мадам 87, 88

Зеви, Бруно 285—288

Зелић, Герасим 153

Зите, Камило (Sitte, Camillo) 288

Зографски, Ђорђе 138, 143

Зојтер, Матијас (Seutter, Matthaeus) 123—127, 129, 134, 136

Зофани, Јохан (Zoffany, Johan) 91

Зрнић, Јелена 226

Иванић, Делфа 200

Ивановић, Љубомир 202, 238

Ивић, Павле 44, 76

Ивковић, Златица 163

Игњатовић, Александар 250

Изабеј, Жан Батист (Isabey, Jean Baptiste) 90

Израел, Ц. И. (Israel, J. I.) 85

Исак II Анђео, цар византијски 67, 68

Ичимачу Саногави 238

- Јагић, Ватрослав 44
 Јадрејкович, Добриња в. Антоније Новгородски
 Јакшић, Арсеније 295
 Јакшић, Димитрије 295
 Јанг (Young, C. C.) 94
 Јанц, Загорка 213, 215
 Јања молер 295
 Јањушевић, Богдан 97—110
 Јевтић, М. Х. 256
 Јелена, жена Стефана Душана 58, 60
 Јеремић, Никола 175—198
 Јо Клек (Josip Seissel) 231
 Јоаникије, патријарх пећки 71, 74, 76
 Јоаникије II, архиепископ српски 54, 56, 57, 64, 70
 Јован, архимандрит ман. Свети Климент 62
 Јован, епископ злетовски 74
 Јован, епископ охридски 71
 Јован, зограф 30
 Јован, игуман ман. Богородица Перивлепта 74
 Јован, митрополит скопски 74
 Јован III Ватац, цар ромејски 43
 Јован VIII Палеолог, сацар византијски 68, 73
 Јован Астрапа 22
 Јован Каматир, архиепископ охридски 68
 Јован Мавропод, митрополит евхаитски 67, 70
 Јован Оливер, деспот 72, 73
 Јовановић, Вера 243, 245
 Јовановић, Викентије Видак, митрополит 113—117
 Јовановић, Михаило, митрополит 148
 Јустинијан I, цар 64—66

 Кадиевић, Александар 139, 165, 250, 253, 254, 289—290
 Каждан, Александар Петрович (Kazhdan, A. P.) 30
 Каје, Ж. де (Caueux, J. de) 81, 86, 87, 89, 94, 95
 Кајтез, Софија 81
 Калаврезу, Јоли (Kalavrezou, Ioli) 66
 Калезић, Димитрије М. 47
 Кали, М. (Calí, M.) 127
 Калист, патријарх цариградски 71
 Калописи-Верти, Софија (Kalopissi-Verti, Sophia) 26, 29
 Камби, Арнолфо ди (Cambio, Arnolfo di) 287
 Камингс, Р. (Comings, R.) 133
 Канивет, Пјер (Canivet, Pierre) 30
 Каниц, Феликс (Kanitz, Felix) 148
 Канторовиц, Ернст (Kantorowicz, Ernst H.) 295
 Карађорђевић, Александар, кнез 293
 Карађорђевић, Александар, краљ 207
 Кари, Н. Е. (Currie, N. E.) 119
 Карло VI, цар 124
 Карлсон, В. (Carlson, V.) 86
 Карпљук, Ана 166
 Карпљук, Марија рођ. Калисниченко 166
 Карпљук, Олександар 166
 Карпљук, Петар (Петро) 161—174
 Карутерс, Мери (Carruthers, Mary) 127
 Касапова, Елизабета 138, 139, 141
 Кауниц, Венцел Антон (Kaunitz, Wenzel Anton) 114
 Кашанин, Милан 44
 Кверфалд, А. Ф. 167
 Castaing, Nina 198
 Кејси, Едвард С. (Casey, Edward S.) 122
 Келнер, Даглас (Kellner, Douglas) 232, 233
 Кембел, П. Р. (Campbell, P. R.) 83
 Кендал, Р. (Kendall, R.) 204
 Кент, Вилијам (Kent, William) 94
 Кетеринг, С. (Kettering, S.) 89
 Кивелсон, В. А. (Kivelson, V. A.) 119
 Киријакудис, Е. (Kyriakoudis, E.) 71
 Кисас, Сотирос 22
 Клерисо, Шарл-Луј (Clerisseau, Charles-Louis) 87
 Клингхофер, Артур Џеј (Klinghoffer, Arthur Jay) 111
 Кнежевић, Јелена 157
 Ковалик-Калета, Зофја (Kowalik-Kaletka, Zofia) 30
 Ковачевић, Видосава 202
 Коен, С. Р. (Cohen, S. R.) 91
 Компсон, Бети (Compson, Betty) 229, 230
 Кондијак, Етјен (Condillac, Étienne Bonnot de) 96
 Константин IV Погонат, цар византијски 66
 Коњовић, Милан 205, 210, 211
 Коређо (Antonio Alegri) 294
 Кормон, Ф. (Cormon, F.) 196
 Косгроу, Денис Е. (Cosgrove, Denis E.) 118
 Костић, Константин 98, 99, 102, 103, 108
 Костић, Мирослава 115, 132
 Кравцов, С. Р. (Kravtsov, S. R.) 128
 Краус, Јохан Урлих (Kraus, Johan Urlich) 131, 133
 Крачун, Теодор 115
 Креск, М. (Craske, M.) 88
 Крижанић, Лиза 201
 Кристева, Јулија 263
 Кроу, Т. Е. (Crow, T. E.) 87, 91
 Кроче, Бенето (Croce, Benedetto) 285
 Крстески, Ђорђе 60, 61
 Крстић, Ђорђе 196, 292
 Крушпер, Павле 101
 Ксингопулос, Андре (Xyngopoulos, André) 22
 Кусин, Весна 80
 Кусовац, Никола 179

 Лабиј-Гијар, Аделаида (Labille-Guiard, Adélaide) 90
 Лав VI Мудри 49, 50
 Лазаревић, Анђелија 201

- Лазаревић, Вук 62
Лазаревић, Стефан 62
Лакан, Жак (Lacan, Jacques) 235, 241, 269
Ланиган, Ричард (Lanigan, Richard) 265
Lara, J. 128
Лаурета, Хуан Хозе (Lahuerta, Juan José) 243
Лафонтен-Дозоњ, Жаклин (Lafontaine-Dosogne, Jacqueline) 54
Ле Корбизје (Le Corbusier) 253
Ле Нотре, Андре (Le Nôtre, André) 94
Леду, Клод Николас (Ledoux, Claude Nicholas) 93
Ленде, Џ. Б. (Landes, J. B.) 86
Лентић-Кугли, Иви 101, 102
Леонард, архиепископ 49, 76
Леонид, архиепископ 44
Леонтије III, епископ 68
Лефевр, Анри (Lefebvre, Henri) 111, 122
Lechner, G. M. 128
Лешер, В. Е. (Loescher, V. E.) 124
Лизелот, Х. В. (Lieselotte, H. W.) 294
Линтон, М. (Linton, M.) 85
Лионард, Гери Мартин (Leonard, Garry Martin) 216, 231
Личеноски, Лазар 205
Лок, Џон (Lock, John) 85, 94
Лоран, В. (Laurent, V.) 50
Лот, Андре (Lhote, Andre) 239, 240, 246
Лотман, Јуриј Михајлович 263
Лубарда, Петар 281
Луј XIV, краљ француски 84
Луј XV, краљ француски 86
Луј XVI, краљ француски 85, 89
Лукић, Света 247, 248, 281
Љубинковић, Радивоје 45
Мавр, епископ равенски 66
Мавроматис, Ленос (Mavrommatis, Lenos) 51, 77
Магдалино, Пол (Magdalino, Paul) 67
Маза, С. (Maza, S.) 85
Мазалић, Ђоко 140
Макарије, игуман 74
Макарије, јерођакон 156
Макарије Астрапа 22
Максим, зограф 30
Максимијан, епископ равенски 65
Макуљевић, Ненад 137—150, 151, 295—297
Мале, Ален Манесон (Mallet, Allain Manesson) 124
Манго, Сирил (Mango, Cyril) 49, 50, 59, 64, 66, 67, 69
Мандић, Зоран 173
Мандић, Светислав 32
Мане, Едуар (Manet, Édouard) 237, 238, 246
Маневић, Зоран 250
Маргарита, жена Исака II Анђела 68
Марија Антоанета, краљица 95
Марија Терезија, царица 97, 113, 114, 122, 123, 136
Маријет, Пјер Жан (Mariette, Pierre Jean) 86—88
Марисје, Л. С. (Maricier, L. S.) 86
Марјановић-Душанић, Смиља 47
Марковић, Б. 52
Марковић, Миодраг 9—34
Марковић, Предраг Ј. 201, 254, 259
Марковић, Срђан 280—282
Маројевић, Радмило 30
Мартин, Р. (Martin, R.) 90
Мartiноски, Никола 209
Матија Властар 52
Мачковић, Ангела 201
Медаковић, Дејан 147
Медић, Миодраг 140
Меклинток, Ен (Mek Klintok, En) 225
Мелан, Габриел Сенак де (Meilhan, Gabriel Sénac de) 89
Мелтон, Ј. ван Хорн (Melton, J. Van Horn) 115
Мемлинг, Ханс (Memling, Hans) 241
Мереник, Лидија 205, 247
Меријан, Матијас (Merian, Matthäus) 119
Меријан, Матијас Старији (Merian, Matthäus der Ältere) 124—126
Мерло-Понти, Морис (Merleau-Ponty, Maurice) 265, 266
Месмер, Тома 131
Методије, патријарх 69
Мије, Габријел (Millet, Gabriel) 9, 16, 22
Мијушковић, Слободан 262
Микеланђело Буонаротти (Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni) 287
Микић, Олга 115, 154
Миклошич, Франц 44
Милановић Јовић, Оливера 122
Милетић, Александар Р. 247
Милетић, Јован 151, 153, 159
Милетић, породица 154
Миличевић, Коста 180
Миловановић, Душан 277—279
Миловановић, Михаило 205, 206, 210
Миловук, Катарина 199
Милосављевић, Драгиша 141
Милосављевић, М. С. 139
Милосављевић, Стеван 203
Милутин, краљ 22, 31, 32, 34, 40, 45, 48, 52, 53, 71, 76
Милутиновић, Драгутин 148
Миљковић, Биљана 46
Миљковић-Пепек, Петар 11, 13, 16, 17, 22, 24, 27—33
Минић, О. 256

- Минстер, В. (Munsters, W.) 93
 Мирковић, Лазар 154, 156
 Мирослав, кнез 45
 Мис ван дер Ро, Лудвиг (Mies van der Rohe, Ludwig) 259
 Митровић, Катарина 291—298
 Митровић, Михајло 250, 256, 258, 260
 Михаил III, василевс 66, 69
 Михаило Астрада 9—34
 Михайловић, Радмила 117, 118, 131, 156
 Михаловић, Бона 97, 98, 100, 105, 108
 Михаљчић, Раде 44, 76
 Мичел, В. Џ. Т. (Mitchell, W. J. T.) 94, 95, 118, 297
 Мишић, Синиша 76
 Мојер, Р. (Meurer, R.) 124
 Монтаги, Ж. (Montagu, J.) 84
 Монтелон, А. де (Montaignon, A. de) 87
 Монтескје, Шарл-Луј де Секонда (Montesquieu, Charles-Louis de Secondat) 86
 Моран, Пол (Morand, Paul) 197
 Морел, Жан-Мари (Morel, Jean-Marie) 94, 95
 Морис 288
 Мору, професор сликарства 196
 Мошин, Владимир 44
 Мурат, Марко 196
 Муха, Алфонс (Mucha, Alfons) 221
 Мухи Јанош (Muhi János) 98

 Натоар, Шарл-Жозеф (Nattoire, Charles-Joseph) 86
 Нелсон, Роберт С. (Nelson, Robert S.) 67, 297
 Немањићи, династија 35—39, 42—45, 48, 50, 52, 57, 77, 78
 Ненадовић, Павле, митрополит 117, 122, 131
 Неофит, патријарх 50
 Нереди-Рајнер, Паул (Neredi-Reiner, Paul) 128
 Нешић, Катарина 285—288
 Нешовић, Слободан 236, 238
 Никодим, архиепископ 48, 55
 Никола, архиепископ охридски 58, 62, 71—73
 Никола, епископ дабарски 55
 Никола, протомајстор 27
 Николовски, Антоние 143
 Ниче, Фридрих (Nietzsche, Friedrich) 283
 Новаковић, Стојан 148
 Ноклин, Линда (Nochlin, Linda) 208, 209

 О'Neal, J. C. 84, 85
 Обреновић, династија 291, 293
 Обреновић, Милан 148
 Обреновић, Милош 291—298
 Овенс Шифер, Ј. (Owens Schaefer, J.) 90
 Орландос, А. (Ορλάνδος, A.) 29, 30

 Ортајли, Илбер (Ortayli, İlber) 137
 Ортелијус, Абрахам (Ortelius, Abraham) 127, 129
 Орфелин, Захарија 97—110
 Орфелин, Јаков 115, 117, 132
 Остојић, Василије 154, 158
 Остојић, Тихомир 111, 117, 122
 Острогорски, Георгије 36, 39, 40, 66, 70, 75, 76
 Отилингер, Ева Б. (Ottillinger, Eva B.) 294

 Павловић, Леонтије 141, 144
 Павловић, Теофан 134
 Пажу, Августин (Pajou, Augustin) 90
 Паладио, Андреа (Palladio, Andrea) 287
 Палеолог, династија 54, 69, 156
 Палковљевић, Тијана 202
 Памучина, Јоаникије 146
 Панини, Ђовани Паоло (Panini, Giovanni Paolo) 87
 Панић, Драга 22, 32, 44, 45
 Панофски, Ервин (Panofsky, Erwin) 118
 Папастратос, Д. (Papastratos, D.) 121
 Папмасторакис, Т. (Papmatorakis, T.) 55
 Паркер, Р. (Parker, R.) 200
 Парчетић, Мартин 100
 Парчетић, Никола 97
 Патерсон Шевченко, Н. 55
 Патлежан, Евелин (Patlagean, Evelyne) 30
 Певснер, Никола 259
 Пејић, Светлана 44, 55
 Пејт, А. С. (Pate, A. S.) 238
 Пековић, С. 213
 Пекуе, Д. Ј. (Peuquet, D. J.) 111
 Перовић, Милош Р. 248—251, 253, 254, 256
 Пертуси, Агостино (Pertusi, Agostino) 67
 Перуђино, Пјетро Ванучи (Perugino, Pietro Vannucci) 242, 243
 Петковић, Владимир Р. 55
 Петковић, Сретен 71, 113, 117, 118, 134
 Петричић, Бранко 252, 253
 Петров, Константин 27
 Петровић, Георгије 113, 114, 117
 Петровић, Димитрије 167
 Петровић, Миодраг М. 36, 49, 52, 66
 Петровић, Мојсеј, митрополит карловачки 115, 158, 159
 Петровић, Надежда 211
 Петровић, Растко 216, 239, 241
 Петронијевић, Радмила 113, 118
 Пијаде, Моша 235—238, 246
 Пије XII, папа 167
 Пикасо, Пабло Руиз (Picasso, Pablo Ruiz) 284
 Пил, Роже де (Piles, Roger de) 93
 Пилц, Елизабет (Piltz, Elisabeth) 68

- Пинто, Естер Б. 199
 Πιοτίνος, Φοῖβος I. 30
 Пиранези, Ђовани Батиста (Piranesi, Giovanni Battista) 87
 Пириватрић, Срђан 75
 Пиро, З. (Pióro, Z.) 250
 Платон 267
 По, Едгар Алан (Poe, Edgar Allan) 283
 Пол, И. (Paul, I.) 84
 Полок, Пол Џексон (Pollock, Paul Jackson) 259
 Полок, Гризелда (Pollock, Griselda) 200, 202, 204, 210
 Помије, Е. (Pommier, É.) 89
 Поморишац, Васа 173, 235, 236, 241—243, 245, 246
 Попадић, Милан 247—260
 Поповић, Владимир 175—198
 Поповић, Димитрије 158
 Поповић, Ђорђе Ђелеш 295
 Праз, М. (Praz, M.) 88
 Пресли, В. Л. (Pressly, W. L.) 91
 Прогон Згур (Progonos Sgouros) 22, 26, 27, 31, 32
 Прост, Антоан (Prost, Antoine) 208
 Протић, Миодраг Б. 240, 248, 256, 258, 280, 281
 Прошић, С. 266
 Прошић-Дворнић, Мирјана 217
 Псеудо-Кодинос 54, 69, 76
 Пусен, Никола (Poussin, Nicolas) 239, 240, 246

 Рабин, Р. (Rubin, R.) 124
 Радић, Ненад 235—246
 Радишић, Реа П. (Radisich, Rea R.) 88, 89, 93
 Радовановић, Ј. 74
 Радовић, сликар 203
 Радојчић, Светозар 32, 41, 46, 52, 54, 71, 74
 Радослав, краљ српски 38, 42, 46, 51
 Радошевић, Никола Е. 116
 Рајт, Френк Лојд (Wright, Frank Lloyd) 288
 Ракић, Светлана 153, 154
 Расолкоска-Николовска, Загорка 61
 Распоповић, Иванка 255—257, 260
 Рафаи, Александар 100
 Ребук (Roebuck, J.) 214
 Ревел (Revel, J.) 291
 Редл, Франц 100
 Рензовски, породица 140, 143, 150
 Репаратус, архиепископ равенски 66
 Ристић, Вера 180, 245
 Ритер, М. (Ritter, M.) 124
 Ришпен, Жан 197
 Робер, Ибер (Robert, Hubert) 79—96
 Робеспјер, Максимилијан (Robespierre, Maximilien François Marie Isidore de) 93
 Рожер II, краљ 68

 Роселини, Франческо (Rossellini, Francesco) 118
 Ростан, Едмон (Rostand, Edmond) 197
 Ростовски, Димитрије 157
 Рот, М. (Roth, M.) 221
 Ротар, Брацо 263, 269
 Ротко, Марк 284
 Роше, Д. (Roche, D.) 92
 Рубенс, Питер Пол (Rubens, Petar Paul) 294
 Руварац, Димитрије 115, 117
 Русо, Жан Жак (Rousseau, Jean Jacques) 92, 95

 Сава I, архиепископ 42—46, 48—52, 55, 57, 58, 77
 Сава II, архиепископ 42, 44, 48, 52
 Сава III 45, 52, 53, 71, 76
 Сава Немањић в. Сава I
 Савини 242
 Савић, М. 250
 Саид, Едвард В. (Said, Edward W.) 111
 Салерно, Ј. (Salerno, L.) 81
 Sullivan, G. A. 118
 свети Сава в. Сава I
 Сезан, Пол (Cézanne, Paul) 245
 Сене, адмирал француски 179
 Серли, Себастијан (Serlio, Sebastiano) 287
 Сидон, епископ 67
 Симел, Џорџ 111
 Симеон Немања 41, 42, 45—47, 50, 58, 77, 78
 Симеон Солунски, литургичар 156
 Симонида, жена краља Милутина 45
 Скарић, Владимир 145, 146, 152, 154
 Скендерова, хаџи Стака 146
 Скерлић, Јован 214
 Славић, Душан 215, 224
 Слоц, Рене Мишел-Анже (Slodtz, René Michel-Ange) 86
 Соколовић, Антоније, патријарх 55
 Соколовић, Макарије, патријарх 55
 Соколовић, Симо 139
 Соколовска, Викторија 30
 Сокољски, В. (Сокольский, В.) 36
 Соловјев, Александар 44
 Софија, кнегиња руска 68
 Спампани, Ђовани Батиста (Spampani, Giovanni Battista) 141
 Спарк, М. (Sparke, M.) 111
 Стајић, Васа 110, 154
 Станишић, Милан 163, 165, 166
 Станишић, Милан млађи 166, 172, 173
 Станишић, Славко 165
 Станишић, Стеван 165, 173
 Станковић, Милош 151—159

Станојевић, Пахомије, архимандрит крушедолски 113—117, 127—129, 134—136
 Станчић, Донка 162, 172
 Стародубцев, Татјана 62
 Стевановић, Боривоје 205, 210
 Стефан Дечански, краљ 55, 64, 75, 76
 Стефан Душан, краљ 55, 56, 58—60, 62, 63, 70, 71, 75, 76, 162
 Стефан Немања, родоначелник династије 162
 Стефан Првовенчани, краљ 41—43, 46, 51, 60
 Стојадиновић, Милица 81
 Стојановић, Дубравка 214—216
 Стојановић, Љиљана 241
 Стојановић, Љубомир 44
 Столић, Ана 207, 295—297
 Стошић, Љиљана 131
 Стрика, Бошко 113
 Стричевић, Борђе 65
 Стронг, Р. (Strong, R.) 91
 Ступар, Александра 289—290
 Суботин-Голубовић, Татјана 76
 Суботић, Гојко 16, 18, 19, 22, 24, 32, 53, 277

 Табаковић, Иван 205, 281
 Тарасије, патријарх 70
 Тартаља, Марино 208
 Тафт, Роберт Ф. (Taft, Robert F.) 156
 Тејлор, Р. (Teylor, R.) 124, 127
 Тејлор Хостетер, Вилијам (Taylor Hostetter, William) 56
 Текелија, Сава 119
 Теодор, зограф 30
 Теодор, цар грчки 51
 Теодор Валсамон 67, 68, 70
 Теодора, царица 69
 Теодосије, писац житија 38, 48, 51
 Терањи, Ђузепе (Terragni, Giuseppe) 286
 Терзић, Милан 80
 Тијардовић, Иво 215, 219
 Тије, Ж.-Л. (Tilleuil, J.-L.) 231
 Тимотијевић, Мирослав 107, 111—136, 137, 154, 156, 158, 296
 Тодић, Бранислав 11, 13, 18, 22, 24, 31, 32, 37, 42, 44—46, 54, 55, 57, 64, 74
 Тодић, Миланка 213—234, 296
 Тодоровић, Драгомир 16, 18, 19, 22, 24, 32, 43, 72
 Тодоровић, Стеван 179
 Токин, Бошко 217
 Томшић, Вида 207
 Топић, Анте Мимара 80
 Трифуновић, Лазар 236, 248, 249, 281
 Троишки, Сергије 36, 49, 51, 52, 66
 Тулуз Лотрек, Анри (Toulouse-Lautrec, Henri de) 221
 Тусен, Франсоа Венсан (Toussaint, François Vincent) 85, 86

Ђирић, Маја 229
 Ђирковић, Сима 36
 Ђоровић, Владимир 44, 153
 Ђоровић, Љубица 215
 Ђурчић, Слободан 156

Убавкић, Петар 196
 Урош I, цар 38, 56, 58—63, 67, 71

Факос, Мишел (Facos, Michelle) 283, 284
 Фесел, Д. (Feissel, D.) 26
 Филип II, краљ шпански 125, 127
 Philippides-Braat, A. 26
 Филиповић, Миленко С. 138, 145, 146
 Филолокле 286
 Fisher, J. C. 250
 Флавије, Јосиф (Flavius, Josephus) 125, 126
 Фонтен, Л. (Fontaine, L.) 92
 Фотије, митрополит 68, 69
 Фотије, патријарх 66
 Фошу, књижевник 197
 Фрагонард, Жан Онопе (Fragonard, Jean Honoré) 90
 Франкастел, Пјер (Francastel, Pierre) 263
 Фремптон, Кенет 249
 Фуко, Мишел (Foucault, Michel) 111, 262, 270
 Фурло, Е. (Furlough, E.) 221

Хаберман, Хуго фон (Habermann, Hugo von) 196
 Хабермас, Јирген (Habermas, Jürgen) 85, 233
 Хабзбург, династија 162
 Халкозовић, Јанко 154
 Халкокондил, Лаоник 50
 Хант, Диксон Џ. (Hunt, Dixon J.) 93
 Хармс, Џ. (Harms, J.) 232, 233
 Хауард, Ебенезер (Howard, Ebenezer) 288
 Хаузер, Арнолд (Hauzer, Arnold) 258
 Хацедакес, М. (Χατζηδάκης, M.) 26, 27, 29, 30
 Хациева, Јасмина 138, 139, 141
 Хегедиш, Антал 98, 107
 Хедли, Џ. (Hedley, J.) 86
 Хенкел, Фриц (Henkel, Fritz) 224
 Херера, Хуан де (Herrera, Juan de) 127
 Хорна, К. (Horna, K.) 67
 Христу, Панајотис К. (Christou, Panagiotis C.) 39
 Хубер, Б. (Hueber, B.) 116
 Хуршид-паша 145, 147

Цветковић, Ђ. 60, 64
 Цветковић, Наталија 180, 202—204, 206, 208
 Цветковски, Сашо 55, 60, 73, 74
 Цицерон 93

- Цмелниг, Б. (Zmölnig, B.) 114, 119
 Цукари, Федерик 287
- Чалић, Мари-Жанин (Calic, Marie-Janine) 201, 208
 Чанак-Медић, Милка 44, 54, 57, 74
 Челебоновић, Алекса 258
 Челебоновић, Марко 202, 203
 Челик, З. (Çelik, Z.) 137
 Чокорило, Прокопије 146
 Чупић, Симона 199—212, 236, 245
 Чурчић, Лаза 116, 119
- Џалто, Давор 283—284
 Џејмсон, Фредерик (Jameson, Frederic) 258
 Џексон, П. (Jakson, P.) 111
 Џепина, Мирјана 172
 Џефаровић, Христофор 131, 135
 Џојс, Џејмс (Joyce, James) 221
 Џока, Фета 138
 Jones, C. 88
 Jones, J. M. 92
 Џонсон, М. Џ. (Johnson, M. J.) 68
- Шаркић, Срђан 36, 49
 Шашкевић, Маркијан 165
 Шевгић, Невен 254
 Шелевалд, Барбара Марија (Schellewald, Barbara Maria) 18
 Шеневјер, Ф. де (Chennevières, Ph. de) 87
 Шере, Жил (Chéret, Jules) 221
 Шериф, М. (Sheriff, M.) 90
 Шилер, Гертруд (Schiller, Gertrud) 158
 Шимић, А. Б. 239
 Шиф, Ричард (Shiff, Richard) 297
 Шихт, Георг (Schicht, Georg) 219
 Шкорић, Душан 102
 Шминк, Андреас (Schminck, Andreas) 36
 Шмуцер, Јакоб (Schmutzer, Jakob) 114—116, 119
 Шопенхауер, Артур (Schopenhauer, Arthur) 283
 Шорт, Џ. Р. (Short, J. R.) 111, 118, 119
 Штерн, Роза 214
 Шуваковић, Мишко 248, 250
 Шумановић, Сава 206, 235, 236, 239—241, 245, 246
 Шупут, Богдан 235, 236, 243—246
 Шупут, Жарко 245

Географски регистар

- Авду 26
Азија 162
Америка 162, 173
Амстердам 86, 125, 129, 130
Анкара 139
Антверпен (Antwerp) 127
Апенинско полуострво 141
Ариље 36—39, 44, 46, 47, 50, 51, 61, 64, 77, 78
Атина (Αθήνα, Atina) 22, 26, 30, 58, 66, 121
Аугзбург 123, 124, 131, 132, 136
Аустралија 173
Аустрија 102, 162, 163, 175, 284
Аустријска царевина 154
Аустро-Угарска 162, 165
Африка 180
Ахен 224
- Балкан 137—150, 153, 161, 162, 165, 167, 173, 175
Балтимор (Baltimore) 93
Банат 98, 162, 218
Бања 55, 61, 73
Бар, лука 175
Бачка 100, 109
Бачка жупанија 101
Безансон 82, 83, 93
Бела црква каранска 44
Белгија 284
Београд 18, 22, 31, 32, 36—38, 41, 44—48, 52, 54, 55, 57, 58, 62, 64, 68, 71, 74—77, 85, 101, 111, 113, 116—118, 122, 125, 131, 137, 139, 140, 148, 149, 153, 154, 156, 161, 162, 165, 169—171, 173—175, 180, 196—202, 207, 208, 210, 213—218, 220—222, 225, 226, 229—231, 235—238, 240—243, 247—250, 253, 254, 256, 258—260, 277—279, 280—282, 285—288, 289—290, 291—298
Беоцин, манастир 115, 154
- Беч (Vienna, Wien) 22, 26, 107, 114—116, 153, 173, 251, 294, 298
Бизерта (Biserte) 180, 181
Бијело Поље 36, 45, 46, 141
Богородица Љевишка, црква у Призрену 16, 18, 22, 27, 32—34, 36, 44—46, 52, 78
Богородица Перивлепта, црква у Охриду 9—34, 61, 63, 67, 72, 74, 78
Богородичина црква у Пантократоровом манастиру 54
Богородичина црква у Студеници 57
Бококоторски залив 175, 187, 196
Босански пашалук 152, 153
Босна и Херцеговина 144—147, 150, 206
Бразил 162
Брашов 165
Брест 197
Брисел 241
Будим 100
Будимља 71
Будимпешта 165, 167
Будисавци, манастир 55
Буковина 162
- Ваведење Богородице, црква у Орловату 158
Ваведење Богородице, црква у Сремским Карловци-ма 157, 158
Вајмар (Weimar) 294, 298
Валанс 82, 93
Ваљево 238
Варлаам, манастир 27
Варшава 222, 280
Вашингтон (Washington) 59, 235
Велес 138, 139, 142, 143, 148, 149
Велико Градиште 144, 145
Венеција 141
Византија 36—38, 40, 43, 47, 48, 67, 71, 75—78, 156

Византијско царство 49, 50
Висбаден (Wiesbaden) 65
Влашка 297
Војводина 162
Вољавац, манастир 48
Врање 16, 19, 22, 27, 32, 137, 139, 144, 149
Вуковар 102

Галичина 162
Горно Чичево, манастир 139, 149
Градац, манастир 48
Грачаница, манастир 18, 32, 34, 55
Грчка 165

Дабарска епархија 55
Дабро-босанска епархија 151
Далмација 162
Данска 284
Дечани, манастир 54, 58, 59, 63, 64, 70, 71, 73—75, 77
Днипропетровск 166
Добрун, манастир 71
Довер 86
Дон Милс (Don Mills) 250
Дрезден (Dresden) 124
Дубровник 253
Дуљево, манастир 71

Ђевђелија 30
Ђераће 68
Ђурђеви ступови, манастир 71

Европа 93, 128, 162, 214, 219, 222, 238, 284, 298
Египат 286
Енглеска 116, 241
Есфигмен, манастир 30

Женева (Genève) 93
Жича, манастир 37, 52—55, 67, 73, 77, 78

Загреб 80, 113, 116, 153, 206, 233, 239, 240, 254, 280
Закарпатска Украјина 162, 168
Земун 161, 172—174
Зиданиос, манастирска црква 27
Зрењанин 157

Ирак 162
Истра 162
Итака (Ithaca) 92
Италија 81, 165, 284, 286, 287

Јадран 165, 175—198
Јадранско море 175

Јерусалим 47, 111, 119, 124—126, 129
Јоханесбург 290
Југославија 80, 219, 222, 229, 247, 248, 251, 258, 259

Калампака (Kalampaka) 26
Каленић, манастир 62
Каран 71
Карловачка митрополија 111, 113, 115, 117, 118, 121, 128, 129, 131, 133, 154, 158, 159
Келн (Köln) 128, 294, 298
Кијев 68
Кијевска митрополија 69
Кикинда 132
Кипула 26
Кнежевина Србија 143—145, 293, 294, 296, 297
Ковиљ, манастир 117
Косово 139
Котор 195, 196, 198
Краљева црква у Студеници 18, 34
Краљево 53
Кратово 139, 144, 149
Крива Паланка 144
Крит (Crete), острво 26, 30
Крушевац 46, 64, 285—288
Крушедол, манастир 111, 114, 117, 118, 121, 122, 127, 131, 134, 135
Крф, острво 175, 180, 197
Куманово 139, 144, 149
Курбиново 68, 72, 73
Кучевиште 71

Лавов (Львів) 168
Лајпциг 148
Лаконија (Laconia) 26
Лесковац 139
Лесново, манастир 63, 71, 74
Лион 197
Лондон (London) 83, 85—91, 111, 118, 119, 123—126, 133, 147, 158, 200, 203, 204, 208, 210, 236, 238, 240—243, 250, 290, 297
Лугош 218

Љубљана 224, 254
Љуботен 71

Мадрид (Madrid) 243
Мађарска 102, 162, 168
Македонија 30, 71, 143, 150, 154
Малден 258
Малта, острво 180
Манасија, манастир 141, 144
Мангана 36, 49, 50

- Марвинци, близу Ђевђелије 30
 Матеич, манастир 55, 59—61, 63, 64, 70, 73, 74, 78
 Медитеран 153, 175, 180
 Мескла (Meskla) 30
 Месопотамија 286
 Метеори 27
 Милано 55, 141
 Милешева, манастир 37, 45, 46, 51, 73, 77, 78
 Миљацка, река 146
 Минеаполис (Minneapolis) 123
 Минхен (München) 80, 162, 173, 196, 237, 294, 297
 Монреал 287
 Монтреал 119
 Моравија 162
 Москва 9, 30, 53
 Мостар 139, 141, 143, 149
 Мостонга, речица 100, 105
- Наупара, манастир 62
 Немачка 79, 80, 96, 163, 165, 284
 Ниш 138—141, 144, 146—148, 247
 Нови Београд 247, 251—253
 Нови Пазар 253
 Нови Сад 44, 99, 103—105, 107, 109, 110, 113, 115, 118, 122, 123, 132, 133, 154, 159, 162, 165, 172, 179, 205, 236, 240, 243, 248, 297
 Ново Село код Штипа 139, 149
 Нуштар 102
- Њу Хејвн (New Haven) 91, 235
 Њујорк (New York) 83, 90, 92, 94, 111, 124, 127, 210
- Оксфорд (Oxford) 85, 88, 236, 252, 258
 Опово 180
 Орловат 158
 Османска империја 137—139, 143
 Османско царство 131, 293, 295, 297
 Отрански канал 180
 Охрид 9—34, 58, 61—63, 71, 72, 78
 Охридска архиепископија 63, 73
- Палеж 71
 Пантократоров манастир 54
 Панчево 280
 Папрадиште 138
 Париз (Paris) 9, 37, 39, 54, 66, 67, 81, 84, 86, 87, 89, 90, 93—95, 195—197, 236—240, 243—246
 Петроварадин 117
 Петроград 125
 Пећ 36, 55—57, 63, 64, 70, 73, 77, 78
 Пећка патријаршија 117, 118, 121
 Печењевце, манастир 139, 144, 149
- Пиза 118
 Поатје 197
 Подунавље 153, 158
 Полошки, манастир 71
 Пољска 162, 284
 Праг 36
 Прибој 141
 Привина глава, манастир 131
 Призрен 16, 18, 22, 27, 32, 34
- Равена 64—66, 69
 Рашка 71
 Ријека 229
 Рим (Roma) 16, 81, 86, 90, 118, 125, 156, 285
 Рождество пресвете Богородице, црква у Сарајеву 139
 Ротердам 91
 Руан 88
 Руденица, манастир 62
 Румелија 138
 Румунија 162, 165
 Русија 68, 162, 254
 Руско царство 124
- Саборна црква у Нишу 138, 140, 142, 144, 148
 Саборна црква у Сарајеву 146, 147
 Саборна црква у Сентандреји 157
 Сава, река 252
 Санкт Петербург (Sankt Peterburg) 42, 49, 93
 Сарајево 137, 139—141, 145, 146, 151—159, 207, 280
 Света Богородица, црква у Скопљу 139, 144
 Света гора 30, 121, 141, 277, 278
 Света Софија, црква у Цариграду 36, 49, 50, 54, 61
 Света Софија Охридска, црква 71—73
 Света тројица, црква у Врању 139—141, 149
 Света тројица, црква у Мостару 139, 142, 143, 149
 Света тројица, црква у Сарајеву 149
 Свети Анагир, црква 26
 Свети Анте Падовански, црква у Сарајеву 146
 Свети Аполинарије Нови, црква у Равени 64, 66, 67, 69
 Свети апостоли, црква у Пећи 36, 46
 Свети архангел Гаврило, црква у Великом Градишту 144
 Свети арханђел Михаило, црква у Београду 161, 167, 169—171, 173, 174
 Свети великомученик Георгије, црква у Старом Бечеју 161, 172—174
 Свети Витал, црква у Равени 65—67
 Свети Георгије, црква у Смедереву 139, 149
 Свети Георгије/Ђорђе, црква у Сомбору 105, 107—110, 161, 172—174

- Свети Георгије/Ђорђе, црква у Старом Нагоричину 9—13, 19, 34
- Свети Димитрије, црква у Пећи 55—57, 63, 64, 70, 73, 77, 78
- Свети Ђорђе, црква у Курбинову 68
- Свети Ђорђе, манастир 36, 48—50
- Свети Иштван, базилика у Будимпешти 167
- Свети Јоаким Осоговски, манастир 139, 144, 149
- Свети Јован, манастир код Сера 71
- Свети Јован, црква у Кратову 139, 149
- Свети Јован, црква у Сомбору 173
- Свети Климент, манастир 62
- Свети Константин и Јелена, црква 26
- Свети Никита, црква код Скопља 9, 14—16, 19, 22, 27—34
- Свети Никола, црква у Земуну 161, 172—174
- Свети Никола, црква у Кикинди 132
- Свети Никола, црква у Куманову 139, 149
- Свети Никола, црква у Новом Селу 139, 149, 172
- Свети Никола Болнички, црква у Охриду 58, 60, 62, 63, 71, 72, 77, 78
- Свети Никола Дабарски, црква у Бањи 55, 61, 74
- Свети Никола Челнички, црква у Охриду 72
- Свети Пантелејмон, црква у Велесу 138, 139, 143, 149
- Свети Петар, црква у Бијелом Пољу 36, 46
- Свети Прохор Пчињски, црква код Врања 16, 19, 22, 24, 27, 32
- Свето Богојављење, црква у Србобрану 161, 172—174
- Свето тројство, црква у Сомбору 104, 106, 107, 109, 110
- Сенђурђ, манастир 114
- Сентандреја 113, 114, 117, 157
- Сер 63, 71
- Сиднеј 290
- Сингапур 162
- Сисојевац, манастир 62, 74
- Сицилија 287
- Скопље 9, 14—16, 22, 27, 30, 31, 44, 55, 61, 63, 74, 78, 138, 139, 143, 144, 149
- Славонија 102
- Славонски Брод 102
- Словачка 162
- Словенија 162
- Смедерево 139—141, 144, 147—149
- Соломонов храм 111, 125, 127, 129, 134, 136
- Солун (Thessaloniki) 18, 22, 31, 71
- Сомбор 97—110, 161—174
- Сопотани, манастир 48, 64, 73, 78
- Софија 139
- Сполето (Spoleto) 67
- Србија 27, 33, 36—38, 43, 47, 48, 62, 71, 75—78, 141, 147—149, 162, 165, 166, 168, 196, 206, 212—215, 221, 222, 234, 277, 279, 293, 294
- Србобран 161, 172—174
- Средњи исток 162
- Средоземље 183
- Срем 100
- Сремска епархија 115
- Сремски Карловци 44, 109, 114—117, 136, 157—159
- Српска архиепископија 69
- СССР 247, 259
- Стара црква у Сарајеву 151—159
- Стари Бечеј 161, 172—174
- Старо Нагоричино, манастир 9—13, 19, 22, 24, 28—34, 71
- Стразбур 125
- Студеница, манастир 18, 36, 41, 42, 44, 46, 50, 51, 77, 78
- Суботица 109
- Тиволи 95
- Токио 290
- Торино (Torino) 127
- Торонто 290
- Травник 152
- Трансилванија 162
- Трескавац, манастир 71
- Тресонче, село у Македонији 138
- Трст 153, 162
- Тулон, лука 180
- Турековац, манастир 139, 144, 149
- Турска 297
- Турска царевина 154, 158
- Ужице 141
- Украјина 165
- Упсала (Uppsala) 68
- Франкфурт (Frankfurt) 36, 124, 290
- Француска 83—86, 88, 93, 95, 116, 175, 196, 197, 238, 284
- Фрушка гора 128
- Хабзбуршка монархија 102, 107, 111, 116, 118, 119, 122, 124, 125, 128, 131, 135, 136
- Хабзбуршко царство 297
- Херцеговина 143, 150, 153
- Хиландар, манастир 277—279
- Хиос, острво 49
- Хјустон 290
- Холандија 197
- Хрватска 162, 206
- Хумска епископија 45

Цариград 36, 49, 54, 68, 69, 71, 118, 137
Цариградска патријаршија 69
Црква краља Милутина 32
Црква Успења 26
Црква Христа Сотера 30
Црна Гора 162, 165

Чешка 162, 163, 284
Чехословачка 165
Чикаго 90, 94

Швајцарска 284
Шкотска 284
Шлезеја 162
Штип 139, 149
Штутгарт 18

Регистре сачинила
Тайјана Пивнички-Дринић

Упутство за ауторе

Зборник Матице српске за ликовне уметности

Редакција Зборника Матице српске за ликовне уметности прима оригиналне радове за рубрику ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ, ПРИЛОЗИ и рубрику ПРИКАЗИ.

Радови који су већ објављени или су послати за објављивање у други часопис не могу бити прихваћени.

Објављују се и радови писани на страним језицима. Језик мора бити исправан у погледу граматике и стила.

Све радове слати у електронској верзији на дискети, CD-у или електронском поштом а истовремено и штампани примерак на адресу Уредништва:

Марта Тишма, Зборник Матице српске за ликовне уметности, Матица српска;
21000 Нови Сад, ул. Матице српске 1

E-mail: mtisma@maticasrpska.org.rs

Рад на српском треба да буде написан ћирилицом.

Сви радови било да су из наше земље или иностранства треба да су написани у Microsoft Word (.doc или .rtf) формату, оптималне дужине (укључујући сажетак на српском и резиме на енглеском, кључне речи, слике, табеле, цртеже и друге прилоге) од једног ауторског табака (до 4000 речи);

Врста слова Times New Roman; проред 1,5; величина слова (фонт): 12.

Раду приложити и сажетак до 10 редака на српском и резиме на енглеском (може и на српском па ће га редакција превести) или једном од распрострањених језика на око пола куцане стране текста, са четири до шест кључних речи у прореду 1 величине, величина слова 10.

Страна имена у раду писати онако како се изговарају, с тим што се при првом навођењу у загради име даје изворно.

Илустративни прилози уз радове (фотографије, цртежи, табеле ...) објављују се црно-бели са називом прилога. Аутор треба да означи место прилога у тексту.

Све илустрације приложити у електронској форми на CD-у, квалитетно снимљене, резолуција 300 тачака.

Списак свих илустрација приложити уз рад.

Све радове оцењују два рецензента, а по потреби и више њих.

Када рукопис буде прихваћен, аутор ће бити обавештен о приближном времену објављивања.

Уз примерак одштампаног Зборника сваки аутор добија и 20 сепарата.

Аутор треба да уз сваки послати рад наведе своју адресу становања, електронску адресу и бројеве телефона.

Рукописи се не враћају аутору.