Матица српска
Одељење за ликовне уметности

Зборник Матице српске за ликовне уметности

25

Нови Сад
1989

YU ISSN 0352—6844 / UDK 7(05)

Уредништво:
Др Динко Давидов
Др Миодраг Коларић
Др Дејан Медаковић
Др Сретен Петковић
Др Анка Стојаковић
Мр Лепосава Шелмић

●

Главни уредник
Др Дејан Медаковић

●

Секретар Уредништва
Мр Лепосава Шелмић

●

Технички уредник
Владислав Војнић Хајдук

●

Лектори
Мр Владислава Петровић
Др Владислава Фелбабов (7)

●

Резимеа превели
Др Томислав Бекић (6, 9, 12)
Олга Бекић (2, 10, 11)
Паскал Донжон (1, 3, 8)
Др Владислава Фелбабов (4)

●

Коректор
Мирјана Јовановић

●

Ова књига је редакцијски закључена 14. I 1991. године

●

Издавач Матица српска — Нови Сад
Штампа: „Просвета“, Нови Сад, Стевана Сремца 13

САДРЖАЈ — TABLE DES MATIÈRES

РАСПРАВЕ

1 Вячеслав Ј. Ђурић: КОТОРСКЕ ЦРКВЕ ОКО 1200. ГОДИНЕ И ЊИХОВО ПОРЕКЛО — — 1
Vjačeslav J. Djurić: LES EGLISES DE KOTOR VERS 1200 ET LEURS ORIGINES — — — 19

2. Олга Зиројевић: СРЕМСКЕ ЦРКВЕ И МАНАСТИРИ У ТУРСКИМ ПОПИСИМА ИЗ ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ XVI ВЕКА — 21
Olga Zirojević: KIRCHEN UND KLÖSTER IN SREM NACH TÜRKISCHEN VERZEICHNISSEN AUS DER ZWEITEN HÄLFTE DES XVI. JAHRHUNDERTS — — — — — — 60

3 Слободан М Ненадовић: О ИЗГРАДЊИ СЕВЕРНОГ ДЕЛА ХИЛАНДАРА ОД ИГУМЕНАРИЈЕ ДО КОНАКА (ИЗ 1598) — — — — — — — — — — — — — — — — — — 61
Slobodan M Nenadović: CONSTRUCTION DE LA PARTIE NORD DE CHILANDAR ENTRE LE PALAIS DE L HIGOUMENE ET LE KONAK (DE 1598) — — — — — — — — — 92

4 Миодраг Тимотијевић: ИКОНОГРАФИЈА ВЕЛИКИХ ПРАЗНИКА У СРПСКОЈ БАРОКНОЈ УМЕТНОСТИ — 95
Miodrag Timotijević: ICONOGRAPHY OF THE GREAT HOLY DAYS IN THE BAROQUE SERBIAN ART — 133

5 Дејан Медаковић: ЉУБОМИР СТОЈАНОВИЋ И СРПСКА ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ — — 135
Dejan Medaković: LJUBOMIR STOJANOVIĆ UND DIE SERBISCHE KUNSTGESCHICHTE 145

6 Урбеша Рајчевић: О ПЕТРУ С. БИБИЋУ, СЛИКАРУ, ГРАФИЧАРУ И ВАЈАРУ (1893—1971) 147
Urbeša Rajčević: PETAR BIBIĆ UND SEINE KUNSTLERISCHE TATIGKEIT — — — — 186

ПРИЛОЗИ

Nagy Marta: STEFAN TENECKI AND THE PRODUCTS OF HIS WORKSHOP IN HUNGARY 191
Марта Наћ: РАДОВИ СТЕФАНА ТЕНЕЦКОГ У МАЂАРСКОЈ — — — — — — — — 200

8. Љиљана Стошић: ЦИКЛУС ХРИСТОВИХ СТРАДАЊА У БАЧКОМ ПЕТРОВОМ СЕЛУ И БИБЛИЈА ЕКТИПА — 201
Ljiljana Stošić: LE CYCLE DE LA PASSION DE BAČKO PETROVO SELO ET LA BIBLIA ECTYPA — 209

9 Данка Станчић: ИСТОРИЈАТ ОБНОВА САБОРНЕ ЦРКВЕ У НОВОМ САДУ (1851—1853. и 1902—1905) — 211
Danka Stančić: ZUR GESCHICHTE DER WIEDERHERSTELLUNG DER DOMKIRCHE IN NOVI SAD (1851—1953 und 1902—1905) — — — — — — — — — — — — — — — 233

10. Мирјана Лесек: ГРИГОРИЈЕ ЈЕЗДИМИРОВИЋ — — — — — — — — — — — — 235
Mirjana Lesek: GRIGORIJE JEZDIMIROVIĆ — — — — — — — — — — — — — — 261

11. Предраг Драгојевић: ДРАГОМИР ГЛИШИЋ (1872—1957) — — — — — — — — — — 263
Predrag Dragojević: DRAGOMIR GLIŠIĆ (1872—1957) — — — — — — — — — — — 279

12. Љубомир Никић: АНОНИМНИ СПОМЕНИЦИ И НЕЗНАНИ КОЊАНИЦИ — — — 281
Ljubomir Nikić: ANONYME DENKMÄLER UND UNBEKANNTE REITERSTANDBILDER 285

РАСПРАВЕ

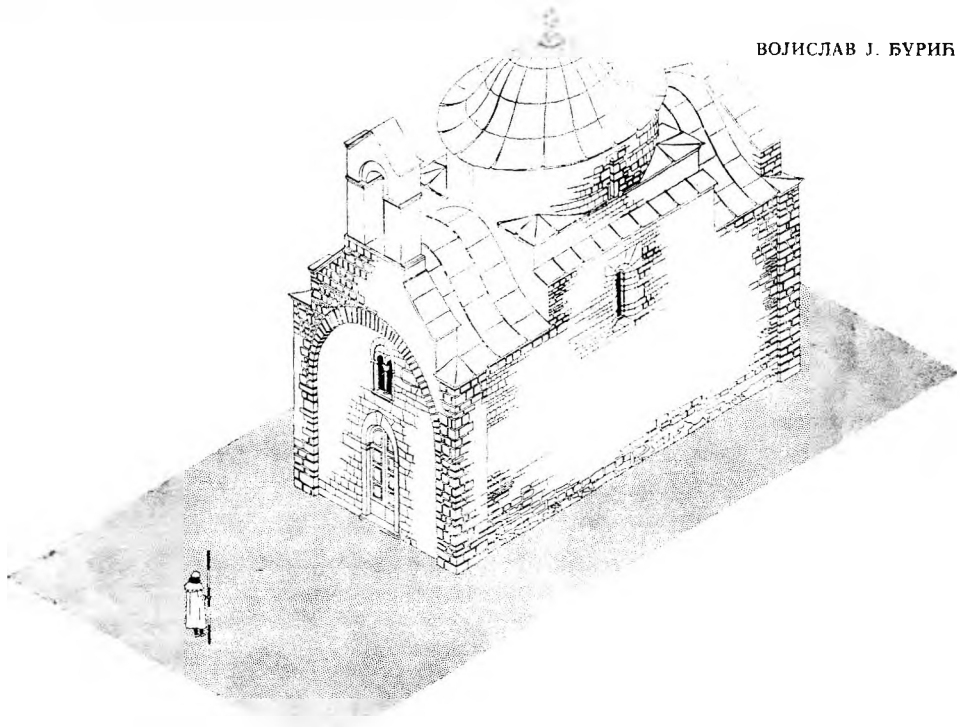
ВОЈИСЛАВ Ј. ЂУРИЋ

Которске цркве око 1200. године и њихово порекло

Последњих година помно испитане и с љубављу конзервиране которске цркве, подигнуте крајем XII и на самом почетку XIII века — Св. Лука, Св. Марија на Ријеци и Св. Мартин (Св. Ана) — изнова су студијски обрађене и објављене, тако да су постале право откровење и за све историчаре градитељства у средњовековној Србији. Отклоњене су многе забуне и расправљена су питања о редоследу у изградњи појединих споменика, па је, углавном, потпуно јасан њихов првобитни облик.[1] Тек тако се могла сагледати њихова права природа, а тиме је омогућено и поузданије откривање њихових извора.

Све три цркве чине целину по сродности плана, по просторном склопу, унутрашњим решењима, техници изградње, особеним појединостима. Без обзира на међусобне разлике, све три су једнобродне цркве с три травеја и куполом над средишњим простором. Свака у себи садржи решења својствена византијским црквама сажетог уписаног крста: од три пара прислоњених лукова на пиластрима уз бочне зидове, средњи је повишен и, заједно с попречним луковима, омогућује да се, преко пандантива, уздигне купола, изнутра кружна или елипсоидна, а споља свака на свој начин друкчија — ваљкаста, осмострана или призматична. Унутрашњи градитељски склоп највидљивији је на спољашњем изгледу Св. Луке, где је повишена коцка средишњег травеја над остала два и где се кубично постоље, на боковима, сужава за једну степеницу и тако тек прихвата округли тамбур куполе. Код Свете Марије и Светог Мартина

[1] М. Чанак-Медић, *Архитектура Немањиног доба*, II, Београд 1989, 219—251 (са старијом литературом).



Сл. 1. Котор, Св. Лука, цртеж изгледа (М. Чанак-Медић)

унутрашњи простор је прикривен у спољном призматичном телу црквене грађевине из чијег крова извире купола. Св. Лука и Св. Мартин имају готово једнаке западне фасаде с великим чеоним луком, украсног смисла (јер он не одсликава висину подужног свода), док су испод њега једноставни романички портал и бифора по средини. Све три су изграђене жућкасто-сивим и ружичастим каменом, на Св. Марији и Св. Мартину постављеним у наизменичне редове, док на Св. Луки без особитог система.

Већ раније је запажено да три которске цркве припадају већој групи у коју улазе Св. Марија на Мљету и црква С на полуострву Ратцу код Бара. Њима се може приборојати и црквица Св. Илије, што стоји наврх једне стене над морем у Доброти. У њеним малим, сведеним и рустичним облицима распознају се доста закржљали саставни делови поменутих которских грађевина: прислоњени лукови и пиластри на бочним зидовима којима је обележен сажети облик уписаног крста с куполом (замењена сводом јер је кошна кад пала) и полукружни лук на прочељу.

Значајној за градитељско стварање у доба Стефана Немање и Стефана Првовенчаног у Србији, скупини которских цркава из око 1200. године одавно је тражено порекло. Први покушаји, од пре сто година, да се одгонетну њихови извори били су ограничени: уз помоћ плана и стилских особина могло се утврдити да су на њима

измешани византијски и романички слог.[2] С временом, то сазнање се продубљивало аналогијама са споменицима сродне природе на суседним подручјима, на источној и западној обали Јадрана. Неки испитивачи налазили су изразиту сличност которских цркава с онима у јужној Италији (Свети анђео на брду Рапаро, Св. Маргерита у градићу Бишеље, црквице из XI и XII века око Барија), чиме су скретали пажњу на суседну уметност сродних особина.[3] Други су сматрали да је у Котору реч о црквицама које „вуку порекло из старохрватског приморског градитељства", јер се баш на споменицима који њему припадају налазе сви битни елементи који се касније и на которским споменицима појављују.[4] Без обзира на то где су тражени извори за которско црквено градитељство из око 1200. године, већина испитивача је претпостављала да се оно налазило на крају једног низа споменика, чији претходни чланови нису дочекали наше дане, па због тога ни сва досадашња објашњења о његовом пореклу не могу бити потпуна. Данас се, међутим, много више зна о градитељским токовима у XI и XII веку у Византији, у Котору и суседним областима, да се и у питања извора и порекла которских цркава с краја XII и са почетка XIII века, може унети нешто више светлости.

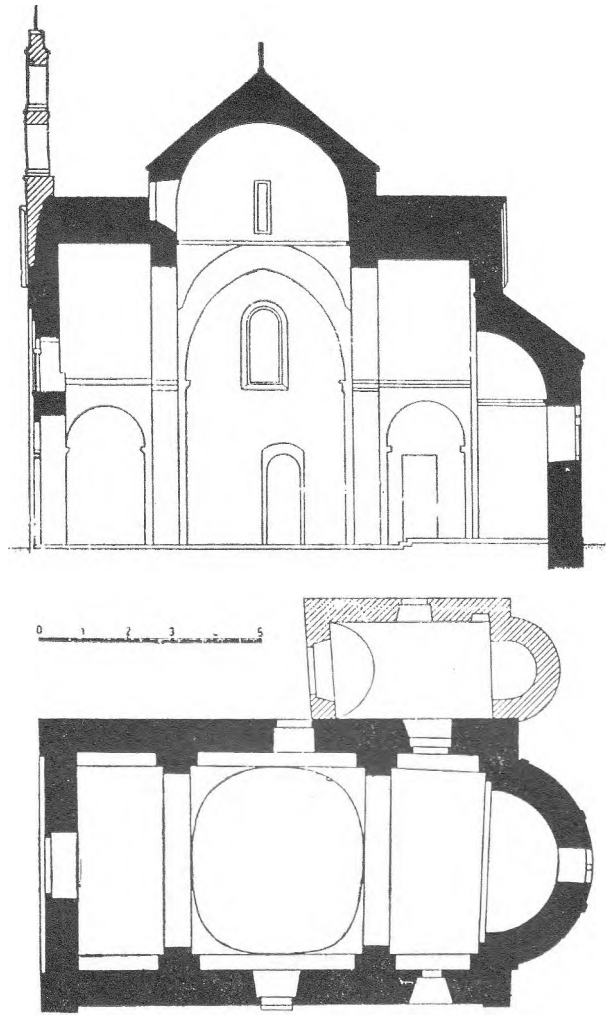
Несумњиво је да су три скупине једнобродних цркава с куполом из XI и XII века, суседне једна другој, међусобно сродне: прва, из друге половине XI и са самог почетка XII века с простора између Цетине и Бојане, друга, која је од XI века све до краја XII столећа живела на подручју Барија (Terra di Bari) и трећа из друге половине XII и из XIII века у Котору и околини. Две старије пружају доста података за разумевање настанка треће скупине.

Двадесетак једнобродних црквица с куполом, насталих између Цетине и Бојане, могле би, уместо што се зову јужнодалматински

[2] Ђ. Стратимировић, *О прошлости и неимарству Боке Которске*, Споменик СКА, XXVIII (Београд 1895) 21, 23.

[3] В. Кораћ, *О монументалној архитектури средњовековног Котора*, Споменик САН, CV (Београд 1956), 150—151, passim; Ђ. Бошковић и В. Кораћ, *Ратац, Старинар*, н. с. VII—VIII (Београд 1958), 41—45; В. Кораћ, у *Историја Црне Горе*, II/1, Титоград 1970, 131, 138, passim, *Историја српског народа*, I, Београд 1981, 280—281 (В. Ј. Ђурић); В. Кораћ, *Између Византије и Запада, Одабране студије о архитектури*, Београд 1987, 177—185, passim; М. Чанак—Медић, *op. cit.*, 135—136; ead., *Которски Свети Лука у светлу нових открића*, Зборник за ликовне уметности, 21 (Нови Сад 1985), 64—68; P. Mijović, *Kulture Crne Gore*, Titograd 1987, 217—232, одваја се од свих истраживача по томе што сматра да су многе важне особине Св. Луке добијене обновама у XIV и у XX веку — што никако не стоји.

[4] Lj. Karaman, *Pregled umjetnosti u Dalmaciji*, Zagreb 1952, 20, 35 (иста тврдња и у његовим ранијим радовима); C. Fisković, *U umjetničkim spomenicima grada Kotora*, Споменик САН, CIII (Београд 1953), 80; I. Fisković, *Prilog proučavanju porijekla predromaničke arhitekture na južnom Jadranu*, Starohrvatska prosvjeta, III ser. 15 (Split 1985) 157—161 (где се подвлачи традиција которског градитељства).



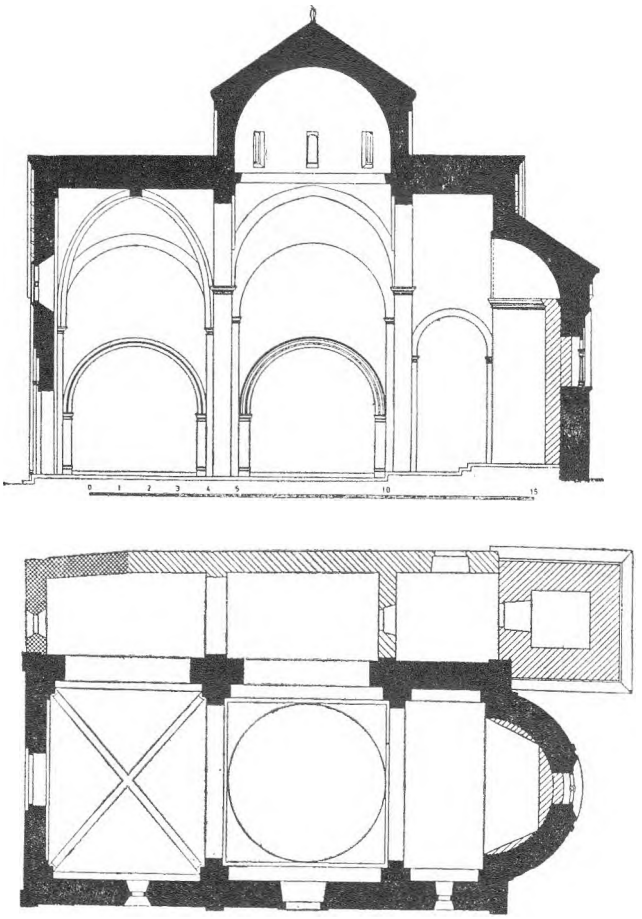
Сл. 2. Котор, Св. Лука, подужни пресек и основа (В. Кораћ)

куполни тип или зетско-захумска скупина,[5] добити назив дубровачки тип једнобродне цркавице с куполом, што би више одговарало исто-

[5] Cf. T. Marasović, *Regionalni južnodalmatinski kupolni tip u arhitekturi ranoga srednjeg vijeka (tipološki osvrt)*, Bereticev zbornik, Dubrovnik 1960, 33—47 (са старијом литературом); P. Mijović, *Umjetničko blago Crne Gore*, Beograd—Titograd 1980, 117—118; T. Marasović, V. Gvozdanović, S. Sekulić-Gvozdanović, A. Mohorovičić, *Prilozi istraživanju starohrvatske arhitekture*, Split 1978, 69—86, 137—138, t. I E (такође с литературом) (cf. критику В. Кораћа у Зографу, 12, 1981, 89—90); *Историја српског народа*, I, 1981, 236—237 (с литературом); И. Фисковић, *op. cit.*, 133—161, passim. Cf. и Z. Rapanić, *Predromaničko doba u Dalmaciji*, Split 1987, 172—173, 174, где се доводи у везу настанак ове скупине цркавица „с дјеловањем дубровачке бискупије" и „прерастањем Дубровника у важно регионално средиште".

ријској истини пошто је највећи њихов број подигнут у Дубровнику и на његовим острвима, а једва једна четвртина на нешто удаљенијим подручјима — у Омишу, на Брачу, у Подгорици и Улцињу. Тада, у другој половини XI века, византијски Дубровник се кроз њих показао као снажно стваралачко средиште у коме су се преламали утицаји византијског и преромантичког градитељства. Отуд су зрачила градитељска схватања на суседну дукљанску државу, где су, за време владавине краља Михаила и Бодина, прихваћена од најуже дворске средине.

Све су то малецне цркве, међу којима највећа и најлепша, Св. Петар на Прику код Омиша, једва дужином прелази десет метара. У поређењу с највећим которским црквама из око 1200. године, оне не заостају само по размерама него, споља гледајући, по обради фа-



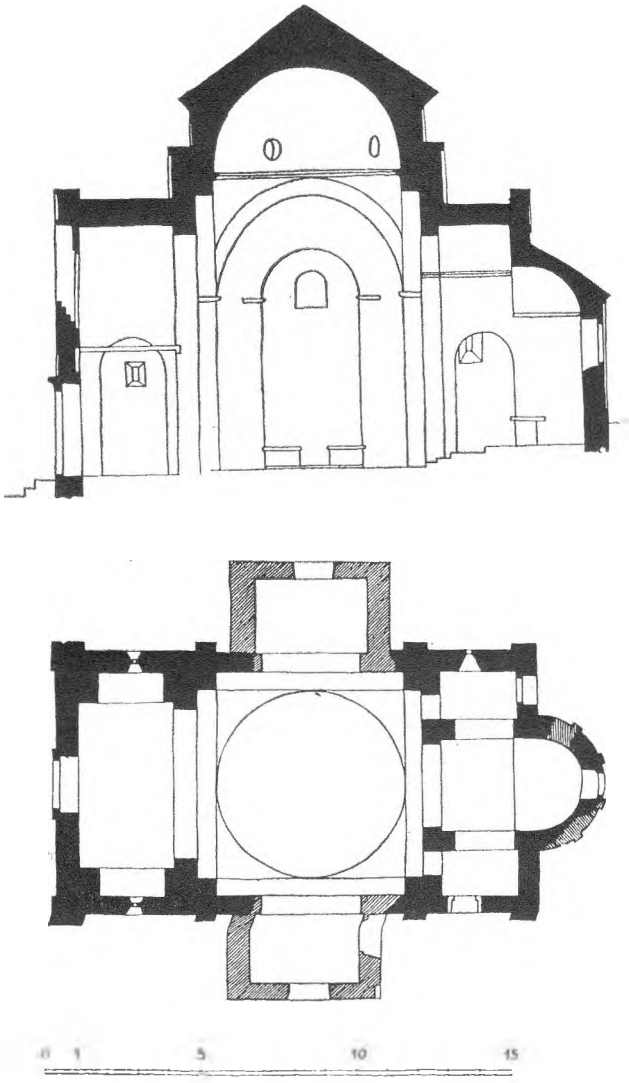
5 Сл. 3. Котор, Св. Марија на Ријеци, подужни пресек и основа (В. Кораћ)

сада, техници грађења, романичким стилским обележјима. Нису им ни све типолошке особине тако развијене као на которским: средњи травеј ретко је кад квадратан и са ширим и вишим прислоњеним луковима — чиме се одликују византијске цркве сажетог уписаног крста, а и већина которских цркава с прелаза из XII у XIII век — већ су им сви травеји најчешће једнаки или, пак, сви различите ширине, док су им прислоњени лукови исте висине и дубине. Само на градитељски најоднегованијим црквама долази до потпунијег изражаја њихово византијско порекло од сажетог уписаног крста, али коцка средишњег травеја никада не надвисује остала два као у Византији или у Србији и Апулији, па и код неких которских храмова. Уместо коцкастог постоља појављује се у дубровачкој скупини цркава коцкасто мало и слепо кубе с пирамидалним кровом.

Већина сличности између дубровачких црквица из XI века и которских из XII/XIII биле би опште, типолошке природе, да није и на которским црквама коцкастих купола с пирамидалним кровом (на Мљету, а можда првобитно и на Светом Мартину у Котору), и да није плитког лука на лезенама који се готово редовно налази на прочељима дубровачких старијих и которских нешто млађих цркава. Та два важна обележја као да говоре о которским црквама као изразу продужене традиције у градитељству на источној обали Јадрана. Међутим, таквом закључку се супротстављају разлози хронологије грађења, што, у овом часу, изгледа непремостиво. Настанак већине которских цркава може се, уз помоћ извора, везати за последње године XII и за сам почетак XIII века. Дубровачке и дукљанске црквице — кад о њима има макар каквих поузданијих изворних или легендарних података — изгледа да су, већином, изграђене до краја XI века. Уз извесну наклоност према релативизацијама, могло би се рећи да су неке биле подигнуте можда и на почетку XII века.[6] Да је између једне и друге скупине прошао скоро читав век, најбоље су сведочанство разлике у њиховим стилским особинама: которске цркве припадају развијеној романици. Кад је реч о несумњивим сличностима између дубровачких преромаичких куполних црквица и которских век млађих, онда или треба претпоставити да је један читав слој цркава из XII века, који би представљао члан везе, уништен или, пак, за једнаке особине ових двеју црквених скупина треба тражити друкчије објашњење.

Неких петнаестак, за сада, цркава с подручја Барија, изграђиваних крајем XI и током читавог XII века, и то као једнобродне

[6] *Историја српског народа*, I, 236 (В. Ј. Бурић) (с литературом); T. Marasovic, V. Gvozdanović, S. Sekulic-Gvozdanovic, A. Mohorovicic, *op. cit.*, 137—138 (В. Гвозденовић).



Сл. 4. Мљет, Св. Марија, подужни пресек и основа (В. Кораћ)

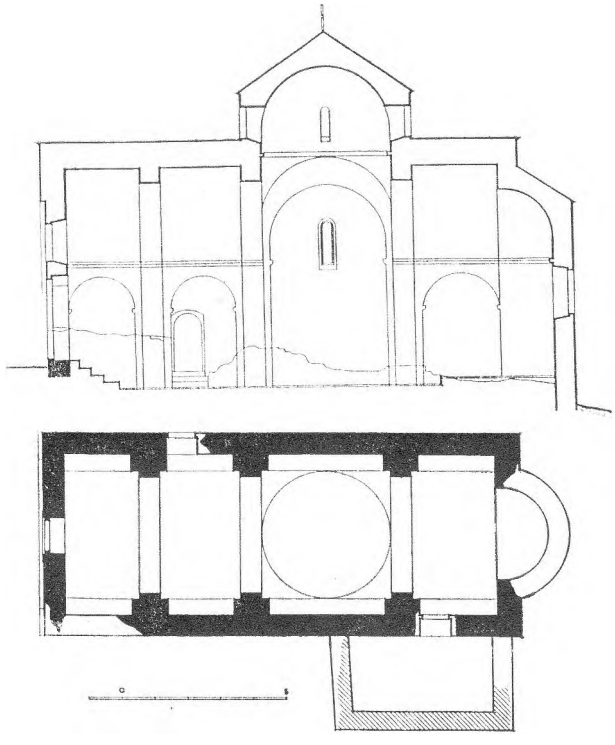
куполне цркве тзв. сажетог уписаног крста, тек однедавно у видокругу испитивача, скренуло је пажњу и оних истраживача који се баве которским градитељством из око 1200. године. Међу њима се истичу Св. Базилије у близини места Бовинацо, Св. Крст (или Св. Анђео) с подручја Битонта, Сви свети из насеља Паћано код градића Бишеље, Св. Вито из Кората. Њих историчари уметности називају сеоским црквама, не само због тога што су размештене по малим насељима и по пољима, већ што су мале по размерама и једноставне

по спољашњој обради. Највеће су дугачке око десет метара, изидане су водоравним редовима грубо клесаног камена, а спољашњост им је нерашчлањена пиластрима и луковима. Над средишњим травејом, који је обично већи од друга два, а чији су прислоњени лукови виши од оних у западном и источном травеју, образован је квадрат над којим се диже слепа купола. Споља, тај травеј се појављује као уздигнута коцка, на којој се, после једног степеника сужења, налази пирамидални кров. Неке од њих се помињу, крајем XI или током XII века у историјским изворима.[7]

Две цркве овога типа надрасле су, својом однегованом обрадом и јасним романичким стилским опредељењем, сеоску скупину. Св. Петар (или S. Felice) у насељу Балсињано код Битонта изграђен је тесаницима, а фасаде су му оживљене лезенама, низовима аркадица и тестерастим венцима у поткровљима; кубично постоље му је плитко, а тамбур осмостран с једним окулусом, иначе потпуно затворен. Датира се, због својих стилских особина, у средину XII века.[8] Св. Маргерита у Бишељу не само што је нешто већа од црквица из ове скупине, него је и тачно датирана у 1197. годину. Према натпису, ктитор јој је био из угледне градске породице Фалконе. Она је такође изграђена тесаницима, испод стреха јој је фриз романичких аркадица, купола јој је споља кубична, слепа, с пирамидалним кровом, али са бочних страна има прислоњене троугаоне забате, украшене низом аркадица. Забати су нешто одмакнути од коцке куполе, тако да се образују уски кровови, као кратки попре-

[7] A. Venditti, *Architettura a cupola in Puglia,* IV, *Le chiese di S. Margherita di Bisceglie, S. Felice di Balsignano, S. Vito di Corato, S Lucia di Casamassima, Le cappelle in argo di Bisceglie e S. Spirito di Giovinazzo,* Napoli nobilissima, VIII, fasc. II—III (Napoli 1965); G. Mongiello, *Le influenze bizantine nelle chiese rurali romaniche di Bitonto e Giovinazzo,* Studi bitontini, 8 (Bari 1972) 3—17; E. Cardamone, *Architettura medioevale nell'agro bitontino: Chiese a cupola* I, Napoli nobilissima XIII, fasc. III (Napoli 1974) 111—115; *ibid.,* II, Napoli nobilissima, XV fasc. III—IV (Napoli 1976) 106—120; *Alle sorgenti del Romanico, Puglia XI secolo,* Catalogo a cura di P. Belli D'Elia, Bari 1975, 234—244 (текстови P. Belli D'Elia и M. D'Elia); M. S. Calo Mariani, *Considerazioni sull'architettura medievale in Puglia,* in Atti del Primo simposio internazionale di arte armena, Venezia 1978, 425, 428; *La Puglia fra Bisanzio e l'Occidente,* Milano 1980, 125—126 (P. Belli D'Elia).

[8] E. Bertaux, *L'art dans l'Italie Méridionale,* I, Paris 1903, 381; *L'art dans l'Italie Méridionale, Aggiornamento dell'opera di Emile Bertaux,* sotto la direzione di Adriano Prandi, V, Rome 1978, 604—607 (R. A. Morrone — M. S. Calo Mariani) (с литературом); A. Vinaccia, *I monumenti medioevali di Terra di Bari,* I, Bari 1915, 102—104; A. Venditti, *op. cit.,* 51—53; A. Pepe, *La chiesa di S. Felice (S. Pietro) in Balsignano,* Atti del Primo simposio internazionale di arte armena, Venezia 1978, 453—460, fig. 1—7 (са старијом литературом); M. S. Calo Mariani, *op. cit.,* 425, passim; *La Puglia fra Bisanzio e L'Occidente,* 227 (P. Belli D'Elia).



Сл. 5. Ратац, Св. Марија, црква *C*, пресек кроз замишљену реконструкцију цркве и основа (В. Кораћ и Ђ. Бошковић)

чни кракови крста, који упућују на то да је у питању црква уписаног крста.[9]

Често се, у вези с овом скупином, помиње црква Св. Анђела на брду Рапаро у суседној провинцији Луканији, бивша грчка православна манастирска црква, за коју је утврђено да је постојала крајем XI и почетком XII века, јер се тада помиње у изворима. Могла је настати још у доба византијске власти у јужној Италији. Њен тип сажетог уписаног крста, с четири травеја и веома дубоким прислоњеним луковима, споља је обележен ниским кубичним постољем и округлим тамбуром куполе, док су јој зидови оживљени лезенама, а купола и апсида плитким нишама. Манастир коме је

[9] E. Bertaux, *op. cit.*, I, 380; *Aggiornamento*, V, 603—604 (R. A. Morrone — M. S. Calò Mariani); A. Vinaccia, *op. cit.*, 104—107; A. Venditti, *op. cit.*, 51—53; В. Кораћ, *Црква Св. Марије на Мљету*, Зборник Филозофског факултета, VII/1 (Београд 1963) (= *Између Византије и Запада, Одабране студије о архитектури)*, Београд 1987, 183—185; M. S. Calò Mariani, *S. Margherita di Bisceglie (riassunto)*, Atti del Primo simposio internazionale di arte armena, 434; *La Puglia fra Bisanzio e l'Occidente*, 226—227; P. Belli D'Elia, *Pouilles romanes*, ed. Zodiaque, 1987, 347—353.

црква припадала основан је у X веку; међутим, она је у науци раније датирана између X и XII века, сада све више у XI столеће.[10]

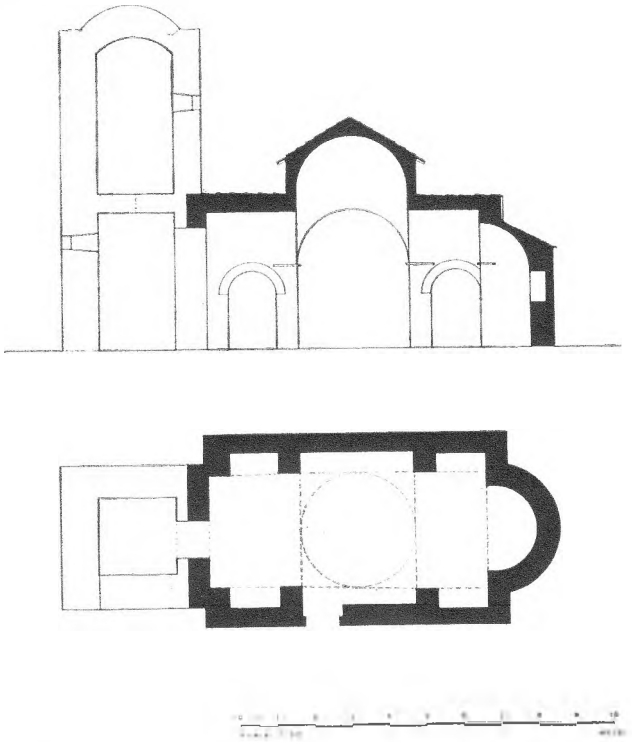
Премда је Св. Анђео преостао као једина грчка црква овога типа из јужне Италије, она указује на могућни пут којим су се византијски утицаји уливали у католичко градитељство истог или нешто млађег времена у Апулији. Већина баријских црквица, ако не и све, настале су после норманског освајања јужне Италије, па и изгона Византинаца из Барија и околине.

Несумњива је сличност између баријске и которске црквене архитектуре уписаног крста из XII века. Повезује их исти градитељски план, схватање простора, једнака величина претежног броја цркава, стилске одлике најистакнутијих споменика. Ваља, ипак, рећи да свака которска црква с краја XII и с почетка XIII века, без обзира на заједничке одлике своје скупине, има посебна обележја; тако се и на подручју Барија у другој половини XII века из скупине готово једнаких црквица издвајају оне с особеним цртама. При праћењу односа између которских и баријских храмова треба истаћи да не постоје начелне разлике у плану и простору између једних и других; план и простор су им типолошка својства. Разнородност се, пре свега, односи на решења средишњег травеја и куполе, подједнако у Котору и на баријском подручју.

Св. Лука у Котору има истакнут средишњи травеј кубичним постољем, степенасто суженим на бочним странама, с округлим тамбуром куполе. Коцкасто постоље једнако је с већином коцкастих постоља сеоских цркава овога типа из околине Барија, али и са оним на цркви Св. Вита у Корату или Св. Маргерите у градићу Бишеље. Али ниједна од тих цркава нема округло кубе, већ га има једино храм Св. Анђела с брда Рапаро или византијске црквице друкчијег типа из јужне Италије.

Св. Марија на Мљету, поред обележја које је преузела од Студенице (посвета цркве Богородици Евергетиди—Доброчинитељки и троделност олтарског простора), има веома уздигнут средишњи травеј, коцкасто кубе с пирамидалним кровом и троугаоне прислоњене фронтоне уз коцку постоља скоро једнако као Св. Маргерита у Бишељу. Могло је тако бити и на Св. Мартину (Св. Ани) у Котору, као

[10] E. Bertaux, *op. cit.*, I, 122—124; *Aggiornamento*, IV, 312—314 (G. Lavermicocca); G. Paladino, *La Badia di S. Angelo al Raparo in Basilicata*, Bolletino d'arte, anno XIII (Roma 1919) 57—59 (кратак опис и историја); G. Bals, *Sant' Angelo al Monte Raparo*, Ephemeris Dacoromana, V (Roma 1932) 35—56 (монографија о цркви са закључком да није могла настати пре XII века); A. Venditti, *Architettura bizantina nell'Italia meridionale* II, Napoli 1967, 879—885 (с осталом литературом); M. Rotili, *Arte bizantina in Calabria e in Basilicata*, Cava dei Tirreni 1980, 117—118; данас је црква потпуно порушена.



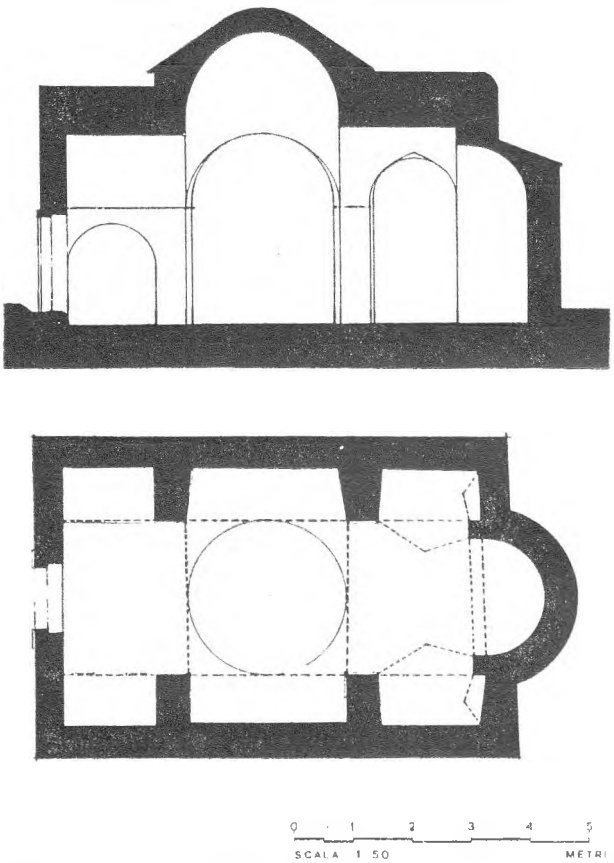
Сл. 6. Околина Битонта, Torre S. Croce, подужни пресек и основа (P. Belli D'Elia)

што је могућно да је га, иначе споља уништена купола, била и осмостраног тамбура како је и реконструисана. На њој је, иначе, остало ниско првобитно коцкасто постоље.

Кубе на Св. Марији Колеђати, као и декоративна пластика на олтарској бифори и на јужном порталу представљају места одвајања ове цркве од баријских и которских храмова овога типа. Не због тога што не би било осмостраних тамбура на њиховим куполама (а има је Св. Петар у Балсињану) или што пластика не би била једнака оној у Барију из истог или нешто ранијег времена, већ што једно и друго носе цркве другачијих типова у Барију и околини. Св. Марија Колеђата је храм у који су се улиле две традиције градитељства из Котора и Барија. Купола Св. Марије је без коцкастог постоља, а стране су јој споља украшене лезенама повезаним луковима. Нешто слично постоји, на пример, на једној од две куполе на цркви Св. Леонарда у Сипонту, из XII века, само што су лезене и лукови на свакој од страна тамбура удвостручени.[11]

[11] Основу за поређења између которских и односних баријских цркава представљали су планови и фотографије у књигама: М. Чанак-Медић, *Архитектура Немањиног доба*, II; *Alle sorgenti del Romanico* и *Aggiornamento*, op. cit. (с литературом), али и друга наведена дела за грађевине из Апулије.

Већ је указивано на сличности између Св. Луке у Котору и Св. Анђела на Рапару. Учинили су то Г. Мије (G. Millet), Ђ. Бошковић и В. Кораћ, истичући сродност њихових планова и округлину њихових кубета.[12] Сагледане су и једнакост и сличност између Марије Мљетске и Св. Маргерите у Бишељу. Видели су их С. Фисковић, Ђ. Бошковић и В. Кораћ.[13] Све су то, узгред и независно, примећивали Р. Краутхајмер[14] и, нарочито, италијански историчари уметности М.



Сл. 7. Околина Битонта, Св. Василије, подужни пресек и основа (P. Belli D'Elia)

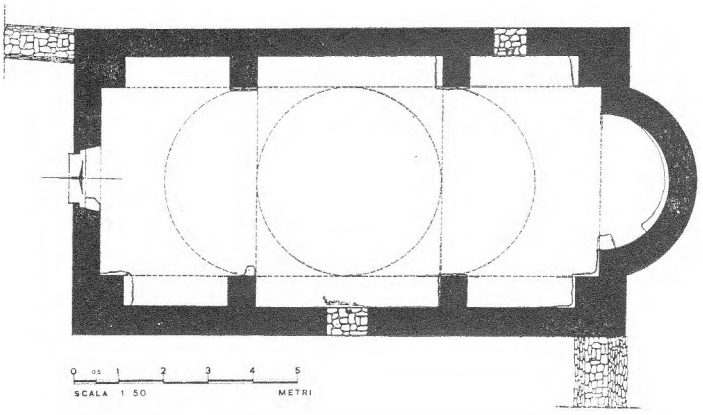
[12] Ђ. Бошковић и В. Кораћ, *op. cit.*, 41—43; В. Кораћ, *О монументалној архитектури средњовековног Котора*, 150—151.

[13] В. Кораћ, *Између Византије и Запада*, 183—185 (с литературом).

[14] Cf. R. Krautheimer, *San Nicola in Bari und die apulische Architektur des XII. Jahrhunderts*, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, IX (1934) 42, passim (где су приближени Св. Маргерита и Бишеље, Св. Петар у Балсињану, Св. Петар у Омишу, Св. Никола на Пријеком и Сигурата у Дубровнику, али и Св. Лука у Котору). Много пре тога видео је U. Monneret de Villard, *L'architettura romanica in Dalmazia*, Rassegna d'arte, X (1910) 110—111, сличности између Св. Луке и Св. Марије Колеђате у Котору са Св. Луцијом из Раполе (Rapolla).

Д'Елиа и М. С. Кало Мариани покушавајући да између дубровачких цркава из XI века, барijских цркава из XI и XII, а которских с краја XII и с почетка XIII века, преко појединачних споменика или појединих њихових особина, успоставе логичну везу.[15] Више су извесне појаве у градитељству разматране као упоредне но што су се могле утврдити узајамне везе и односи зависности. Код нас се Ц. Фисковић колебао у погледу утицаја сматрајући да они могу полазити и с источне обале Јадрана ка западној, а не увек са западне к источној, док су српски истраживачи — Ђ. Бошковић и В. Кораћ — подразумевали да су се узори нашим споменицима овога типа налазили у Апулији.[16]

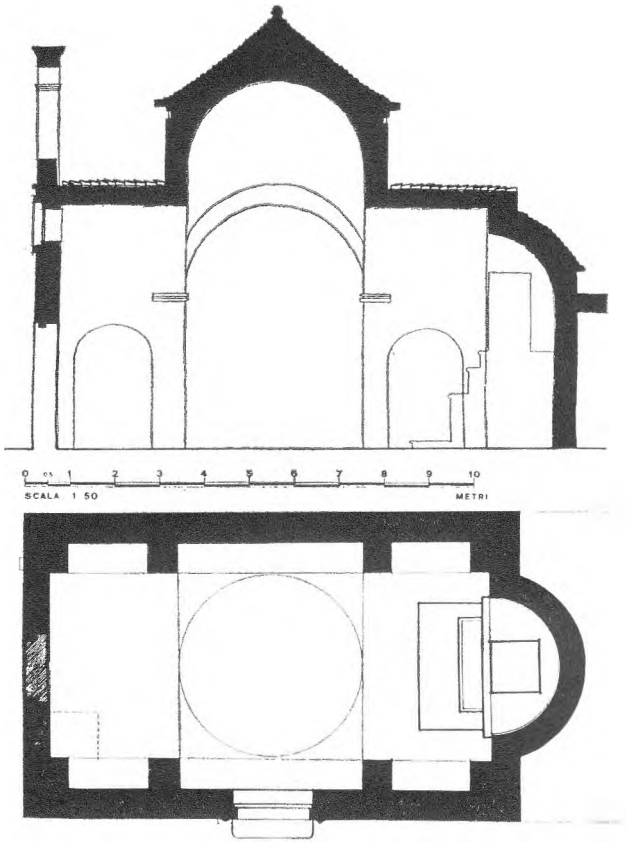
Од појединачних разматрања паралела у нашем и апулијском градитељству и тражења објашњења за њих, изнео сам, у последње време, тврдњу да за појаву которске скупине споменика овога типа



Сл. 8. Околина Бишеље, црквица у Пађану, основа (P. Belli D'Elia)

[15] M. D'Elia у *Alle sorgenti del Romanico*, 242—244, где су наведени примери сличности барijских споменика са црквицама сажетог уписаног крста на грчким острвима, али и са појединачним споменицима на источној обали Јадрана какви су Св. Петар у Омишу и Св. Лука у Котору. M. S Callo Mariani, *op. cit.*, 429 (где је преглед главних идеја о везама појединачних споменика из Апулије с онима на источној јадранској обали у XI и XII веку, са литературом).

[16] C. Fiskovic, *Samostan i crkva sred jezera na Mljetu*, Bulletin Instituta za likovne umjetnosti JAZU, god. VI, br. 1 (Zagreb 1958) 3—6 (с осталом литературом); Ђ. Бошковић—В. Кораћ, *op. cit.*, 41—45 (где се прати однос између Св. Анђела на Рапару, цркве С на Ратцу и Св. Луке у Котору, с нагласком да је Св. Анђео најстарији међу њима и да у односу на наше цркве има посебности у томе што има тромпе и рудиментарне остатке трансепта; ипак, није извучен закључак о непосредној зависности наших цркава од Св. Анђела).

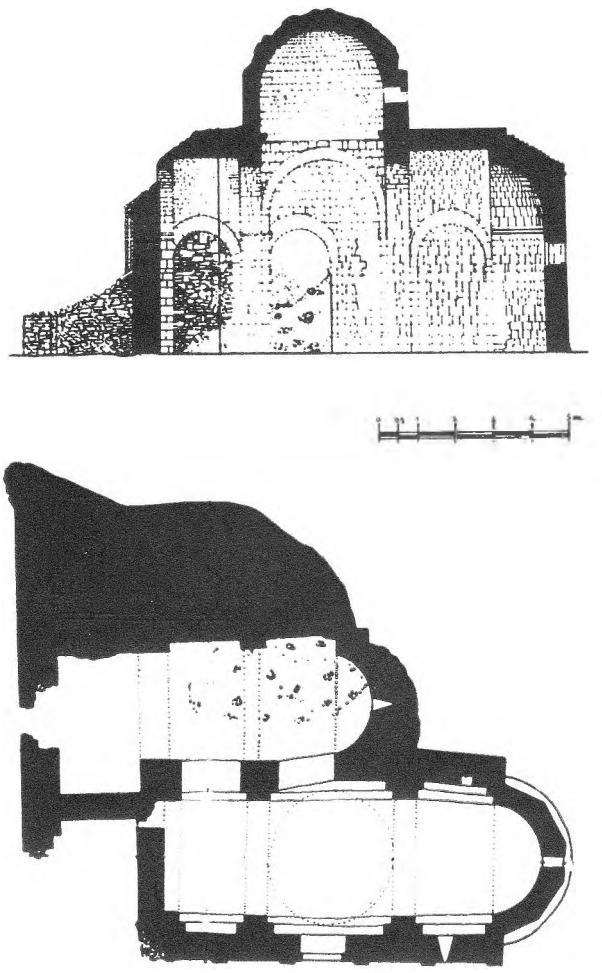


Сл. 9. Корато, Св. Вито, подужни пресек и основа (P. Belli D'Elia)

главну заслугу имају црквице с баријског подручја.[17] Овим двема скупинама — баријској и которској — треба захвалити што су се, у рашкој школи, у долини Лима, на крају XII и на почетку XIII века, почеле да граде цркве које се убрајају у рашку градитељску школу — као што су, између осталих Ђурђеви Ступови у Ђудимљи — које немају тзв. вестибиле нити ниске правоугаоне певнице као цркве у подручјима око престонице Раса. Чинило ми се да су „основни утицаји ишли: један из византијских уметничких метропола

[17] *Историја српског народа* I, 280—281 (В. Ј. Ђурић); Cf. М. Чанак—Медић, *Архитектура Немањиног доба*, II, 136, где се разматрају спољни облици куполног дела Св. Луке као слични онима у Апулији, али се претпоставља да Св. Лука није морао настати под апулијским утицајем, већ на традицији зетског градитељства, где су такви облици могли бити заступљени. Не искључује се могућност ни рашких утицаја. Такође и ead., *Которски Свети Лука у светлу нових открића*, 64—68.

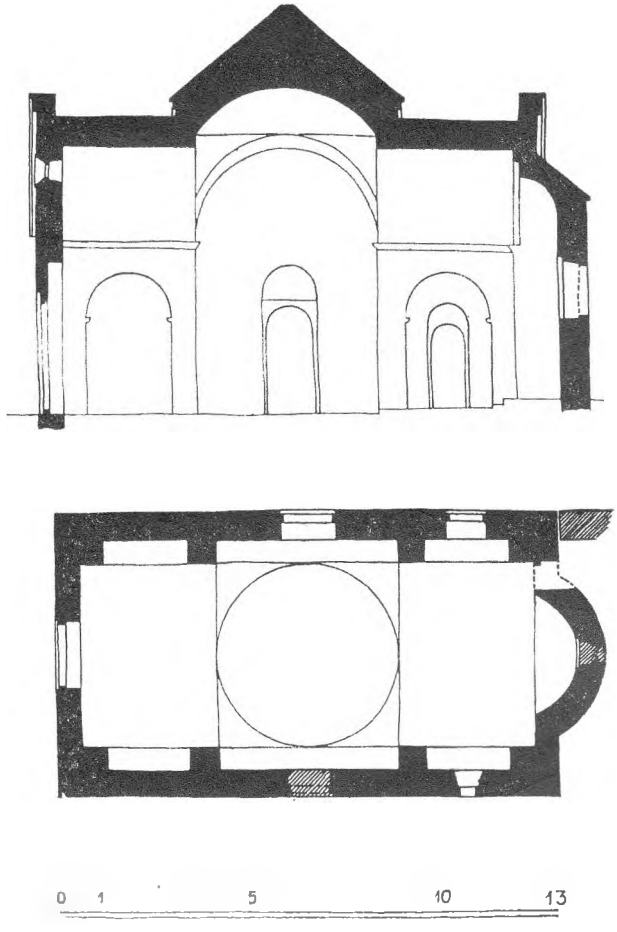
непосредно ка Рашкој, други из византијских јегејских провинција ка Апулији и јужном Приморју, а њиховим посредством и ка унутрашњости Србије". Пошто су најстарије лимске грађевине овога типа подигнуте у исто време кад и которске, ваља претпоставити да су им градитељи били исти. Њиховој блискости погодовала је чињеница што се Котор с читавим обалним подручјем до Скадра нашао, с освитом девете деценије XII века, у Немањиним рукама, у границама српске државе.[18]



Сл. 10. Балсињано, Св. Петар (S. Felice), подужни пресек и основа (према А. Ређе)

15

[18] *Историја српског народа*, I, 281—283.

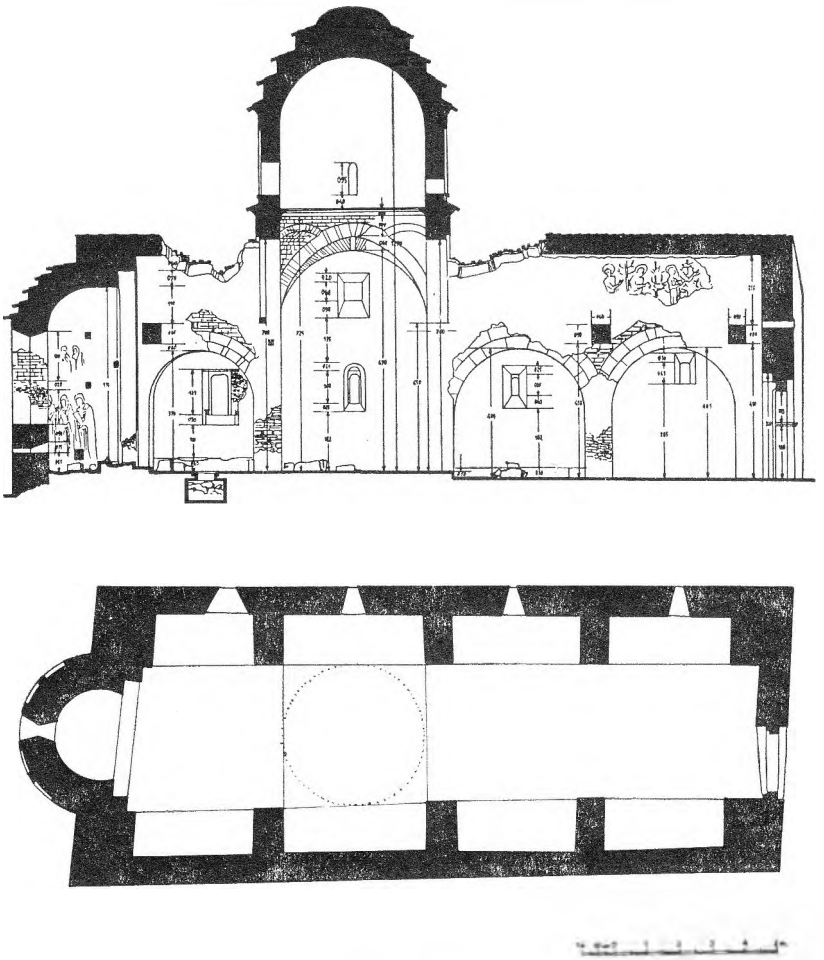


Сл. 11. Бишеље, Св. Маргерита, подужни пресек и основа (В. Кораћ)

У подлози которско-барijских градитељских веза лежало је суседство ова два града на наспрамним обалама Јадрана, али и више од тога — црквена зависност Которске бискупије од надбискупије у Барију и живи додири великих бенедиктинских манастира у Апулији, какав је био онај на Пулсану, са манастирима истога реда на јужним обалама источног Јадрана.[19] Једне которске цркве — каква је Св. Марија Колеђата — служиле су Которској катедрали и њеном свештенству, али је могућно да су биле и бенедиктинске, друге

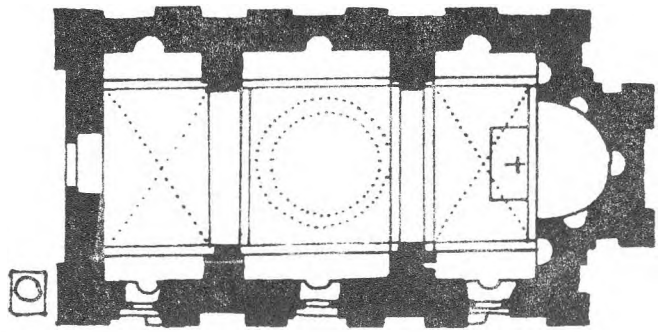
[19] И. Божић, *О јурисдикцији которске дијецезе у средњовековној Србији*, Споменик САН, СИИ (Београд 1953) 11, passim (с литературом); И. Остојић, *Бенедиктинци у Хрватској*, II, Загреб, 1964, 441—450 (с литературом); F. Sforza, *Bari e Kotor*, Cassano 1975, 72—106, passim.

— као Ратац, Марија Мљетска или Св. Мартин — извесно је да су биле храмови бенедиктинских манастира.[20] Колико се може разабрати по сачуваним историјским изворима о малим баријским храмовима, неки су служили бенедиктинцима. Такав је случај с храмом Свих светих, који је припадао бенедиктинском манастиру на Пулсану, као код нас Марија Мљетска, или са Св. Петром у Балсињану који је заједно са својим насељем, у коме је у једном тренутку, у X веку,



Сл. 12. Св. Анђео на брду Рапаро, подужни пресек и основа (према A. Balş)

[20] И. Стјепчевић, *Катедрала Св. Трипуна у Котору*, Сплит 1938, 57—58 (о Св. Марији и Св. Луки у Котору), 61—62 (о Св. Мартину у Котору); И. Остојић, *op. cit.*, II, 441—450 (о Св. Марији на Мљету), 500—502 (о Св. Марији Колеђати у Котору), 507—508 (о Св. Мартину), 512—519 (о Св. Марији Ратачкој) (с литературом).



Сл. 13. Омиш, Св. Петар на Прику, основа (Т. Марасовић)

било далматинског становништва. Тек предстоји да се испита колика је посебна улога бенедиктинаца у ширењу цркава овога типа,[21] али је већ сада јасно да су их они од Грка прихватили, као што су с норманском влашћу преузели и многе раније православне манастире.

Једном усвојен у Котору, тип цркве сажетог уписаног крста с куполом доживео је расцват, јер су поред малих цркава направљене и оне већих размера, као што су го Св. Марија Колеђата или Св. Марија на Мљету. На њима су облици монументализовани, решења обогаћена, а спољашњост оплемењена пластиком или каквим другим украсом. Тип се у Котору укорењо тако да је живео и током XIII века. Осећа се и на цркви Св. Павла, подигнутој 1263. године за време краља Уроша, коју је њен ктитор Павле Бари намењио доминиканцима, али и у фрањевачкој цркви у старом Бару, задужбини краљице Јелене из 1288. године.[22] И једна и друга имају план сажетог уписаног крста; није јасно јесу ли имале куполе јер су порушене у тим деловима, али је западна фасада на Св. Павлу, а могућно да је тако било и у Бару, с прочелним луком.

Нека својства которског градитељства из око 1200. године тек треба систематски разматрати. Поготово су то она која га везују за рашку градитељску школу чвршће но што су то опште типолошке особине које се, обично, налазе у основи свих досадашњих прегледа. На то наводе нека појединачна, али веома важна решења, као

[21] M. S. Callo Mariani, *op. cit.*, 426—428 (с другом литературом), *Insediamenti benedettini in Puglia*, II/1, a cura di M. S. Callo Mariani, Galatina 1981, 51—64, 305—319.

[22] Cf. И. Стјепчевић, *op. cit.*, 62; В. Кораћ, *О монументалној архитектури средњовековног Котора*, 159—160. Св. Павле је археолошки испитан, али резултати још нису објављени. Показало се да је црква била још много сличнија скупини которских храмова из око 1200. године но што се мислило. За фрањевачку цркву у Бару: Б. Бошковић, *Стари Бар*, Београд 1962, 103—116; В. Кораћ, *Градитељска школа Поморја*, Београд 1965, 78—82; *Историја српског народа*, I, 402 (В. Ј. Бурић).

што је појава троделног олтарског простора на цркви Св. Марије на Мљету или, пак, извесна решења на куполном делу Св. Луке у Котору.[23] Ту негде, у том односу, лежи решење и за појаву прочелних лукова на многим поменутим которским црквама, лукова каквих има и на дубровачким црквама с куполом, али их нема на оним апулијским које су налик на наше. Чеони лук својствен је византијском градитељству и налази се већ на првој Немањиној задужбини, Св. Николи у Куршумлији. Нестаје на оним црквама на рашком подручју које попримају романичка обележја. Или је, стварно, на которско градитељство прешло старије дубровачко предање или су, пак, обе скупине цркава независно преузеле фасадно решење с великих византијских споменика, могућно и из Србије, каквих је било и поред Св. Николе у Куршумлији.

Тако би, према изнесеној грађи, храм сажетог уписаног крста, поставши омиљен у византијском свету у XI веку, био истовремено прихваћен код грчких монаха у Луканији, код Дубровчана и Зећана, затим би захватио област Барија и ту се угнездио међу бенедиктинцима и угледнијим грађанима, да би, напослетку, дошао у Котор, Полимље и централну Србију.[24] У питању је, дакле, било неколико што истовремених, што хронолошки сукцесивних скупина споменика. Једне су биле непосредно зависне од других, неке, опет, нису. Свака од скупина имала је своја обележја, али баријска, которска и полимска свакако су међусобно најсродније, а баријска им је послужила за узор.

LES EGLISES DE KOTOR VERS 1200 ET LEURS ORIGINES

VOJISLAV J. DJURIC

Quatre églises de Kotor, érigées vers 1200 — St-Luc, Ste-Marie à Rijeka, St-Martin (Ste-Anne), St-Elie à Dobrota — et deux autres situées en dehors de la region de Kotor — l'église C à Ratac et Ste-Marie à Mljet — constituent les restes d'un important groupe de sanctuaires à nef unique, offrant un plan en croix inscrite avec branches réduites et coupole centrale, construits en style roman avec également de très nettes caracté-

[23] В. Кораћ, *Црква Св. Марије на Мљету*, 217—220; М. Чанак-Медић, *op. cit.*, 124, 126, 128—129, 136.

[24] Cf. V. Korać, *Les eglises à nef unique avec une coupole dans l'architecture byzantine des XIe et XIIe siecles*, Зограф, 8 (Београд 1977) 10—14 (= *Између Византије и Запада*, Београд 1987, 77—85, с литературом).

ristiques dues aux maitres bâtisseurs locaux. L'église en croix inscrite à branches réduite, avec nef unique et coupole, dont on connaît de rares modèles antérieurs dans l'art transcaucasien, s'est répandue à partir du monde byzantin, tout d'abord en Italie du Sud et en Dalmatie, au début du XIème siècle, puis en Serbie et en Bulgarie au XIIème siècle. Ce type d'église a notamment connu un developpement particulier en Serbie dans le cadre de l'école d'architecture dite de Rascie. A l'époque où de tels édifices sont apparus dans l'architecture de Kotor, peu avant 1200, la situation dans les régions voisines était la suivante:

1. A Dubrovnik et dans ses environs, la construction de petites églises à nef unique surmontée d'une coupole cubique à toit pyramidal avait entièrement cessé, après avoir connu son apogée au XIème siècle;

2. Sur le littoral adriatique opposé, dans la région de Bari, où était déjà connu depuis deux siècles, ce même type d'églises, tout d'abord construites en pierres grossièrement taillées, puis ayant par la suite, de plus en plus, revêtu un parement de style roman, vivait ses dernières heures;

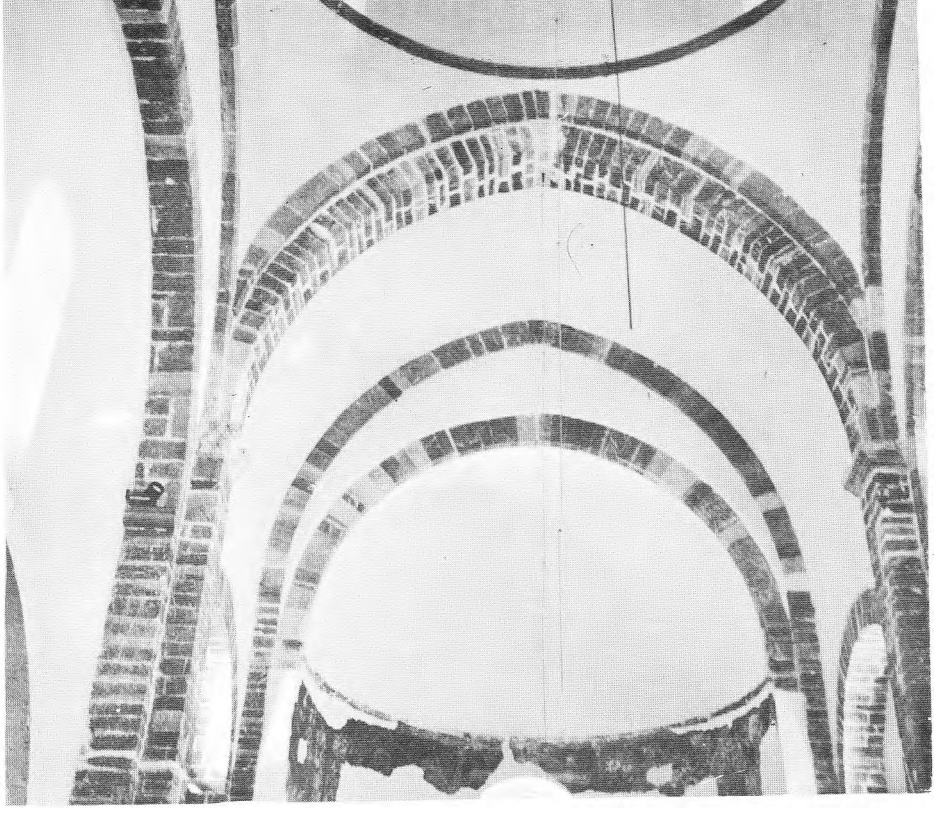
3. Dans les régions intérieures de Serbie, les premières églises à plan en croix inscrite, dont la construction en briques révèle des origines constantinopolitaines directes, avaient été érigées au cours de la septième décennie du XIIème siècle par le grand joupan serbe Stefan Nemanja. Peu avant la fin du XIIème siècle, ces églises avaient vu l'introduction de certaines spécificités dans leur plan, tandis que leur aspect extérieur avait repris les caractéristiques des constructions romanes.

Par leurs plans, leurs dimensions, leurs aspects extérieurs et les détails de leur décoration, par la construction en dégradé de leurs socles cubiques, et par leurs coupoles, parfois cubiques à toit pyramidal, il ne fait aucun doute que c'est avec les églises de la région de Bari que nos édifices de Kotor présentent le plus de similitudes. Cette influence de l'architecture de Bari sur celle de Kotor est peut-être due au fait que l'évêché de Kotor, bien que cette ville ait fait partie de l'Etat serbe, reconnaissait la juridiction de l'archevêché de Bari, mais aussi au rôle important joué par l'ordre de Saint-Benoît dans la vie religieuse de Bari, de Kotor et de Dubrovnik. Cet ordre disposant de plusieurs églises à plan en croix inscrite dans la région de Bari, utilisaient également plusieurs sanctuaires de la côte Est de l'Adriatique, dont St-Luc, St-Martin, ainsi que l'église C à Ratac et Ste-Marie à Mljet et, peut-être aussi, Ste-Marie de Rijeka à Kotor.

Les églises de Kotor érigées vers 1200 ont exercé une influence sur l'architecture locale au XIIIème siècle, où leurs plans et leurs formes ont été entièrement ou partiellement conservés. Toutefois, c'est lorsqu'il s'agit des formes et des aspects d'un groupe d'églises serbes élevées à la même époque dans la vallée du Lim que leur rôle d'intermédiaire apparaît de façon particulièrement nette. On remarque notamment que ces dernières, tout comme les églises de Kotor, ne présentent pas de transept bas contrairement aux autres eglises de Rascie. Ainsi, avant la fin du XIIème siècle, à l'époque de la formation de l'école de Rascie, la Serbie a vu se croiser sur son territoire diverses influences byzantines, les unes venant directement de Constantinople et les autres des Pouilles et de Kotor.

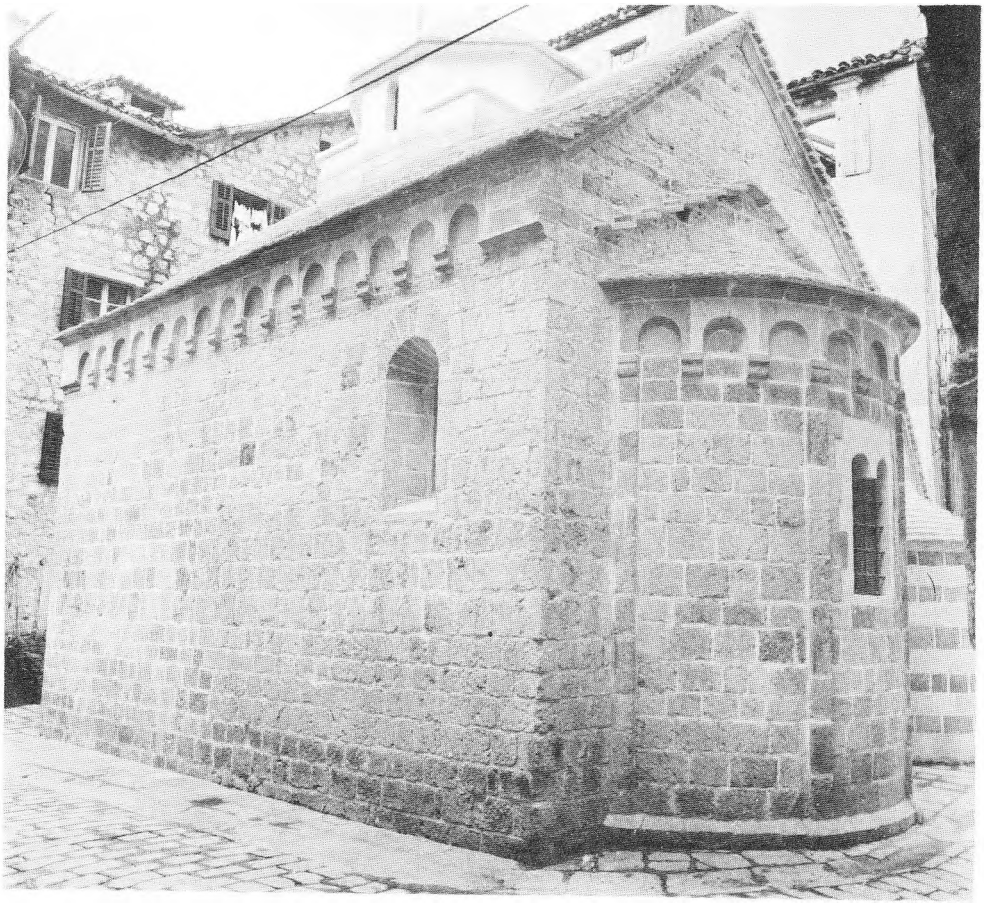
Сл. 14. Котор, Св. Лук

Сл. 15. Котор, Св. Марија на Ријеци



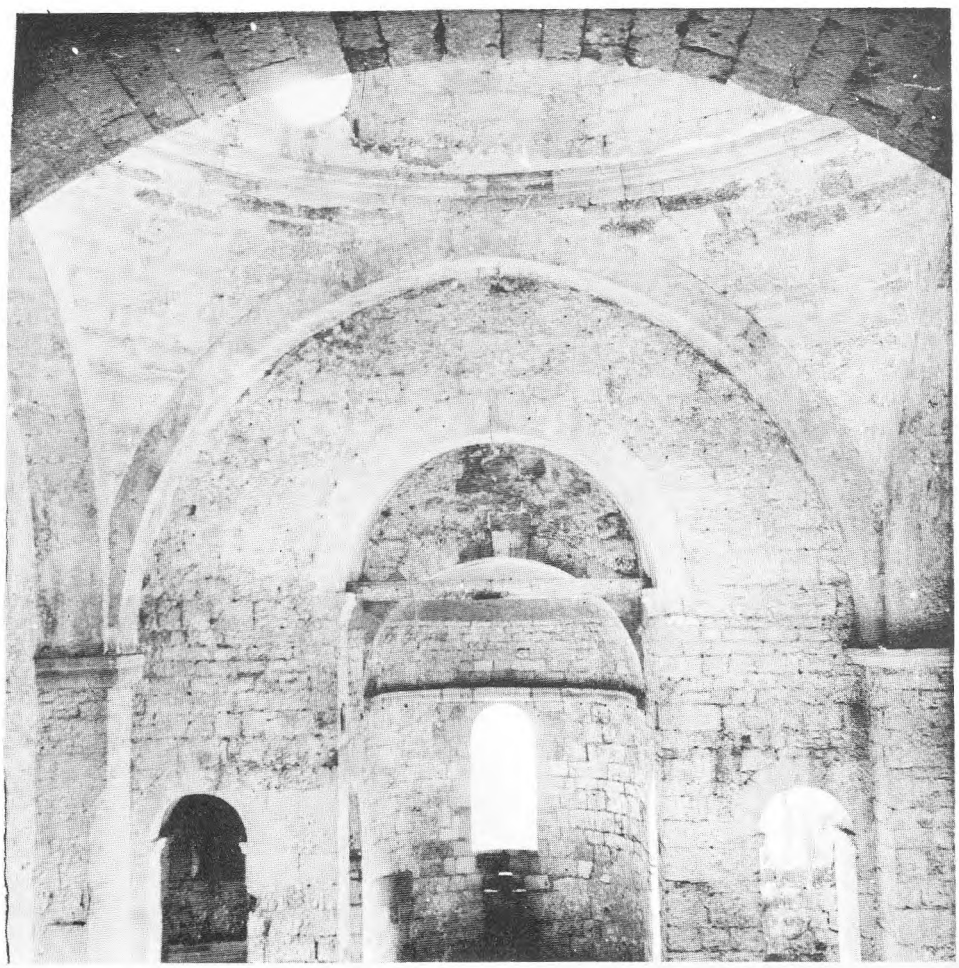
Сл. 16. Котор, Св. Марија на Ријеци, унутрашњост цркве

Сл. 17. Котор, Св. Мартин (Св. Ана)



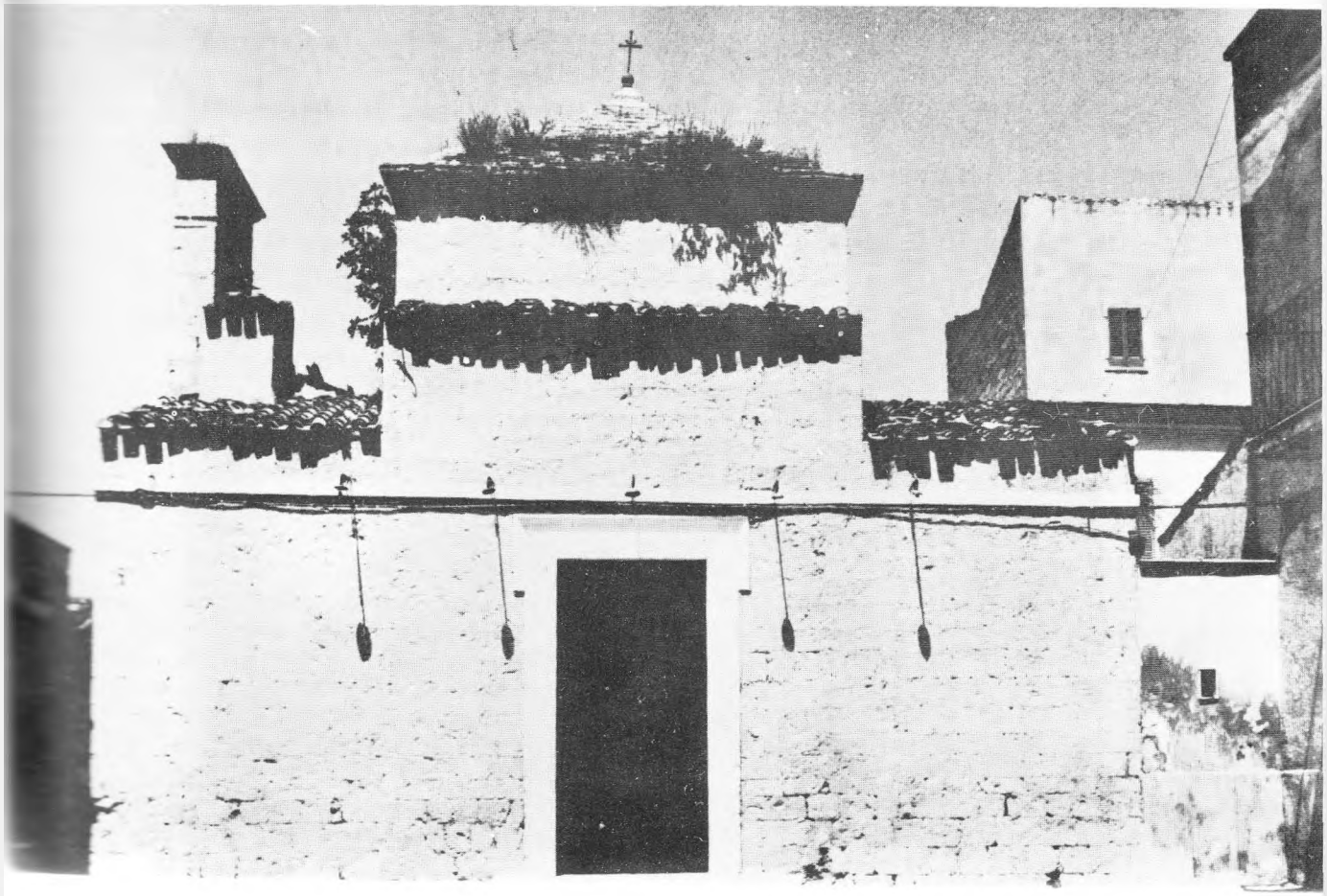
Сл. 18. Мљет, Св. Марија

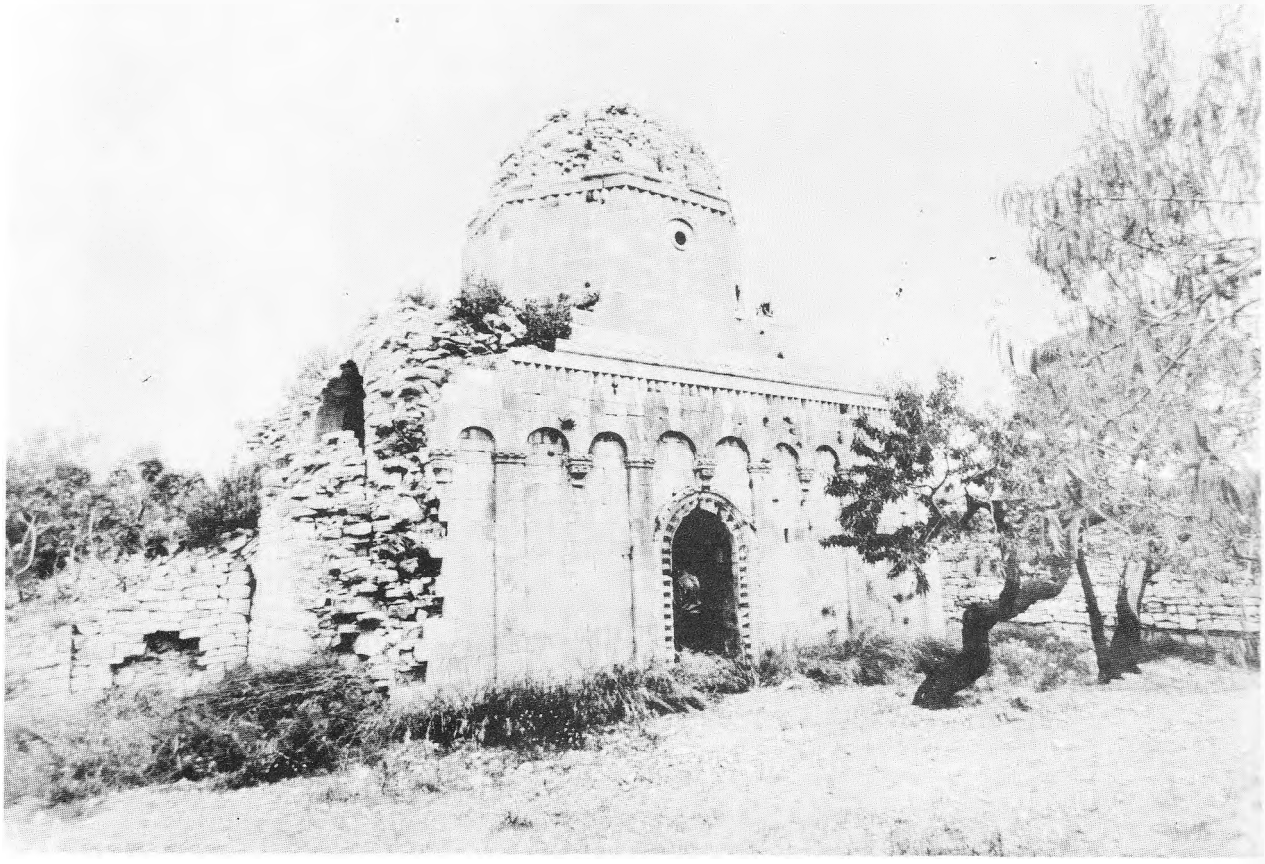
Сл. 19. Мљет, Св. Марија, унутрашњост цркве



Сл. 20. Околина Битонта, Torre S. Croce

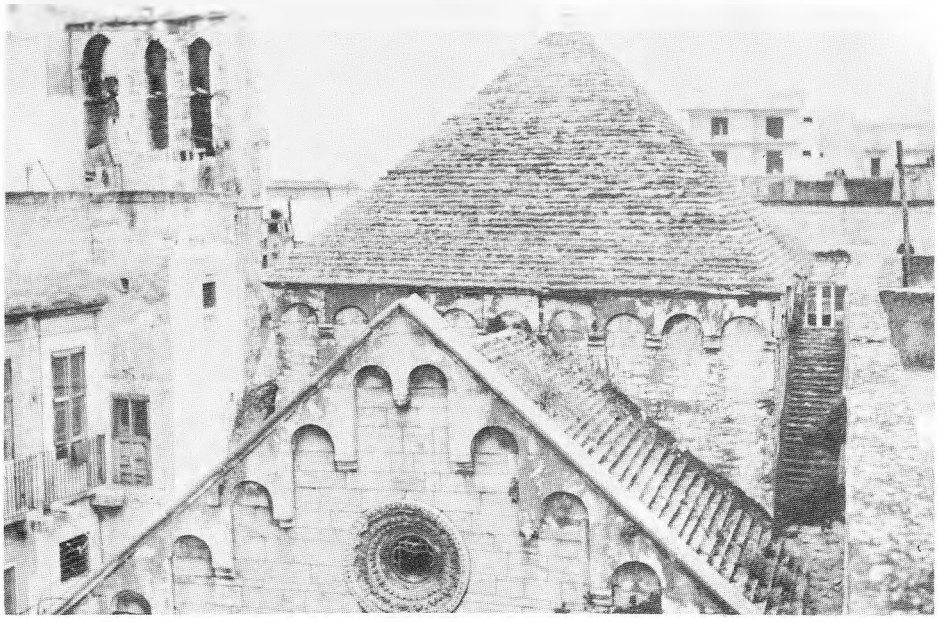
Сл. 21. Корато, Св. Вито





Сл. 22. Балсињано, Св. Феликс (Св. Петар)

Сл. 23. Бишеље, Св. Маргерита



ОЛГА ЗИРОЈЕВИЋ

Сремске цркве и манастири у турским пописима из друге половине XVI века

Објавивши, пре тачно три деценије, свој прилог о „продаји цркава и манастира" у време владавине султана Селима II, Бранислав Бурђев је подарио науци обиље нових и драгоцених података о старим сремским манастирима, постојећим и оним несталим нетрагом.[1] Ти и други подаци — а црпени су претежно из турских катастарских пописа (тзв. дефтера) — непрекидно су коришћени као веродостојни извори.[2]

Зашто се онда враћамо овој теми, која би се, судећи по наслову, могла углавном сматрати проученом? Увек је препоручљиво и захвално поново преиспитивати изворе, стога што су могућа другачија читања појединих имена, другачија интерпретација неких података, као и не баш безначајне допуне већ знаног. Другим речима, покушаћемо да из три турска пописа Сремског санџака, једног објављеног (из 1566)[3] и два необјављена (из 1578. и 1588—95. године)[4], прикупимо све о богомољама, па и о онима које су већ тада живеле у именима села, мезри (селишта) и земина (делови земљишта), укратко, у тадашњој топонимији, не разлучујући притом православни од католичког храма, што је често и немогуће. И, разуме се, никако не инсистирамо на томе да име сваког од наведених места треба обавезно повезати са постојањем храма у њему. Сигурно је,

[1] В. Ђурђев, *„Prodaja crkava i manastira" za vreme vlade Selima* II, Godišnjak Društva istoričara BiH, IX, 1958, 241—48.

[2] В. Матић, *Архитектура фрушкогорских манастира, касносредњовековне црквене грађевине,* Матица српска, Нови Сад, 1984 (ту је и одговарајућа литература); О. Зиројевић, *Цркве и манастири на подручју Пећке патријаршије до 1683. године,* Историјски институт, Београд, 1984.

[3] В. M. McGowan, *Sirem Sancağı Mufassal Tahrir Defteri,* Türk Tarih Kurumu, Ankara, 1983.

[4] Користимо фотокопије које чува Државни архив СР Србије у Београду.

међутим, да нека од ових насеља дугују своје име некадашњем црквеном патрону.

За разлику од манастира који су више пута били предмет детаљног проучавања[5], о црквама, нарочито оним сеоским, безмало се ништа није знало, а на територији целог Санџака има их више од две стотине. Бележене су, као уосталом и све остало у дефтерима, из фискалних разлога: тапијска такса на земљиште цркве од неколико десетина до две-три стотине акчи.[6] Што се тиче пак порушених цркава, износи се сума коју је држава (мирија) добила за камен. Дају се и имена купаца тог камена. По прастаром обичају порушене цркве биле су, значи, и овде коришћене као мајдани камена. На питања од каквог материјала су биле сазграђене оне многобројне цркве за које је узимана тапијска такса, да ли су у то време биле активне или већ угашене и зашто су само на том простору пописане тешко је дати поуздан одговор. Само пописивање цркава, ради узимања тапијске таксе, сасвим је непознато, колико засад знамо, на нашем данашњем државном подручју. Позната „продаја цркава и манастира", на коју су први скренули пажњу P. Lemmerle и P. Wittek,[7] а затим, у већ поменутом раду Б. Бурђев[8], сводила се претежно на откуп манастирских имања.[9] Додуше, према недатираној сегединској канунами, која се везује за владавину Селима II (1566—1574), свако село је обавезно да плати по једну филурију (злагник) на име харача за цркву (kilisa haraçi), што се узима за државу.[10] И пописивач Будимског санџака опорезовао је 1562. године многе цркве са 50 акчи годишње.[11] Цркве су побележене и нешто касније, 1571. године, у Солночком санџаку.[12] У прва два случаја реч је, очигледно, о текућем годишњем порезу; један, и то за Будимски санџак, уведен је четири године пре ступања на престо Селима II (за

[5] Уп. нап. 2. За период турске владавине изостала је целовита обрада питања манастирских поседа (што је тема којом се управо бавимо).

[6] M. Kiel, *Art and Society of Bulgaria in the Turkish Period*, Van Gorcum, Assen/Maastricht, The Netherlands, 1983, 184.

[7] P. Lemmerle, P. Wittek, *Recherches sur l'Histoire et le status des monasteres Athonites sous la domination turque*, Archives d'Histoire du droit oriental, Wetteren, 1948, 416—72.

[8] Б. Бурђев, нав. дело.

[9] Зирojевић, *Цркве и манастири*, 26; Kiel, *Art and Society*, 184.

[10] М. Соколоски, *Две канунамиња на Сегединскиот санџак од втората половина на XVI век*, Гласник Института за национална историја, IV, 1—2, Скопје, 1960, 343.

[11] G. Káldy-Nagy, *A Budai Szanndzsák 1546—1590. évi összeirásai, demoggráfiai és gazdasagtörteneti adatok*, Budapest, 1985, 21; Исти, *Kanun Devri Budin Tahrir Defteri* (k546L562), Ankara, 1971, 21, 23, 29, 31, 40, 52, 53, 54, 73, 121, 134, 137, 164, 208, 209, 232, 247, 279, 306, 351. И тај порез узиман је за мирију.

[12] F. Szakály, *Türkenherrschaft und Reformation in Ungarn um die Mitte des 16. Jahrhunderts*, Etudes historiques hongroises, Budapest, 1985, 441, нап. 19.

кога се везује феномен „продаје цркава и манастира") и несумњиво реч је о редовном годишњем плаћању харача на црквено земљиште. Овај порез је можда наслеђен из ранијег времена или је, пак, уведен због већих земљишних поседа које су уживале цркве у прекодунавским областима.[13]

У турском тексту, који се односи на продају митровичке цркве, види се да је реч и о земљишту око порушене цркве, које до тада није било ни у чијем поседу а, будући да подлеже тапији, дато је заиму Бајезит-бегу за 320 акчи.[14] За цркву, пак, у селу Букујовцима (нахија Подгорје) наводи се само да је дуго времена порушена и да су је, за 60 акчи, купили Махмуд топчибаша и Хасан чауш, па је на њих уписана.[15] У запису о порушеној сланкаменској цркви стоји да се продаје камен, и то катибу (писару) Хусреву, такође за 60 акчи.[16] Што се тиче карловачке цркве, занимљиво је да су се продавали и земљиште и порушена „неверничка зграда" (од камена или опеке); најпре их је узео под тапију већ поменути катиб Хусрев за 70 акчи,[17] а десетак година касније се наводи да су продати раји и на њу уписани.[18] Раја држи црквено земљиште и у следећим насељима: Варадину, Бингули, Пешти (?), Гимучину, Мохови, Великом Кереку, Узун Ловасу, Белетинцима (?), Малој Васи и Хамзови,[19] што би могло значити да су те цркве биле напуштене. У свим осталим случајевима не наводи се уживалац црквеног земљишта, па је неизвесно да ли је реч о активним или напуштеним црквама, утолико више што се за низ села (нпр. Кумша, Штитар, Варјаш, Шимановци и Варадин) бележе имена попова, а цркве нема,[20] али има и обрнутих примера (Миклушевци, Буковац, Тиди, Бекенева, Гомолава и др).[21]

Иначе, „продаја цркава" окончана је тек у последњој или претпоследњој деценији XVI века,[22] с тим што је већина цркава откупљена у 1566. години. На подручју Сремског санџака откупљено је, односно пописано 212 цркава, од којих се за седам тврди да су порушене (harabe).[23] Бележимо по нахијама: Варадин[24] 9+1 (поруш-

[13] Kiel, *Art and Society*, 184.
[14] McGowan, *Sirem Sancagi*, 279.
[15] Исто, 449.
[16] Исто, 204.
[17] Исто, 171.
[18] Сремски дефтер, № 571, 3903.
[19] Уп. одговарајућа насеља.
[20] McGowan, *Sirem Sancagi*, 400—401, 124, 77, 429, 380—81, 164.
[21] Исто, 143, 175, 207, 254, 294.
[22] Реч је о недатираном попису Сремског санџака (No 673) насталом између 1588. и 1595. године.
[23] Овај број не мора бити сасвим поуздан, што ће се на одговарајућим местима указати.
[24] Реч је о Петроварадинској нахији.

шена); Вуковар 3+1 (порушена); Гргуревци 13; Земун 13; Иванкова 2; Илок 15+1 (порушена); Ириг 23+1 (порушена); Купиник 44; (Сремска) Митровица 43+1 (порушена); Моровић 10; Немци 3; Подгорје 3+1 (порушена); Рача 1; Сланкамен 16+1 (порушена) и Черевић 7. Без иједне цркве је нахија Посавје у југозападном делу Срема, али и у осталим, западним нахијама овог санџака незнатан је број цркава.[25]

Преглед свих цркава, укључујући и порушене, даћемо азбучним редом.

ЦРКВЕ[26]

АШАЊА (Купиник),[27] тапијска такса (на земљиште цркве, 1566) 20 (акчи).[28] Године 1838. сагрђена је црква посвећена св. арх. Гаврилу.[29]
БАНОВЦИ (Ириг),[30] тапијска такса (1566) 70 акчи.[31]
БАНОВЦИ (Земун),[32] тапијска такса (1566) 120 акчи.[33] Ова црква (посвећена св. Николи) сагрђена је између 1756. и 1766. односно 1777. године.[34]
БАНОШТОР (Черевић), тапијска такса (1566) само 5 акчи.[35] У XV веку помињу се жупна црква св. Јакова Апостола и столна црква

---

[25] Р. Грујић, *Духовни живот, ВОЈВОДИНА*, I, *од најстаријих времена до Велике сеобе*, Нови Сад, 1939, 372.

[26] Попис обухвата и порушене цркве, а насеља у којима су богомоље наводе се под њиховим данашњим именима. Уколико су, пак, неидентификована (или не сасвим читљива), под онима која се бележе у турском попису, с тим, што ће се у напомени увек истаћи ако постоји битнија разлика између некадашњег и данашњег облика имена, не рачунајући, притом, уобичајене разлике у писању наставка *офчи — офча (овци, евци, овица)*, као и разбијање епентезом, ради лакшег изговора, консонантских група на почетку речи односно имена *(Пиривлака—Привлака)*, а даће се и нека објашњења, уколико су потребна.

[27] У турском тексту Хашан.

[28] McGowan, *Sirem Sancagi*, 347.

[29] Д. Д. Петровић, *Историја сремске епархије*, Ср. Карловци, 1970, 105.

[30] Данас потес у шатриначком пољу (Д. Поповић, *Срби у Срему до* 1736/7. *Историја насеља и становништва*, САН, Београд, 1950, 38).

[31] McGowan, *Sirem Sancagi*, 249—50.

[32] Сматра се да су идентични са данашњим Старим Бановцима на Дунаву (Х. Шабановић, *Турски извори за историју Београда*, 1, 1, *Катастарски пописи Београда и околине*, Историјски архив Београда, Београд, 1964, 600, нап. 34; McGowan, *Sirem Sancagi*, 402—403), мада су се они још почетком XVIII века звали Тусом (Д. Поповић, *Срби у Срему*, 38), а под тим именом постоји (1566) село у Сланкаменској нахији (Уп. Туса).

[33] McGowan, *Sirem Sancagi*, 402—403.

[34] Петровић, *Историја*, 104.

[35] McGowan, *Sirem Sancagi*, 188—89.

св. Степана Првомученика.[36] Црква, сазидана 1819, посвећена је св Великомученику Георгију.[37]

БАПСКА (Илок), тапијска такса (1566) 60 акчи.[38] У средњем веку ту се помиње „чудотворна слика", а 1581. одржан је синод сремских свештеника.[39]

БАРАДИНЦИ (Митровица),[40] тапијска такса (1566) 25 акчи.[41]

БАРИНОВЦИ (Гргуревци),[42] тапијска такса (1566) 40 акчи.[43]

БАРИЦЕ (Купиник),[44] тапијска такса (1566) 30 акчи.[45]

БАРИЧ (Купиник),[46] тапијска такса (1566) 20 акчи.[47]

БАРЈЕ (Сланкамен),[48] тапијска такса (1566) 50 акчи.[49]

БАРКОВЦИ (Митровица),[50] тапијска такса (1566) 60 акчи.[51]

БАТАЈНИЦА (Земун), тапијска такса (1566) 50 акчи.[52] У пољу овог села постоји потес Клисина.[53] Црква је сграђена 1726. године.[54]

БАТИНЦИ (Ириг),[55] тапијска такса (1566) 80 акчи.[56]

БАТРОВЦИ (Моровић), тапијска такса (1578) 200 акчи.[57] Године 1657. сграђена је црква св. Петра и Павла,[58] а 1756. пише да село нема цркву.[59]

---

[36] J. Bösendorfer, *Crtice iz slavonske povijesti*, Osijek, 1910, 286.
[37] Петровић, *Историја*, 98.
[38] McGowan, *Sirem Sancaği*, 54.
[39] Bösendorfer, *Crtice*, 281—82. Године 1664. опљачкали су је и порушили Татари (Р. Симоновић, *О католицима и католичкој цркви под Турцима на земљишту Војводине*, Гласник Историјског друштва у Новом Саду, II, 1929, 54).
[40] Некад село, данас шума између Витојеваца, Грабоваца и Никинаца (Поповић, *Срби у Срему*, 40).
[41] McGowan, *Sirem Sancaği*, 307—308.
[42] Можда данашњи потес Бароновача у селу Визићима (Поповић, *Срби у Срему*, 51).
[43] Исто, 91—2.
[44] Код В. McGowan-a *Паринци (?)* (I *Sirem Sancaği*, 341). Ово име носе потеси неколико села. Наше некадашње село се, највероватније, може везати за Сибач, Пећинце и Попинце (Поповић, *Срби у Срему*, 100, 94, 95).
[45] McGowan, *Sirem Sancaği*, 341—42.
[46] Налазио се код Бољеваца, вероватно на месту званом Зидине (Д. Поповић, *Срби у Срему*, 40).
[47] McGowan, *Sirem Sancaği*, 384—85.
[48] Код В. McGowan-a Барба (Исто, 215). Данас потес у атару села Крчедина (Поповић, *Срби у Срему*, 76).
[49] McGowan, *Sirem Sancaği*, 216.
[50] Вероватно данас потес Борковац у пољу Руме (Д. Поповић, *Срби у Срему*, 98).
[51] McGowan, *Sirem Sancaği*, 306—307.
[52] Исто, 399—400.
[53] Поповић, *Срби у Срему*, 40.
[54] Б. Вујовић, *Црквени споменици на подручју града Београда*, II, Саопштења 13, Београд, 1973, 19.
[55] Данас Д. и Г. Батинци, потеси у пољу Ирига (Д. Поповић, *Срби у Срему*, 66).
[56] Код McGowan-a 60 (*Sirem Sancaği*, 230—31).
[57] *Сремски дефтер*, № 571, 3858.
[58] Петровић, *Историја*, 116.
[59] Поповић, *Срби у Срему*, 40.

БАЧИНЦИ (Илок), тапијска такса (1566) 100 акчи.[60] У овом селу постоји потес Поноштара,[61] а у XIX веку (1805) у селу је црква, посвећена св. Николи.[62]

БЕЖАНИЈА (Земун),[63] тапијска такса (1566) 80 акчи.[64] Године 1826—27. овде је сагрђена црква св. Великомученика Георгија.[65]

БЕКЕЊЕВА (Ириг),[66] тапијска такса (1566), 30 акчи.[67]

БЕЛЕГИШ (Сланкамен), тапијска такса (1566) 50 акчи.[68] Стара црква, сагрђена 1766. године.[69]

БЕЛЕТИНЦИ (Купиник),[70] тапијска такса (1566) 25 акчи.[71]

БЕЛЕТИНЦИ? (Моровић);[72] Пише (1588—95) да је земљиште цркве у рукама раје села.[73]

БЕЉАРИЦА (Земун),[74] тапијска такса (1566) 60 акчи.[75] Помиње се и потес Клисина.[76]

БЕОЧИН (Варадин),[77] тапијска такса (1566) 60 акчи.[78] Године 1726. ту је сагрђена црква, посвећена Преображењу.[79]

БЕЧМЕН (Купиник), тапијска такса (1566) 40 акчи.[80] Црква је сагра ђена 1810, а посвећена св. Сави.[81]

---

[60] McGowan, *Sirem Sancagi*, 61—2.

[61] Поповић, *Срби у Срему*, 41.

[62] В. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, САН, Београд, 1950, 17.

[63] У турском тексту Бижанија (McGOWAN, *Sirem Sancagi*, 388—89).

[64] Зиројевић, *Цркве и манастири*, 50. Код McGowan-a погрешно 60 (Исто).

[65] Петровић, *Историја*, 105.

[66] Некадашње село Bekenyew (Поповић, *Срби у Срему*, 41). Код нас погрешно прочитано као Бекатово *(Цркве и манастири*, 50).

[67] McGowan, *Sirem Sancagi*, 254—55.

[68] Исто, 210—11.

[69] Петровић, *Историја*, 102.

[70] Вероватније је читање Блатинци. Данас не постоји. Лоцира се крај земљишта Ораховице, које је можда идентично са некадашњим селом Orehowch, лежало је на Сави јужно од Руме (Bösendorfer, *Crtice*, 247). Или је идентично са истоименим селом код Бољеваца (G. Heller, K. Nehring, *Comitatus Sirmiensis*, München, 1973, 131—32), другим речима, можда је у питању једно те исто село. У нашој књизи погрешно је прочитано као Бела Санча *(Цркве и манастири*, 50).

[71] McGowan, *Sirem sancagi*, 350—51.

[72] Ваљда некад Castellum Belethyncz, негде на завојима Босута (Bösendorfer, *Crtice*, 162).

[73] *Сремски дефтер*, № 673, 3669.

[74] Некадашње село, данас потес села Батајнице (Поповић, *Срби у Срему*, 40).

[75] McGowan, *Sirem Sancagi*, 392—93.

[76] Поповић, *Срби у Срему*, 40.

[77] У турском тексту Бечин.

[78] Можда на ову цркву подсећају називи Клиса и Преображенска Марија у атару овог села (Исто, 43).

[79] Петровић, *Историја*, 98.

[80] McGowan, *Sirem Sancagi*, 340—41.

[81] Петровић, *Историја*, 105.

БЕШЕНОВО (Гргуревци), тапијска такса (1566) 50 акчи.[82]
БЕШКА (Сланкамен), тапијска такса (1566) 70 акчи.[83] У атару села постоји потес Црквине.[84] Године 1771. сагрђена је црква св. Ваведења.[85]
БИНГУЛА (Илок), тапијска такса на земљиште цркве, које је припадало раји (1588—95), износила је 300 акчи.[86] Године 1778. сагрђена је црква св. Великомученика Георгија.[87]
БОБОТА (Моровић), тапијска такса (1578) 200 акчи.[88] Године 1697. помиње се црква од дрвета,[89] а 1769. била је посвећена св. Великомученику Георгију.[90]
БОДАНОВЦИ (?) (Митровица),[91] тапијска такса (1566) 50 акчи.[92]
БОРКОВЦИ (Ириг),[93] тапијска такса (1566) 70 акчи.[94]
БРАЈИЛОВА (?) (Митровица),[95] тапијска такса (1566) 30 акчи.[96]
БРВЕНИЦА (?) (Митровица),[97] тапијска такса (1566) 50 акчи.[98]
БРЕГОВА (Ириг),[99] тапијска такса (1566), 80 акчи.[100]
БРЕСТАЦ (Митровица), тапијска такса (1566) 60 акчи.[101] У атару овог села је потес Крстови.[102] Године 1750. сагрђена је црква, посвећена св. арх. Гаврилу.[103]
БУЂАВЦИ (?) (Земун),[104] тапијска такса (1566) 50 акчи.[105]
БУЂАНОВЦИ (Митровица), тапијска такса (1566) 60 акчи.[106] Године

---

[82] McGowan, *Sirem Sancagi*, 196—97.
[83] Исто, 208.
[84] Поповић, *Срби у Срему*, 45.
[85] Петровић, *Историја*, 98.
[86] *Сремски дефтер*, No 673, 3653.
[87] Петровић, *Историја*, 114.
[88] *Сремски дефтер*, № 571, 3853.
[89] Поповић, *Срби у Срему*, 45.
[90] Петровић, *Историја*, 117.
[91] Неутврђено.
[92] McGowan, *Sirem Sancagi*, 314—15.
[93] Данас ово име носи један потес у пољу Руме (Поповић, *Срби у Срему*, 98).
[94] McGowan, *Sirem Sancagi*, 235—36.
[95] Некадашња пустара у Срему (С. Гавриловић, *Срем од краја XVII до средине XVIII века*, Нови Сад, 1979, 43, 55, 333).
[96] McGowan, *Sirem Sancagi*, 325—26.
[97] Или Брвница. Неутврђено.
[98] McGowan, *Sirem Sancagi*, 319—20.
[99] Један потес у пољу села Стејановаца зове се Брегови, а ту постоји и потес Црквина (Поповић, *Срби у Срему*, 103).
[100] McGowan, *Sirem Sancagi*, 233—34; Зиројевић, *Цркве и манастири*, 68.
[101] McGowan, *Sirem Sancagi*, 304—305.
[102] Поповић, *Срби у Срему*, 47.
[103] Петровић, *Историја*, 108.
[104] Код В. McGowan-a прочитано као Bunjavci (?) (*Sirem Sancagi*, 397). Непознато. Код нас погрешно Бучавци (*Цркве и манастири*, 69).
[105] Шабановић, *Турски извори*, 410.
[106] McGowan, *Sirem Sancagi*, 312—13.

1548. овде је написано познато Јеванђеље,[107] а 1763. сагрђена црква, посвећена св. арх. Гаврилу.[108]

БУКОВАЦ (Варадин), тапијска такса (1566) 50 акчи.[109] Године 1794. започета је градња цркве св. Вазнесење.[110]

БУКУЈЕВЦИ (Подгорје);[111] У два турска пописа (из 1566. и 1578. године) помиње се одавно порушена црква, која је, као таква, продата Махмуду топчибаши и Хасану чаушу за 60 акчи (па је на њих уписана).[112]

БУТРАКОВЦИ (?) (Митровица),[113] тапијска такса (1566) 40 акчи.[114]

БУЧАВЦИ (Купиник),[115] тапијска такса (1566) 25 акчи.[116]

ВАНЂИНЦИ (?) (Черевић),[117] тапијска такса (1566) 40 акчи.[118]

ВАРАДИН (истоимена нахија), године 1578. тапијска такса на земљиште цркве износила је 80 акчи.[119] У следећем попису (1588—95) стоји да је она у рукама хришћанских становника вароши.[120] У средњем веку помиње се цистерцитска опатија, а затим „прекрасна црква са сликама", која је обновљена 1501.[121]

ВАРАСОВА (Варадин),[122] тапијска такса (1566) 40 акчи.[123]

ВАТОВЦИ (?) (Купиник),[124] тапијска такса (1566) 20 акчи.[125]

---

[107] Поповић, *Срби у Срему*, 48.

[108] Петровић, *Историја*, 108.

[109] У атару овог села постоји потес Црквиште (Поповић, *Срби у Срему*, 48).

[110] Петровић, *Историја*, 98.

[111] Неутврђено.

[112] McGowan, *Sirem Sancaği*, 449; *Сремски дефтер*, № 571, 3996.

[113] Некад село Putrakowcz код Ривице (Heller, Nehring, *Comitatus*, 50).

[114] McGowan, *Sirem Sancaği*, 317—18.

[115] Код В. McGowan-a Бочавци. Треба га тражити на простору села Бољевца.

[116] Исто, 374—75.

[117] Неутврђено.

[118] Исто, 195.

[119] *Сремски дефтер*, № 571, 3900.

[120] *Сремски дефтер*, № 673, 3713.

[121] Bösendorfer, *Crtice*, 287. Године 1910. помиње „Госпу текијску" (Исто, 291).

[122] Воросово је данас део Карловаца (Đurđev, *„Prodaja"*, 242, нап. 7). Тако (Варосово) се, додуше, зове и део села Ривице (Поповић, *Срби у Срему*, 98), али је овде ипак реч о С. Карловцима (Уп. Зиројевић, *Цркве и манастири*, нап. 752).

[123] McGowan, *Sirem Sancaği*, 174—75. Овде није баш сасвим јасно да ли је реч о земљишту сеоске цркве или манастира (Стефан Арханђел односно св. Арханђел), будући да се и он уписује уз ово село. У тексту се само помиње напуштени (harabe) манастирски виноград.

[124] Можда је идентично са Витвицом, потесом у пољу села Прогара (Поповић, *Срби у Срему*, 95).

[125] McGowan, *Sirem Sancaği*, 337—38.

ВЕЛИКИ КЕРЕК (Купиник),[126] тапијска такса (1566) 30 акчи,[127] а две деценије касније црквено земљиште било је у рукама раје.[128] Године 1734. помиње се стара црква.[129]

ВЕЛИКИ[130] ПЕТРОВЦИ (Ириг),[131] тапијска такса (1566) 120 акчи.[132] У данашњем селу Доњим Петровцима црква је сграђена 1808, односно 1789, године, а посвећена св. Николи.[133]

ВЕЧ (Сланкамен),[134] тапијска такса (1566) 70 акчи.[135]

ВИДАКОВЦИ (Митровица),[136] тапијска такса (1566) 40 акчи.[137]

ВИТОЈЕВЦИ (Купиник) са пола земина (земљишта) Црквенци.[138] Тешко је утврдити (као и у осталим сличним случајевима) да ли је овде реч о једној или о две цркве. Манастир, посвећен Благовештењу, налазио се управо у овом селу.[139] Тапијска такса (1566) била је 40 акчи.[140] Године 1785. ту је сграђена црква, посвећена рођењу Богородице.[141]

ВИШЊЕВЦИ (Митровица),[142] тапијска такса (1566) 40 акчи.[143] Године 1734. ту је црква.[144]

ВОГАЊ (Митровица),[145] тапијска такса (1566) 40 акчи.[146] Године 1750. (1756) сазидана је црква, посвећена св. Николи.[147]

ВОЈКА (Купиник), тапијска такса (1566) 80 акчи.[148] Црква, посвећена св. Николи, сазидана је 1857. године.[149]

---

126 Било их је више, овај је сигурно идентичан с оним у пољу села Деча будући да је припадао Купиничкој нахији (Поповић, *Срби у Срему*, 72).
127 McGowan, *Sirem Sancagi*, 367—68.
128 *Сремски дефтер*, No 673, 3800.
129 Поповић, *Срби у Срему*, 72.
130 У турском тексту büyük.
131 Данас постоји само село Д. Петровци. Уп. М. Петровци.
132 McGowan, *Sirem Sancagi*, 34—5.
133 Петровић, *Историја*, 103.
134 Данас потес између Сланкамена и Крчедина (Поповић, *Срби у Срему*, 51).
135 McGowan, *Sirem Sancagi*, 218—19.
136 Некадашње село (Поповић, *Срби у Срему*, 51) и пустара села Платичева (Гавриловић, *Срем*, 277).
137 McGowan, *Sirem Sancagi*, 296—97.
138 Исто, 382.
139 Петковић, *Преглед*, 26.
140 McGowan, *Sirem Sancagi*, 382.
141 Петровић, *Историја*, 108.
142 Некадашње село, налазило се између Стејановаца, Великих Радинаца и Вогња (Поповић, *Срби у Срему*, 52).
143 McGowan, *Sirem Sancagi*, 324—25.
144 Поповић, *Срби у Срему*, 52.
145 У турском тексту Фоган.
146 McGowan, *Sirem Sancagi*, 323.
147 Петровић, *Историја*, 108.
148 McGowan, *Sirem Sancagi*, 357—58.
149 Петровић, *Историја*, 103.

ВРБАС (Купиник),[150] тапијска такса (1566) 30 акчи.[151]
ВРДНИК (Ириг), уз тапијску таксу (1566) од 140 акчи, овде је уписана (у вароши) и порушена црква,[152] као и познати манастир посвећен св. Јовану (у близини вароши).[153] Не може се поуздано рећи да ли су у питању две или само једна црква.[154] Другим речима, постоји могућност да је једном продат камен са порушене цркве, а други пут земљиште око ње, односно њен посед. Претпоставља се да је тапијска такса узета од земљишта манастирске цркве.[155] Заслужује пажњу и податак да су у време пописа (1566) у вароши уписана три попа и један калуђер.[156] Године 1777. подигнута је у селу црква, посвећена св. Јовану Крститељу.[157]
ВУКОВАР (истоимена нахија), тапијска такса (1578) 300 акчи.[158] Године 1263. ту је манастир св. Духа.[159]
ВУЧИН (Купиник),[160] тапијска такса (1566) 25 акчи.[161]
ГИМУЧИН (Илок);[162] године 1588—95. земљиште цркве било је у поседу села.[163]
ГОМОЛАВА (Митровица),[164] тапијска такса (1566) 40 акчи.[165]
ГРАБОВАЦ (Земун),[166] тапијска такса (1566) 40 акчи.[167]
ГРАБОВО (Черевић), тапијска такса (1566) 40 акчи.[168] Овде се помиње и црква 1480.[169]

---

[150] Некад село, данас потес у пољу Бежаније и Сурчина (Поповић, *Срби у Срему*, 41, 52, 104). Године 1736. „Сурчин на пустари Врбасу" (Гавриловић, *Срем*, 149).
[151] McGowan, *Sirem Sancagi*, 383—84.
[152] За камење, расуто по земљи, емин Хусеин ага платио је мирији 150 акчи.
[153] Исто, 258—60.
[154] Не треба заборавити да је Castrum Rednek (1437) посед калочког надбискупа (Bösendorfer, *Crtice*, 234).
[155] Порези су уписани измешано. Додуше, код манастира се обично наводи да је новац узет „из руку калуђера".
[156] McGowan, *Sirem Sancagi*, 258.
[157] Петровић, *Историја*, 108.
[158] *Сремски дефтер*, № 571, 3867.
[159] Bösendorfer, *Crtice*, 289.
[160] Код B. McGowan-a Вочије. Реч је, вероватно, о некадашњем селу Вучину (Vuczin; Поповић, *Срби у Срему*, 54; Гавриловић, *Срем*, 459). Код нас погрешно Вучје (*Цркве и манастири*, 83).
[161] McGowan, *Sirem Sancagi*, 359—60.
[162] Gymulchen, Gumulchen, посед илочки, јужно од Илока. Можда Гумаљци (Bösendorfer, *Crtice*, 282). Уп. такође: Heler, Nehring, *Comitatus*, 64.
[163] *Сремски дефтер*, No 673, 3661.
[164] Данас пустара јужно од Јарка (Поповић, *Срби у Срему*, 55; Heller, Nehring, *Comitatus*, 59) и археолошко налазиште.
[165] McGowan, *Sirem Sancagi*, 294—95.
[166] Потес села Бечмена (Шабановић, *Турски извори*, 588; Гавриловић, *Срем*, 460).
[167] McGowan, *Sirem Sancagi*, 390—91.
[168] Исто, 189—90.
[169] Петковић, *Преглед*, 72.

ГРАБОВЦИ (Сланкамен),[170] тапијска такса (1566) 70 акчи.[171]
ГРАХОВО друго име ГРАХОВЦИ (Ириг),[172] тапијска такса (1566) 50 акчи.[173]
ГРГУРЕВЦИ (истоимена нахија), тапијска такса (1566) 40 акчи.[174] У атару села је потес Клисине.[175] Ово место је добило име према бенедиктинском манастиру св. Георгија.[176] Године 1754. сазидана је црква, посвећена св. арх. Гаврилу.[177]
ГРДАНОВЦИ (Купиник),[178] тапијска такса (1566) 25 акчи.[179]
ГРУБИШЕВЦИ (Моровић),[180] тапијска такса (1578) 200 акчи.[181]
ГРУБИШИНЦИ (?) или ГРУБИШНИЦА (Купиник)[182] тапијска такса (1566) 40 акчи.[183]
ДЕСКОВЦИ, ДЕСИКОВЦИ или сл. (Вуковар),[184] тапијска такса (1566) 55 акчи.[185]
ДИМИТРОВЧАЦ (?) (Митровица),[186] тапијска такса (1566) 40 акчи.[187]
ДИСНОШ (Гргуревци),[188] тапијска такса (1566) 50 акчи.[189]
ДОБАНОВЦИ (Земун), тапијска такса (1566) 80 акчи.[190] Следећа вест о цркви је тек из 1733. Била је посвећена св. Николи и од слабог материјала.[191]

---

[170] Будући да се уписује са мезром Јандом, треба га тражити код овог некадашњег села (Поповић, *Срби у Срему*, 55).
[171] McGowan, *Sirem Sancagi*, 217—18.
[172] Данас не постоји. Налазило се код села Голубинаца.
[173] Исто, 244—45.
[174] Исто, 86—91.
[175] Поповић, *Срби у Срему*, 56.
[176] Bösendorfer, *Crtice*, 287; J. Buturac, *Katolička crkva u Slavoniji za turskoga vladanja*, Zagreb, 197, 13.
[177] Петровић, *Историја*, 111.
[178] Данас потес у пољу села Брестача, митровачка пустара (Гавриловић, *Срем*, 82).
[179] McGowan, *Sirem Sancagi*, 354—55.
[180] Вероватно село Grubsycz (Heller, Nehring, *Comitatus*, 62). Уз њега се бележи мезра Ивковци (*Сремски дефтер*, № 571, 3859).
[181] Исто.
[182] Неутврђено.
[183] McGowan, *Sirem Sancagi*, 356.
[184] Судећи по касније уписаној мезри Видраш (*Сремски дефтер*, № 571, 3869), ово село налазило се, вероватно, у близини села Острова (Поповић, *Срби у Срему*, 91), а ту се налазио и потес Црквина (Исто). Дешковци — жупа код Вуковара (Buturac, *Katolička crkva*, 12).
[185] McGowan, *Sirem Sancagi*, 137—38; *Сремски дефтер*, № 571, 3869.
[186] Неутврђено. Можда се може довести у везу са Dimitrovczicz односно Mitrofsitz (Heller, Nehring, *Comitatus*, 15), али се он налази код Добановаца (што свакако није у Митровачкој нахији).
[187] McGowan, *Sirem Sancagi*, 318—19.
[188] Данас потес у пољу Манђелоса (Поповић, *Срби у Срему*, 59).
[189] McGowan, *Sirem Sancagi*, 97—8.
[190] Шабановић, *Турски извори*, 589. Код В. McGowan-a 60 (*Sirem Sancagi*, 362).
[191] Вујовић, *Црквени споменици*, 131.

ДОБРИНЦИ (Митровица), тапијска такса (1566) 40 акчи.[192] Међу католичким селима из 1634. која су прешла на православље помињу се и Добринци.[193] Године 1810. сагрђена је црква, посвећена св. Николи.[194]

ДОБРОДОЛ (Ириг),[195] тапијска такса (1566) 40 акчи.[196]

ДРАЖ (Купиник),[197] тапијска такса (1566) 40 акчи.[198]

ДРЕНОВАЦ (Купиник),[199] тапијска такса (1566) 30 акчи.[200]

БЕЛЕТОВАЦ (Митровица),[201] тапијска такса (1566) 40 акчи.[202]

БУЛВЕС[203] (Подгорје),[204] тапијска такса (1566) 25 акчи.[205]

БУРЂЕВЦИ (Митровица),[206] тапијска такса (1566) 40 акчи.[207] У XVIII веку је постојала стара, трском покривена црква без свода.[208]

ЕРДЕВИК (Илок), тапијска такса (1566) 40 акчи.[209] У атару овог села један потес зове се Црквине.[210] Црква је овде подигнута 1804. године, а посвећена је св. Николи.[211]

ЖИВАЦ (Земун),[212] тапијска такса (1566) 40 акчи.[213]

ЗЕМУН (истоимена нахија), тапијска такса на земљиште цркве (1566) износи 100 акчи.[214] Вероватно се налазила на месту данашње Николајевске цркве. У насељу су била најпре три попа (1546), а крајем XVI века само један.[215]

---

192 McGowan, *Sirem Sancaği*, 303—304.

193 Buturac, *Katolička crkva*, 54.

194 Петровић, *Историја*, 109.

195 Данас ово име носи део земљишта манастира Крушедола и потес у шатначком пољу (Поповић, *Срби у Срему*, 75, 60).

196 McGowan, *Sirem Sancaği*, 236—37.

197 Некад село Dersy, Dyrsy код села Ривице (Поповић, *Срби у Срему*, 12; Heller, Nehring, *Comitatus*, 41).

198 McGowan, *Sirem Sancaği*, 379—80.

199 Некад велико село са црквом (1733), данас потес североисточно од Купинова (Поповић, *Срби у Срему*, 60; Гавриловић, *Срем*, passim).

200 McGowan, *Sirem Sancaği*, 358—59.

201 Код McGowan-a Белеповци (Исто, 290—91). Данас потес у пољу Шашинаца (Д. Поповић, *Срби у Срему*, 114). Ми смо у нашој књизи прочитали ово име као Кленовац (*Цркве и манастири*, 118), што се, такође, не може сасвим искључити.

202 McGowan, *Sirem Sancaği*, 290—91.

203 У турском тексту Булвез.

204 Некад село, данас потес у пољу села Сота (Поповић, *Срби у Срему*, 102).

205 McGowan, *Sirem Sancaği*, 456.

206 Некад село, данас Бурђевац или Бурђевачке њиве, велики потес југоисточно од села Брестача (Поповић, *Срби у Срему*, 61).

207 McGowan, *Sirem Sancaği*, 310—11.

208 Поповић, *Срби у Срему*, 208.

209 McGowan, *Sirem Sancaği*, 52—3.

210 Поповић, *Срби у Срему*, 61.

211 Петровић, *Историја*, 215.

212 Данас ово име носи један потес села Прогара (Поповић, *Срби у Срему*, 95).

213 Шабановић, *Турски извори*, 594—95.

214 Исто, 583—85.

215 О. Зиројевић, *Период турске владавине до Бечког рата, ЗЕМУН*, Земун, 1987, 69.

ИВАНИШЕВЦИ (?) (Митровица),[216] тапијска такса (1566) 50 акчи.[217]

ИВАНКОВО[218] (истоимена нахија), тапијска такса (1566) 100 акчи.[219] Помињу се цркве св. Ивана и св. Илије.[220]

ИЛИЈАШ (Гргуревци),[221] тапијска такса (1566) 60 акчи.[222]

ИЛИНЦИ (Нијемци), земљиште цркве припадало је становницима села, који су за то платили (1588—95) тапијску таксу од 50 акчи. Наводи се и такса од панађура, који се одржавао „у близини цркве".[223] Судећи по имену, стара богомоља била је посвећена св. Илији (на њу можда подсећа и данашњи потес Клисе),[224] као и нова (св. пророк Илија), сграђена 1727. године.[225]

ИЛОК (истоимена нахија), тапијска такса (1566) 40 акчи. Помиње се, индиректно, и „неверничка црква".[226] У време пописа из 1566. помињу се два попа и један калуђер. У средњем веку град је имао два манастира (августински и бенедиктински) и неколико цркава.[227] Крајем XV или почетком XVI века сграђена је црква св. арх. Михајла, која се 1732. назива „старом".[228]

ИНЂИЈА (Сланкамен), тапијска такса (1566) 60 акчи.[229] Године 1774/5. подигнута је црква, посвећена Ваведењу.[230]

ИРИГ (истоимена нахија), тапијска такса (1566) 120 акчи.[231] Да ли је ова црква идентична са црквом св. Николе? Зидана је по угледу на цркву манастира Хопова (из 1576) и има фреске из прве половине XVIII века. Иначе, ту су још две цркве св. Теодора Тирона, сазидана 1780. на темељу старе цркве из 1679, и Успења Богородице, сазидана 1761. односно 1750—64.[232]

---

216 Неутврђено.
217 McGowan, *Sirem Sancagi*, 285—86.
218 У тур. тексту редовно Иванкова.
219 McGowan, *Sirem Sancagi*, 461—62.
220 Bösendorfer, *Crtice*, 279.
221 Некад село, данас потес у манђелоском и лежимирском пољу (Поповић, *Срби у Срему*, 64).
222 McGowan, *Sirem Sancagi*, 102—103.
223 *Сремски дефтер*, № 673, 3735.
224 Поповић, *Срби у Срему*, 64.
225 Петровић, *Историја*, 115.
226 McGowan, *Sirem Sancagi*, 7—18.
227 Bösendorfer, *Crtice*, 282—83; Buturac, *Katolička crkva*, 13.
228 Петковић, *Преглед*, 129; Петровић, *Историја*, 115.
229 McGowan, *Sirem Sancagi*, 219—20.
230 Петровић, *Историја*, 103.
231 McGowan, *Sirem Sancagi*, 223—28.
232 Петковић, *Преглед*, 129; Петровић, *Историја*, 99.

ЈАЗАК (Ириг), тапијска такса (1566) 60 акчи.[233] Црква, посвећена св. Николи, сазидана је 1774. односно 1747. године.[234]
ЈАКОВО (Земун), тапијска такса (1566) 50 акчи.[235] Црква је сагрђена у времену од 1807. до 1810 (или 1780), а посвећена је Васнесењу.[236]
ЈАРАК (Митровица), тапијска такса (1566) 120 акчи.[237] Овде је локалитет Црквице.[238] А нова црква, посвећена св. Великомученику Георгију, сазидана је 1771 (1774).[239]
КАМЕНДИН (Земун),[240] тапијска такса (1566) 60 акчи.[241]
КАМЕНДИН (Купиник),[242] тапијска такса (1566) 30 акчи. У време пописа овде живе два попа и три калуђера.[243]
КАРАКУШ (Купиник),[244] тапијска такса (1566) 25 акчи.[245]
КАРЛОВЦИ (Варадин): Године 1566. овде су, у три хришћанске махале, уписане три тапијске таксе на земљиште цркве од по 80 акчи. Ту је још једна црква (од камена или опеке) у близини чаршије, која је порушена. Продата је катибу Хусреву за 200 акчи,[246] а 1578. раји.[247] Дакле, биле су три или четири цркве.[248] Сматра се да је последња црква, у рушевинама, католичка.[249] У исто време у карловачким махалама уписано је 18 попова и четири калуђера (осим неколицине, сви носе српска имена). Десетак година касније попова је десет,[250] а десетак година касније — једанаест.[251]
КЕВЧИНЦИ (Илок),[252] тапијска такса (1578) 120 акчи.[253]

---

[233] McGowan, *Sirem Sancagi*, 242—44.
[234] Петровић, *Историја*, 109.
[235] Шабановић, *Турски извори*, 587—88.
[236] Петровић, *Историја*, 106.
[237] Занимљиво је да је уписана два пута: 1566 (McGowan, *Sirem Sancagi*, 328—30) и 1578. (*Сремски дефтер*, № 571, 3936).
[238] Поповић, *Срби у Срему*, 68.
[239] Петровић, *Историја*, 112.
[240] Данас ово име носе потеси у пољу Бежаније, Земуна и Сурчина (Поповић, *Срби у Срему*, 41, 63, 104).
[241] Шабановић, *Турски извори*, 593—94.
[242] Некад село, ово име данас носи неколико потеса, наше село можда треба тражити у атару села Голубинаца (Поповић, *Срби у Срему*, 55).
[243] McGowan, *Sirem Sancagi*, 345.
[244] Некад село, данас потес Каракуша у пољу села Кленка (Поповић, *Срби у Срему*, 73).
[245] McGowan, *Sirem Sancagi*, 355.
[246] Исто, 166—71.
[247] *Сремски дефтер*, No 571, 3903.
[248] Нисмо баш сигурни да се једна од цркава не бележи два пута; први пут због продаје црквеног земљишта, а други пут због продаје саме порушене зграде.
[249] Đurđev, *„Prodaja"*, 245.
[250] *Сремски дефтер*, № 571, 3901—902.
[251] *Сремски дефтер*, № 671, 3713—15.
[252] У турском тексту Кевчин, највероватније Кевчинци, некадашња пустара (Поповић, *Срби у Срему*, 124; Гавриловић, *Срем*, 270, 273, 460).
[253] *Сремски дефтер*, No 571, 3848.

КРАЉЕВЦИ (Митровица), тапијска такса (1566) 70 акчи.[254] Католици овог села прешли су 1634. на православље.[255] Храм, посвећен св. Николи, подигнут је 1733, односно 1779.[256]

КРНАДИН (Купиник),[257] тапијска такса (1566) 30 акчи.[258]

КРЊАЈА (?) (Моровић),[259] тапијска такса (1578) 200 акчи.[260]

КРЊЕШЕВЦИ (Купиник), тапијска такса (1566) 60 акчи.[261] Године 1820/22. сагрђена је црква, посвећена Благовестима.[262]

КРСТАЧ (Митровица),[263] тапијска такса (1566) 50 акчи.[264]

КРУШЕДОЛ (Ириг), тапијска такса (1566) 160 акчи.[265] Очигледно, реч је о цркви мајке Ангелине односно о женском манастиру са црквом, посвећеном Успењу (основан је почетком XVI века). Црква постоји и данас.[266]

КРЧЕДИН (Сланкамен), тапијска такса (1566) 50 акчи.[267] Црква је сагрђена 1781, поводом преноса моштију св. Николе.[268]

КРЧЕТИНЦИ (?) (Митровица),[269] тапијска такса (1566) 30 акчи.[270]

КУДОШ (Ириг),[271] тапијска такса (1566) 50 акчи.[272]

КУЗМИН (Моровић),[273] тапијска такса (1578) 200 акчи.[274] Судећи по имену села, била је посвећена св. врачима Кузману и Дамјану. То потврђују и средњовековне вести[275] и касније подигнута црква, посвећена овим патронима.[276]

---

[254] McGowan, *Sirem Sancagi*, 309—310.
[255] Buturac, *Katolička crkva*, 54.
[256] Петровић, *Историја*, 109.
[257] Бележи се уз мезру Путинци, па га можда треба тражити код овог села (McGowan, *Sirem Sancagi*, 361).
[258] Исто, 361.
[259] Неутврђено. Јавља се као презиме у Срему (Поповић, *Срби у Срему*, 34).
[260] *Сремски дефтер*, № 571, 3856.
[261] McGowan, *Sirem Sancagi*, 376.
[262] Петровић, *Историја*, 106.
[263] Некадашње село и пустара у кленачком пољу (Поповић, *Срби у Срему* 74, 124; Гавриловић, *Срем*, 82). Чита се и Крстац.
[264] McGowan, *Sirem Sancagi*, 291—92.
[265] Код McGowan-a 130 (Исто, 237—38; Зиројевић, *Цркве и манастири*, 123).
[266] В. Матић, *Црква мајке Ангелине у Крушедолу*, Покрајински завод за заштиту споменика културе VI—VII, Нови Сад 1979, 69—81.
[267] McGowan, *Sirem Sancagi*, 208—209.
[268] Петровић, *Историја*, 99.
[269] Непознато. Везује се уз мезру Свиње (?), која би одговарала митровачкој пустари Свињци (Гавриловић, *Срем*, 277).
[270] McGowan, *Sirem Sancagi*, 309—301.
[271] Данас име потеса у пољу села Павловца, Руме и Ривице (Поповић, *Срби у Срему*, 91, 98).
[272] McGowan, *Sirem Sancagi*, 241—42.
[273] У турском тексту Ку(о)зма Дамјан.
[274] *Сремски дефтер*, № 571, 3855.
[275] Bösendorfer, *Crtice*, 283.
[276] Петровић, *Историја*, 112.

КУКИЊАШ (Ириг),[277] тапијска такса (1566) 80 акчи.[278] У првој половини XVIII века ту је стара црква од плетера, покривена шиндром.[279]

КУКУЈЕВЦИ (Моровић), тапијска такса (1566) 60 акчи.[280] У атару овог села је потес Црквине.[281]

КУЛОШ (?) (Моровић),[282] тапијска такса (1566) 30 акчи.[283]

КУПИНИК (истоимена нахија), тапијска такса (1566) 70 акчи.[284] Реч је о цркви св. Луке, подигнутој, претпоставља се, средином XV века. О њој има вести и касније, а црква је ту и данас.[285]

КУЧЕТИНЦИ (Митровица),[286] тапијска такса (1566) 50 акчи.[287]

КУЧИНЦИ (Купиник),[288] тапијска такса (1566) 30 акчи.[289]

ЛАЋАРАК (Митровица), тапијска такса (1566) 80 акчи.[290] Да ли је овде реч о цркви св. Арханђела Гаврила, зиданој 1717, чији је иконостас сликао Крачун 1763?[291]

ЛИГЕТ (Митровица),[292] тапијска такса (1566) 80 акчи.[293]

ЛОВАС[294] (Илок), тапијска такса (1578) 300 акчи.[295] У време наредног пописа (1588—95) земљиште цркве било је у поседу села.[296]

ЛУБАКОВАЦ (и ЉУБАКОВАЦ) (Митровица),[297] тапијска такса (1566) 40 акчи.[298]

---

277 Код McGowan-a Кокунаш *(Sirem Sancagi,* 232). Води се и под тим именом. Кукињаш је данас потес у иришком пољу (Поповић, *Срби у Срему,* 77).

278 McGowan, *Sirem Sancagi,* 233; Зиројевић, *Цркве и манастири,* 123.

279 Поповић, *Срби у Срему,* 77.

280 McGowan, *Sirem Sancagi,* 79—80.

281 Поповић, *Срби у Срему,* 77.

282 Код McGowan-a Колош (?) *(Sirem Sancagi,* 82). Непознато.

283 Исто, 82.

284 Исто, 333—34.

285 Петковић, *Преглед,* 163; В. Матић, *Црква св. Луке у Купинову,* Грађа за проучавање споменика културе Војводине, X, Нови Сад, 1981, 41—8.

286 Код McGowan-a Кочетинци (?) *(Sirem Sancagi,* 293). Kuchyta, Kuchetincze, некад село код Јарка на Сави (Heller, Nehring, *Comitatus,* 94).

287 McGowan, *Sirem Sancagi,* 293—94.

288 Некад село (Поповић, *Срби у Срему,* 77).

289 McGowan, *Sirem Sancagi,* 377—78. Код нас погрешно 50 акчи *(Цркве и манастири,* 125).

290 McGowan, *Sirem Sancagi,* 98—9; Зиројевић, *Цркве и манастири,* 125.

291 Петковић, *Преглед,* 167; Петровић, *Историја,* 112.

292 Некад село. Вероватно одговара данашњем Лигету, потесу у митровачком, шашинском и јарачком пољу (Поповић, *Срби у Срему,* 80).

293 McGowan, *Sirem Sancagi* 286—87; Зиројевић, *Цркве и манастири,* 127.

294 У тур. тексту uzun-дуги Ловас *(Сремски дефтер,* № 571, 3847—48); Bösendorfer, *Crtice,* 208.

295 *Сремски дефтер,* № 571, 3847—48.

296 *Сремски дефтер,* № 673, 3661.

297 Некадашње село, пустара и потес у пољу села Платичева (Гавриловић, *Срем,* 277; Поповић, *Срби у Срему,* 95).

298 McGowan, *Sirem Sancagi,* 280—81.

ЉУКОВО (Ириг),[299] тапијска такса (1566) 70 акчи.[300]

МАЛА ВАС (Нијемци),[301] тапијска такса (1566) 40 акчи.[302] Занимљиво је да се и у попису из 1588—95. поново помиње тапијска такса од 15 акчи (што би могао бити остатак дуга од претходне суме), а платили су је становници села. Уписан је и приход (бач) од панађура у атару мезре Комаровице,[303] код цркве (500 акчи).[304] У другој половини XVIII века (1778. односно 1795) саграђена је црква св. Великомученика Георгија.[305]

МАЛЕТИНЦИ (Купиник),[306] тапијска такса (1566) 20 акчи.[307]

МАЛИ КАРЛОВЦИ (Купиник),[308] тапијска такса (1566) 100 акчи.[309]

МАЛИ МАРТИНЦИ (Митровица),[310] тапијска такса (1566) 25 акчи.[311] Овде се крајем XVIII века помиње црква св. Николе.[312]

МАЛИ ПЕТРОВЦИ (Ириг),[313] тапијска такса (1566) 50 акчи.[314]

МАЛИ РАДИНЦИ (Ириг), тапијска такса (1566) 50 акчи.[315] У атару овог села су потеси Мали Црквенац и Велики Црквенац.[316] Црква је сазидана 1765. године.[317]

МАНЂЕЛОС[318] (Купиник), тапијска такса (1566) 60 акчи.[319]

---

[299] Данас пустара Љуково код Инђије (Поповић, *Срби у Срему*, 80).

[300] McGowan, *Sirem Sancagi*, 255—56. Треба истаћи да у селу живе три попа (Исто). Године 1588/95. има статус хаса (*Сремски дефтер*, № 673, 3697).

[301] Данас Мала Вашица (Уп. код нас погрешно идентификовано као Вашица: *Цркве и манастири*, 130).

[302] McGowan, *Sirem Sancagi*, 434.

[303] У атару суседног села Илинаца налази се потес Комарнице, као и неколико локалитета: Капела, Клисе, Иванци, који би сведочили о постојању богомоље крај Мале Васи (Поповић, *Срби у Срему*, 64).

[304] *Сремски дефтер*, № 673, 3737.

[305] Петровић, *Историја*, 305.

[306] Некад село, данас потес у пољу села Добановаца (Поповић, *Срби у Срему*, 59, 81). Код нас погрешно прочитано као Мала Санча (*Цркве и манастири*, 130).

[307] McGowan, *Sirem Sancagi*, 349—50.

[308] Можда данашњи Карловчић (Поповић, *Срби у Срему*, 71—2).

[309] McGowan, *Sirem Sancagi*, 346.

[310] Данас постоји само село Мартинци. Године 1740. на спахилуку Митровици помиње се пустара Мали Мартинци (Гавриловић, *Срем*, 352, нап. 322).

[311] McGowan, *Sirem Sancagi*, 313—14.

[312] Петковић, *Преглед*, 183.

[313] Данас постоји само село Доњи Петровци. Уп. Велики Петровци.

[314] McGowan, *Sirem Sancagi*, 257—58.

[315] Исто, 256—57.

[316] Поповић, *Срби у Срему*, 96—7.

[317] Петровић, *Историја*, 110.

[318] У турском тексту Марђелош (McGowan, *Sirem Sancagi*, 323). У Манђелосу има назива који би упућивали на постојање цркве. Али ово име носи и једна пустара поред Вогња („Вогањ на пустари Марђелосу"), као и бара поред села Шашинаца (Поповић, *Срби у Срему*, 81; Гавриловић, *Срем*, 148), што би се пре могло повезати са нашим селом.

[319] McGowan, *Sirem Sancagi*, 323—24.

МАРАДИК (Ирит), тапијска такса (1566) 70 акчи.[320] Године 1777. освећен је иконостас цркве.[321]
МАРТИНЦИ (Митровица),[322] тапијска такса (1566) 70 акчи.[323] Крајем XVIII века помиње се црква св. Николе.[324]
МЕЂЕШ[325] (Ирит),[326] тапијска такса (1566) 20 акчи.[327]
МИКЛУШЕВЦИ (и МИКЛОШЕВЦИ) (Вуковар), тапијска такса (1566) 40 акчи.[328] Црква (св. Никола) је сагрђена 1758 (1762).[329]
МИКУЛА (Купиник),[330] тапијска такса (1566) 25 акчи.[331]
МИЛАШЕВЦИ (?) (Купиник),[332] тапијска такса (1566) 25 акчи.[333]
МИТРОВИЦА (истоимена нахија). Године 1566. уписана је тапијска такса на земљиште цркве од 50 акчи, а затим порушена црква, која је, заједно са земљиштем около, продата за 320 акчи заиму Бајезит-бегу.[334] Да ли је та црква идентична са манастиром св. Димитрија (из XI века), који су Турци порушили? Не знамо ни у каквој је вези са овим црквама мала православна црква, сграђена у XVII веку у близини Саве.[335] Порушена црква могла би бити и порушени бенедиктински манастир.[336]
МИХАЉЕВЦИ (Купиник);[337] године 1566. уписана је тапијска такса на земљиште цркве, али не даје се — да ли омашком? — њен износ.[338] А, можда, црква ту није ни била? Године 1816. помиње се црква св. Јована Богослова.[339]
МИШКОВЦИ (Купиник),[340] тапијска такса (1566) 40 акчи,[341]

---

320 Исто, 250.
321 Петровић, *Историја*, 100.
322 Данас истоимено село, али у овој нахији овако се зове још једно село (уп. Мали Мартинци).
323 McGowan, *Sirem Sancağı*, 327—28.
324 Петковић, *Преглед*, 183; Петровић, *Историја*, 112.
325 Код McGowan-a (*Sirem Sancağı*, 247) Међаш.
326 Вероватно је реч о пустари код Ирига односно Руме (Heller, Nehring, *Comitatus*, 111—12; Гавриловић, *Срем*, 85—6).
327 McGowan, *Sirem Sancağı*, 247—48.
328 Исто, 143—44.
329 Петровић, *Историја*, 118.
330 Некад село између Ашање и Огара (Поповић, *Срби у Срему*, 83). Године 1736: „Огар на пустари Микули" (Гавриловић, *Срем*, 149).
331 McGowan, *Sirem Sancağı*, 360—61.
332 Неутврђено.
333 McGowan, *Sirem Sancağı*, 363.
334 Исто, 261—79.
335 Ј. Прица, Б. Василић, *Архитектура у XVIII и XIX веку*, Сремска Митровица, 1969, 153.
336 Bösendorfer, *Crtice*, 286. Овде се 1634. године помињу католици (Buturac, *Katolička crkva*, 54).
337 У турском тексту Михаловци (McGowan, *Sirem Sancağı*, 338). Вероватно су идентични са данашњим Сремском Михаљевцима.
338 Исто, 338—39.
339 Петровић, *Историја*, 107.
340 Раније име данашњег Суботишта (Поповић, *Срби у Срему*, 103).
341 McGowan, *Sirem Sancağı*, 366—67.

МОЛОВИН[342] (Илок), тапијска такса (1566) 40 акчи.[343] Године 1778. сагрђена је црква св. арх. Гаврила.[344]

МОРОВИЋ (истоимена нахија), тапијска такса (1566) 160 акчи. Каже се још да су се крај цркве одржавали седмични пазар и вашар.[345] Исту белешку доноси и попис из времена владавине султана Мурата III.[346] Вероватно је реч о цркви, посвећеној Богородици, која је требало да се одржала за све време турске владавине.[347] Црква, посвећена рођењу Богородице, сагрђена 1846.[348]

МОХОВО (Илок), године 1588—95. за земљиште цркве, које припада становницима села, плаћено је 16 акчи.[349] Ту је 1839. сагрђена црква, посвећена Вазнесењу.[350]

МУНТАЉ (Гргуревци),[351] тапијска такса (1566) 50 акчи.[352]

НАБ БЕЛОС (Гргуревци),[353] тапијска такса (1566) 60 акчи.[354] Ту је био бенедиктински манастир св. Крста, а католици се помињу и 1634. године.[355] Године 1798—1802. зидана је црква св. Великомученика Георгија.[356]

НЕШТИН (Илок), тапијска такса (1566) 40 акчи.[357] Овде је у XVIII веку (1759. или 1731) сагрђена црква св. Козме и Дамјана.[358]

НИЈЕМЦИ[359] (истоимена нахија), тапијска такса (1566) 120 акчи.[360] Помиње се зидана црква Блажене Девице Марије, чије су се развалине виделе још 1618.[361]

НИКИНЦИ (Митровица), тапијска такса (1566) 60 акчи.[362]

---

[342] Код McGowan-a Мотокин (?). Могућна су и другачија читања: Монофин, Мотофин (односно Мотовин). Вероватно је, ипак, у питању село Моловин, један његов потес зове се Булан, а поменуту мезру (Була) бележи и тур. попис (*Sirem Sancagi*, 47—8).

[343] Исто, 48.

[344] Петровић, *Историја*, 115.

[345] McGowan, *Sirem Sancagi*, 73—5.

[346] *Сремски дефтер*, № 647, 3666.

[347] Bosendorfer, *Crtice*, 283.

[348] Петровић, *Историја*, 116.

[349] *Сремски дефтер*, № 673, 3657.

[350] Петровић, *Историја*, 116.

[351] Данас потес Муталь у пољу Бешенова и Шуљма (Поповић, *Срби у Срему*, 44, 115).

[352] McGowan, *Sirem Sancagi*, 193—94.

[353] Идентификује се са данашњим селом Манђелос.

[354] McGowan, *Sirem Sancagi*, 100—101.

[355] Buturac, *Katolička crkva*, 13, 54; Bösendorfer, *Crtice*, 87, 89.

[356] Петровић, *Историја*, 112.

[357] McGowan, *Sirem Sancagi*, 43—4.

[358] Петровић, *Историја*, 116.

[359] У турском тексту редовно Немци.

[360] McGowan, *Sirem Sancağı*, 408—410.

[361] Bösendorfer, *Crtice*, 280.

[362] McGowan, *Sirem Sancagi*, 295—96.

НОВО СЕЛО (Варадин),[363] тапијска такса (1566) 70 акчи.[364]
НОВО СЕЛО (Купиник),[365] тапијска такса (1566) 50 акчи.[366]
ОБРАТОВЦИ (?) (Купиник),[367] тапијска такса (1566) 50 акчи.[368]
ОБРЕЖ (Купиник),[369] тапијска такса (1566) 30 акчи.[370] Ту је можда још од 1749. црква посвећена Преображењу.[371]
ПАВЛОВЦИ (Ириг), тапијска такса (1566) 80 акчи.[372] У средњем веку назива се Villa B. Bauli.[373] Храм, посвећен св. Николи, сазидан је 1797. године.[374]
ПАЧИЈАНОВЦИ (?) (Сланкамен),[375] тапијска такса (1566) 60 акчи.[376]
ПЕТРИНЦИ (Сланкамен),[377] тапијска такса (1566) 60 акчи.[378]
ПЕТРОВАРАДИН вид. ВАРАДИН.
ПЕШТЕ (?) (Вуковар).[379] Године 1578. црква у близини села, будући порушена, продата је спахији Али чаушу за 200 акчи (на име тапијске таксе),[380] а десетак година касније била је власништво села.[381]
ПИШТИНАЦ (Илок),[382] тапијска такса (1566) 40 акчи.[383]
ПЛАТИЧЕВО (Митровица), тапијска такса (1566) 30 акчи.[384] Године 1778. саграђена је црква, посвећена св. арх. Гаврилу.[385]

---

[363] Данас потес села Каменице (Поповић, *Срби у Срему*, 70). Један потес овог села зове се Клиса (Исто).
[364] McGowan, *Sirem Sancağı*, 172—73.
[365] Вероватно је идентично са каснијом земунском пустаром Ново Село, налазила се између села Сакула, Добановаца, Крњешеваца и Угриноваца (Поповић, *Срби у Срему*, 83—4, нап. 43).
[366] McGowan, *Sirem Sancağı*, 352—53.
[367] Неутврђено. У каснијем попису везује се уз Тапавицу *(Сремски дефтер*, № 571, 3952), а ово име носи један потес села Војке (Поповић, *Срби у Срему*, 52).
[368] McGowan, *Sirem Sancağı*, 353—54.
[369] Код McGowan-a Обрејж, може се читати и као Обриж (Исто, 343).
[370] Исто, 343.
[371] Петровић, *Историја*, 106.
[372] McGowan, *Sirem Sancağı*, 252—53; (Зиројевић, *Цркве и манастири*, 158).
[373] Bösendorfer, *Crtice*, 186.
[374] Петровић, *Историја*, 110.
[375] Неутврђено.
[376] McGowan, *Sirem Sancağı*, 216.
[377] Данас потес у пољу Белегиша (Поповић, *Срби у Срему*, 93). Год. 1736: „Белегиш на пустари Петринцима" (Гавриловић, *Срем*, 149). Код нас погрешно Петрић *(Цркве и манастири*, 164).
[378] McGowan, *Sirem Sancağı*, 211—12.
[379] Писти је потес у пољу Миклушеваца (Поповић, *Срби у Срему*, 83). Вероватније је, међутим, да се село налазило крај Нуштара, јер се бележи уз њега. Не знамо његово тачно име.
[380] *Сремски дефтер*, № 571, 3869.
[381] *Сремски дефтер*, № 673, 3681.
[382] Данас потес у атару манастира Кувеждина (Поповић, *Срби у Срему*, 116).
[383] McGowan, *Sirem Sancağı*, 68—9.
[384] Исто, 299—300.
[385] Петровић, *Историја*, 110.

ПРОГАР (Купиник), тапијска такса (1566) 50 акчи.[386] Године 1732. помиње се храм св. Архистратига.[387]

ПРХОВО (Митровица), тапијска такса (1566) 60 акчи.[388] Ту је сазидана црква 1804—1806. поводом преноса моштију св. Николе.[389]

РАДИНЦИ (Черевић),[390] тапијска такса (1566) 70 акчи.[391] Овде се 1788. године помиње црква св. Арханђела.[392]

РАДОТИНЦИ (?) (Подгорје),[393] тапијска такса (1566) 30 акчи.[394]

РУМА (Митровица), тапијска такса (1566) 60 акчи.[395] Овде се 1634. помиње католичко становништво.[396] Данас Рума има три цркве: цркву св. Николе (из 1758. или 1690), Вазнесења (из 1761. или 1775) и св. Духа (из 1844).[397]

САКУЛЕ (Купиник),[398] тапијска такса (1566) 70 акчи.[399] Да ли је овде реч о најстаријој цркви у Срему у атару села Петровчића?[400] Или је, можда, треба тражити на подручју некадашњег села Шутодола?

САСЕ[401] (Сланкамен),[402] тапијска такса (1566) 70 акчи.[403]

СВИЛОШ (Черевић), тапијска такса (1566) 70 акчи.[404] Црква, посвећена Ваведењу, помиње се и касније (пре 1690).[405]

СЕЛИЋИ (?) (Купиник),[406] тапијска такса (1566) 60 акчи.[407]

СЕНТИЋ (ВАРАДИН),[408] тапијска такса (1566) 50 акчи.[409]

СИБАЧ (Митровица), тапијска такса (1566) 40 акчи.[410]

---

386 McGowan, *Sirem Sancagi*, 351—52.
387 Вујовић, *Црквени споменици*, 248.
388 McGowan, *Sirem Sancagi*, 311—12.
389 Петровић, *Историја*, 104.
390 Највероватније данашњи Велики Радинци.
391 McGowan, *Sirem Sancagi*, 192—93.
392 Петковић, *Преглед*, 10. У селу постоји и потес Црквене њиве (Поповић, *Срби у Срему*, 96).
393 Неутврђено.
394 McGowan, *Sirem Sancagi*, 443—44.
395 Исто, 315—16.
396 Buturac, *Katolička crkva*, 54.
397 Петровић, *Историја*, 110.
398 Данас потес у угриновачком пољу (Поповић, *Срби у Срему*, 98).
399 McGowan, *Sirem Sancagi*, 335—36.
400 Вујовић, *Црквени споменици*, 232.
401 У турском тексту Сас.
402 Године 1736. забележена је Бешка на пустарама Сасама и Инђији (Гавриловић, *Срем*, 148). Везују се и за Нове Карловце (Поповић, *Срби у Срему*, 71).
403 McGowan, *Sirem Sancagi*, 221.
404 Исто, 187.
405 Петковић, *Преглед*, 294; Петровић, *Историја*, 100.
406 Можда и Селце, Селенча, неутврђено.
407 McGowan, *Sirem Sancagi*, 344.
408 Некадашње село, данас потес у лединачком пољу (Поповић, *Срби у Срему*, 99—100).
409 McGowan, *Sirem Sancagi*, 177.
410 Исто, 320—21.

СИМОТА (Митровица),[411] тапијска такса (1566) 50 акчи.[412]
СЛАНКАМЕН (истоимена нахија); године 1566. забележена је тапијска такса на земљиште цркве од 200 акчи, као и још једна црква (порушена), чији је камен продат, у корист мирије, катибу Хусреву за 60 акчи.[413] У Сланкамену је била црква св. Николе из друге половине XV века,[414] а 1702. две католичке цркве — порушене.[415]
СЛОБОДИНЦИ (Черевић),[416] тапијска такса (1566) 120 акчи.[417]
СРЕМСКА МИТРОВИЦА вид. МИТРОВИЦА
СРЕМСКИ КАРЛОВЦИ вид. КАРЛОВЦИ
СТАРОВЦИ (Митровица),[418] тапијска такса (1566) 50 акчи.[419]
СТЕЈАНОВЦИ (Гргуревци), тапијска такса (1566) 70 акчи.[420] У атару села помињу се топоними Црквина и Калуђерске њиве,[421] али је вероватније да се они односе на истоимени манастир (као можда и тапијска такса). Године 1774. сазидана је црква св. Николе.[422]
СТРЕЈЛОВЦИ (Митровица),[423] тапијска такса (1566) 90 акчи.[424]
СУБОТИШТЕ (Митровица), тапијска такса (1566) 30 акчи.[425] Године 1797. саграђена је црква, посвећена св. Јовану Претечи.[426]
СУРДУК (Сланкамен), тапијска такса (1566) 120 акчи.[427] Занимљиво је да у селу живи петорица калуђера и три попа.[428] Године 1806. сазидана је црква посвећена св. Николи.[429]

---

[411] Данас потеси у пољу села Јарка и Хртковаца (Поповић, *Срби у Срему*, 68, 109).
[412] McGowan, *Sirem Sancagi*, 322.
[413] Исто, 202—204.
[414] В. Кораћ, *Стара црква у Сланкамену и њено место у развитку српске архитектуре касног средњег века*, Зборник за ликовне уметности МС, 6, 1970, 27—45.
[415] T. Smičiklas, *Dvijestogodišnjica oslobođenja Slavonije*, II, Zagreb, 1891, 292; за једну се зна да је била посвећена Богородици (Bösendorfer, *Crtice*, 287).
[416] Некад село, данас потес у пољу Бингуле (Поповић, *Срби у Срему*, 45)
[417] McGowan, *Sirem Sancagi*, 198—99.
[418] Zythartuch, лоцира се у околини Никинаца (Heller, Nehring, *Comitatus*, 219). Иначе, уз ово село бележи се и мезра Жировци, а ово име, опет, носе потеси у пољу Руме и Хртковаца (Поповић, *Срби у Срему*, 98, 109). У овом последњем постоји и данас потес Старчево брдо (Исто, 109), који је, највероватније, сачувао име некадашњег села.
[419] McGowan, *Sirem Sancagi*, 316—17.
[420] Код нас погрешно 40 акчи (*Цркве и манастири*, 189).
[421] Поповић, *Срби у Срему*, 103.
[422] Петровић, *Историја*, 113.
[423] Ваљда село Sztrelocz, налазило се негде у крају између Шашинаца и Буђановаца (Поповић, *Срби у Срему*, 103).
[424] McGowan, *Sirem Sancagi*, 321; Зиројевић, *Цркве и манастири*, 191.
[425] McGowan, *Sirem Sancagi*, 302—303.
[426] Петровић, *Историја*, 111.
[427] McGowan, *Sirem Sancagi*, 213—15.
[428] Исто, 213—14.
[429] Петровић, *Историја*, 105.

СУРЧИН (Земун), тапијска такса (1566) 60 акчи.[430] Године 1732. село је имало једну цркву од плетера, па је подигнута дрвена богомоља, која је трајала до 1788,[431] када је сагрђена нова црква (посвећена св. Параскеви).[432]

СУСЕК (Илок), тапијска такса (1566) 50 акчи.[433] Помиње се црква 1763. и 1770 (св. арх. Гаврила),[434] а у атару села потес Црквина.[435]

СУХИ ЈАРАК (Купиник),[436] тапијска такса (1566) 80 акчи.[437]

ТАПАВИЦА (Митровица),[438] тапијска такса (1566) 50 акчи.[439]

ТИДИ (Сланкамен),[440] тапијска такса (1566) 50 акчи.[441]

ТОВАРНИК (Подгорје),[442] тапијска такса (1566) 60 акчи.[443] Црква сагрђена 1799. посвећена је св. Великомученику Георгију.[444]

ТОВАРНИК (Купиник),[445] тапијска такса (1566) 30 акчи.[446] Овде је 1813. подигнута црква св. Петра и Павла.[447]

ТОЛИЧНИК (Купиник),[448] тапијска такса (1566) 40 акчи.[449]

ТОМАШЕВЦИ (Гргуревци),[450] тапијска такса (1566) 40 акчи.[451]

ТОМИНЦИ (?) (Иванково),[452] тапијска такса (1566) 40 акчи.[453]

ТУЂИНЦИ (Митровица),[454] тапијска такса (1566) 50 акчи.[455]

---

[430] Шабановић, *Турски извори*, 593—94.
[431] Вујовић, *Црквени споменици*, 329.
[432] Петровић, *Историја*, 107.
[433] McGowan, *Sirem Sancagi*, 39—40.
[434] Петковић, *Преглед*, 320; Петровић, *Историја*, 102.
[435] Поповић, *Срби у Срему*, 105; Гавриловић, *Срем*, 20.
[436] Данас постоје Јарачке њиве, потес у пољу Ашање (Поповић, *Срби у Срему*, 37), али је вероватније да је у питању стари римски канал.
[437] McGowan, *Sirem Sancagi*, 370—71; Зиројевић, *Цркве и манастири*, 192.
[438] Некад село, данас потес између Голубинаца, Попинаца и Војке (Поповић, *Срби у Срему*, 105; Heller, Nehring, *Comitatus*, 184).
[439] McGowan, *Sirem Sancagi*, 305—306.
[440] Некад село, данас Стара и Нова Тидија, потеси у чортановачком пољу (Поповић, *Срби у Срему*, 106).
[441] McGowan, *Sirem Sancagi*, 206—207.
[442] Раније Товарник Горњи (Поповић, *Срби у Срему*, 106).
[443] McGowan, *Sirem Sancagi*, 440—41.
[444] Петровић, *Историја*, 115.
[445] Данас Доњи Товарник (Поповић, *Срби у Срему*, 106). Код нас погрешно идентификован (*Цркве и манастири*, 194).
[446] McGowan, *Sirem Sancagi*, 369.
[447] Петровић, *Историја*, 109.
[448] Некад село Толинци, данас потес између Петровчића и Прогара (Поповић, *Срби у Срему*, 106—107). Помиње се и мезра Мачкалова, данас пустара Мачкало, поред Петровчића (Исто, 83).
[449] McGowan, *Sirem Sancagi*, 378.
[450] Неутврђено.
[451] Исто, 127—28.
[452] Thomycza (Heller, Nehring, *Comitatus*, 187).
[453] McGowan, *Sirem Sancagi*, 476. У каснијем попису читамо да се вашар овде држао на Иваньдан (*Сремски дефтер*, № 673, 3754).
[454] Некад село Tudincz код С. Митровице (Heller, Nehring, *Comitatus*, 190).
[455] McGowan, *Sirem Sancagi*, 288—89.

ТУРИЈА (Купиник),[456] тапијска такса (1566) 40 акчи.[457]
ТУСА (Сланкамен),[458] тапијска такса (1566) 40 акчи.[459]
УГРИНОВЦИ (Купиник), тапијска такса (1566) 80 акчи.[460] Црква се помиње тек после 1734,[461] а 1788. сазидана је нова (св. Георгије).[462]
ФАРКАШ (Илок),[463] тапијска такса (1566) 40 акчи.[464]
ФИРОВАЦ (?) (Илок),[465] тапијска такса (1566) 50 акчи.[466]
ХАМЗОВА (Рача),[467] тапијска такса (1566) 100 акчи.[468] Године 1588—95. земљиште цркве било је у поседу села.[469]
ХЕЊОВЦИ[470] (Купиник), тапијска такса (1566) 30 акчи.[471] Унета је и у попис из 1578. године.[472]
ХЛАПОВЦИ (Гргуревци),[473] тапијска такса (1566) 30 акчи.[474]
ХОДОРОВЦИ (Митровица),[475] тапијска такса (1566) 40 акчи.[476]
ХРТКОВЦИ (Митровица), тапијска такса (1566) 40 акчи.[477]
ЦРВЕНА ЦРКВА вид. ЦРВЕНКА.
ЦРВЕНКА (Земун),[478] тапијска такса (1566) 80 акчи.[479]

[456] Данас потес у пољу Ашање, тачније, између Карловчића и Ашање (Поповић, *Срби у Срему*, 37, 108).
[457] McGowan, *Sirem Sancagi*, 339—40.
[458] Раније име данашњих С. Бановаца (Поповић, *Срби у Срему*, 38), „Туша на пустари Бановцима" (Гавриловић, *Срем*, 149).
[459] McGowan, *Sirem Sancagi*, 212—13.
[460] Исто, 348—49; Зиројевић, *Цркве и манастири*, 198.
[461] Вујовић, *Црквени споменици*, 343.
[462] Петровић, *Историја*, 107.
[463] Некадашње село Farkaswigh, вероватно у околини Бачинаца (Heller, Nehring, *Comitatus*, 52). У пољу Бачинаца постоји потес Курјаковац (мађ. farkas — вук).
[464] McGowan, *Sirem Sancagi*, 59—60.
[465] Forovacz односио Шидски Бановци (Heller, Nehring, *Comitatus*, 164).
[466] McGowan, *Sirem Sancagi*, 51—2.
[467] Некад тврђава и насеље у Срему (Heller, Nehring, *Comitatus*, 65). Лежало између Раче и села Грка (Bösendorfer, *Crtice*, 197).
[468] McGowan, *Sirem Sancagi*, 516—17.
[469] *Сремски дефтер*, No 673, 3769.
[470] Код McGowan-a Хејговци. Може се читати и Хиђовци. Hegyovcz, некад насеље око Грабоваца (Поповић, *Срби у Срему*, 109).
[471] McGowan, *Sirem Sancagi*, 377.
[472] *Сремски дефтер*, No 571, 3962.
[473] Hlapowcz, припадало је тврђави Моровићу (Bösendorfer, *Crtice*, 199; Heller, Nehring, *Comitatus*, 69).
[474] McGowan, *Sirem Sancagi*, 112—13.
[475] Hudrowcz односно Syrocz, пустара Одоровци, некадашње село негде око Шашинаца (Поповић, *Срби у Срему*, 110; Heller, Nehring, *Comitatus*, 69; Гавриловић, *Срем*, 84, passim).
[476] McGowan, *Sirem Sancagi*, 226—27.
[477] Исто, 298—99.
[478] У турском тексту Кизил Килиса, друго име Црљена Црква, касније Црвена Црква (Шабановић, *Турски извори*, 581; *Сремски дефтер*, № 673, 3817). Потес на Дунаву — Црвенка (Шабановић, *Турски извори*, 591, нап. 131).
[479] Исто, 592.

ЦРЕПОВАЦ (Купиник),[480] тапијска такса (1566) 45 акчи.[481]
ЦРКВЕНАЦ[482] (Ирит),[483] тапијска такса (1566) 30 акчи.[484]
ЦРНЦИ (Купиник),[485] тапијска такса (1566) 25 акчи.[486]
ЧЕРЕВИЋ (истоимена нахија), тапијска такса (1566) 60 акчи.[487] Овде су у средњем веку биле три цркве: св. Петра апостола (са манастиром), Богородице и капела св. Тројства.[488] Стара црква сграђена је 1700, а данашња 1819. године (св. Сава).[489]
ЧИПАНОВЦИ (Гргуревци),[490] тапијска такса (1566) 40 акчи.[491]
ЧОНДОК (?) (Митровица),[492] тапијска такса (1566) 40 акчи.[493]
ЧОРТАНОВЦИ (Сланкамен), тапијска такса (1566) 80 акчи.[494] Године 1827—29. сапрађена је црква посвећена св. Николи.[495]
ЧУБОВЦИ (?) (Моровић),[496] године 1578. уписана је тапијска такса на земљиште цркве од 200 акчи,[497] а десетак година касније земљиште цркве било је у поседу села.[498]
ШАВЛОВЦИ (Илок),[499] у пописима из 1578. и 1588—95. говори се о порушеној цркви, која је, будући да није била ничије власништво, продата Хусеину, сину Муратовом односно Хусеину чаушу, за 100 акчи.[500]
ШАПИНА (Митровица),[501] тапијска такса (1566) 30 акчи.[502]

---

[480] Некад село, данас потес у пољу Сремске Митровице (Поповић, *Срби у Срему*, 84).
[481] McGowan, *Sirem Sancağı*, 375—76.
[482] У турском тексту Црквинац.
[483] Можда данашњи потес у пољу Малих Радинаца (Мали Црквенац и Велики Црквенац: Поповић, *Срби у Срему*, 97).
[484] McGowan, *Sirem Sancağı*, 246—47. Јавља се у свим пописима XVI века као село, чак знатно (*Сремски дефтер*, № 571, 3878 и № 673, 3691).
[485] Некад село, данас потес у пољу Грабоваца (Поповић, *Срби у Срему*, 56).
[486] McGowan, *Sirem Sancağı*, 368—69.
[487] Исто, 183—85.
[488] Bösendorfer, *Crtice*, 286, 293.
[489] Петровић, *Историја*, 102.
[490] Некад село, данас потес у пољу Грка (Поповић, *Срби у Срему*, 112).
[491] McGowan, *Sirem Sancağı*, 116—17.
[492] Неутврђено. Можда се може довести у везу са топонимом Zunduh (Поповић, *Срби у Срему*, 63).
[493] McGowan, *Sirem Sancağı*, 289—90.
[494] Исто, 205—206; Зиројевић, *Цркве и манастири*, 204.
[495] Петровић, *Историја*, 102.
[496] Неутврђено. Уз њега се уписује мезра Sarlat (Sarlath), па га, можда, треба тражити око села Чалме (Heller, Nehring, *Comitatus*, 160).
[497] *Сремски дефтер*, № 571, 3813.
[498] *Сремски дефтер*, No 673, 3667.
[499] Неутврђено.
[500] *Сремски дефтер*, No 571, 3840; No 673, 3654.
[501] У турском тексту Шапино, некад село, па пустара на митровачком властелинству (Поповић, *Срби у Срему*, 112, 124).
[502] McGowan, *Sirem Sancağı*, 308—309.

ШАТРИНЦИ (Ириг), тапијска такса (1566) 50 акчи.[503] Године 1733. Шатринци су имали цркву под земљом.[504] Године 1822. срушена је „стара црква" из 1761. године (Преображење).[505]

ШАШИНЦИ (Митровица), тапијска такса (1566) 60 акчи.[506] Црква св. Духа саграђена је 1774. године.[507]

ШЕЛЕВРЕНЦИ[508] (Ириг), тапијска такса (1566) 50 акчи.[509]

ШТИТАР (Сланкамен),[510] тапијска такса (1566) 40 акчи.[511]

ШУГОДОЛ (Купиник),[512] тапијска такса (1566) 25 акчи.[513]

ШУЉАМ[514] (Гргуревци), године 1566. уписује се, уз село, манастир св. Димитрија, као и тапијска такса на земљиште цркве од 60 акчи.[515] Да ли је то манастирска земља или је реч о сеоској цркви, односно њеном поседу? Помало збуњује релативно ниски износ тапијске таксе. Ни за остале случајеве не зна се да ли су у питању једна или две богомоље. У овом селу (Суљан) помиње се 1634. католичко становништво (треба да је тада прешло на православље).[516] Ту је 1779 (или пре 1766) сазидана црква, посвећена св. Николи.[517]

МАНАСТИРИ

Пошто су познате турске вести о сремским манастирима, задржавамо се делимично само на онима који су давно нестали са лица земље, неретко и нетрагом. Ради бољег увида дајемо, у прилогу, табеларни преглед свих сремских манастира — постојећих и ишчезлих — у свим пописима XVI века, и то по нахијама. Попут цркава, и манастире наводимо азбучним редом.

---

503 Исто, 251—52.

504 Д. Руварац, *Српска митрополија карловачка око половине XVIII века*, Сремски Карловци, 1902, 108.

505 Петровић, *Историја*, 102.

506 McGowan, *Sirem Sancagi*, 292—93.

507 Петровић, *Историја*, 113.

508 У турском тексту Шеловринац. Данас потес у попиначком пољу (Поповић, *Срби у Срему*, 114).

509 McGowan, *Sirem Sancagi*, 248—49.

510 Некадашње село (Heller, Nehring, *Comitatus*, 178). Турски попис из 1578. бележи мезру Штитар код села Пазове (Старе); (Зиројевић, *Цркве и манастири*, 262).

511 McGowan, *Sirem Sancagi*, 222.

512 Вероватно данашњи Шодол, потес у пољу Катловчића и Петровчића (Поповић, *Срби у Срему*, 72).

513 McGowan, *Sirem Sancagi*, 379.

514 Назива се и Шулма.

515 McGowan, *Sirem Sancagi*, 94—5.

516 Buturac, *Katolička crkva*, 54.

517 Петровић, *Историја*, 113.

АКАЛОВА (Черевић),[518] помиње се у пописима из 1578. и 1588/95. Најпре је плаћао 100, па 200 акчи годишње. На њега се односи и белешка о манастиру Рикали (1549).

БАНОШТОР (Варадин), године 1546. плаћена је годишња дажбина на њега од 100 акчи.[519] Да ли се тапијска такса, наплаћена на земљиште цркве у овом селу (1566), може довести у везу са некадашњим манастиром? Није јасно ни да ли манастир треба повезати са порушеном „неверничком зградом" од камена, продатом за 40 акчи (укупно 80 комада камена).[520] Судећи по именима становника, овај стари бенедиктински манастир[521] можда је у међувремену постао православни. Године 1566. у селу је много дошлаца и прешлаца (десет), ту живи и један поп, а имена су претежно српска.[522]

БУКОВАЦ (Варадин), јавља се само у најстаријем турском попису. У истоименом селу поред потеса је Манастирски брег[523] и шума Црквиште,[524] који би се могли повезати са некадашњом сеоском црквом у овом селу. У једном досад недатираном турском попису помиње се и друго име овог манастира — Гораник.[525] Приход од њега је био 50, односно 200 акчи.[526]

ВАРАСОВА (Варадин),[527] има га у свим пописима XVI века, укључујући и онај недатирани. Вероватно је био посвећен св. Арханђелу.[528] Уписан је приход од 50 акчи, али се касније не бележи. Није јасно ни да ли се тапијска такса на земљиште цркве од 40 акчи[529] односи на сеоску цркву у Варасову или, пак, на манастир св. Арханђела.[530] У следећа два пописа стоји само име (што би могло сведочити о његовој напуштености).

ВИТОЈЕВНИЦА (Купиник), манастир посвећен Благовештењу у селу Витојевци. Не знамо да ли се тапијска такса на земљиште цркве, наплаћена 1566. године,[531] односи на овај манастир. Ту је уписано

---

518 Сасвим детаљно о овом манастиру у нашем раду посвећеном манастиру Шишатовцу (у штампи). Иначе, овај некадашњи посед деспотице Јелене, Акал, налазио се у пољу села Сусека, данас Вакалова (Поповић, *Срби у Срему*, 36, 105).

519 Đurđev, *„Prodaja"*, 241, нап. 9.

520 *Сремски дефтер*, No 571, 3909.

521 Buturac, *Katolicka crkva*, 12—3.

522 McGowan, *Sirem Sancağı*, 188—89.

523 Поповић, *Срби у Срему*, 48.

524 Ж. Бошњаковић, *Ономастика Срема (I део, северни Срем)*, Ономатолошки прилози, VIII, Београд, 1987, 116, 119.

525 *Сремски дефтер*, № 1000, 33. Попис се налази у Архиву Председништва владе у Истанбулу.

526 Đurđev, *„Prodaja"*, 242.

527 Данас име Воросово носи један део С. Карловаца (Исто, 242, нап. 7).

528 Исто, 243, нап. 17.

529 McGowan, *Sirem Sancağı*, 174—75.

530 Као први становник села наводи се Херак калуђер (Исто, 174).

531 Исто, 382.

и пола земина Црквенци.[532] Манастир се помиње још 1622. године и до данас су сачувани његови материјални остаци.[533]

ВОЋИН (Илок), само у последњем турском попису из XVI века манастир у селу Воћину, као и приход од 55 акчи.[534] Сигурно је реч о данашњем Шаренграду, односно некадашњем фрањевачком самостану св. Духа у њему, уништеном од Турака крајем XVI века.[535] Св. ДИМИТРИЈЕ вид. ШУЉАМ.

БУРАШИН (Варадин),[536] по сведочанству једног недатираног турског пописа; држао та је неки калуђер Степан и за то плаћао 150 акчи годишње.[537] Његово име би се, ипак, могло читати и као Бурешево (или сл.). Вероватно се налазио у околини Сремских Карловаца. Да ли би се могао довести у везу са Текијом, са којом се, на западу, међио карловачки атар?[538] Или је Текија везана за некадашњи манастир Буковац?

МУНТАЉ (Гргуревци), само под овим именом јавља се у прва два турска пописа Сремског санџака. Најпре је унет његов годишњи приход од 50 акчи.[539] Двадесет година касније манастир је порушен, а две њиве, ливада и запарложени виноград, очигледно ранији манастирски посед, будући да нису никоме припадали, дати су, уз талијску таксу од 60 акчи, заиму Бајезит-бегу.[540] Није искључено ни да је неколико винограда, претежно у поседу муслимана, такође било у саставу ранијег манастирског имања.[541] Судећи по данашњем потесу Муталь, овај манастир треба тражити између Бешенова и Шуљма.[542]

Манастир на ОБЕДИ (острвце на Сави код Купинова), посвећен Благовештењу,[543] бележе последња два турска пописа XVI века: манастир Благовештење у близини поменуте вароши (Купиник), ушур од винограда, кошница и др. — 180 акчи.[544]

---

[532] Исто.

[533] Петковић, *Преглед*, 26; Матић, *Архитектура*, 31.

[534] *Сремски дефтер*, No 673, 365.

[535] Buturac, *Katolička crkva*, 12, 65, 188. Треба истаћи да се у попису Воћина, насталом после одласка Турака (1698), помиње још манастир св. Кларе као и црква св. Ане (Smičiklas, *Dvijestogodišnjica*, II, 73; Bösendorfer, *Crtice*, 293).

[536] Đurđev, *„Prodaja"*, 242, нап. 6.

[537] *Сремски дефтер*, № 1000, 33.

[538] Smičiklas, *Dvijestogodišnjica*, II, 289.

[539] Đurđev, *„Prodaja"*, 242, нап. 12.

[540] McGowan, *Sirem Sancagi*, 193.

[541] Исто, 193—94. Такође: *Сремски дефтер*, № 571, 3896.

[542] Поповић, *Срби у Срему*, 44, 111.

[543] Детаљно: Матић, *Манастир Обед*, Покрајински завод за заштиту споменика културе, VI—VII, Нови Сад, 1978, 63—8.

[544] *Сремски дефтер*, No 571, 266 (овог пута, изузетно, користи се оригинални дефтер у Архиву Председништва владе у Истанбулу); *Сремски дефтер*, No 673, 3796.

РИКАЛА вид. АКАЛОВА.

Св. САВА (Варадин) у близини Новог Села. Судећи по аустријском опису из 1702. године, ово село је између Буковца, манастира Хопова, Лединаца и Каменице.[545] Да ли овај ишчезли манастир треба тражити у Лединцима, на Клиси, висоравни на Малом брегу, на којој су данас развалине некадашње цркве?[546] И у поменутом аустријском опису помиње се порушена црква са кулом.[547] Овај манастир се нашао само у последњем турском попису из XVI века са приходом од 500 акчи[548] на име ушура и ресмова.

Св. САВА (Ириг), забележен је само 1588—95. године уз село Павловац,[549] што не мора да значи да се тамо и налазио.[550] Приход од ушура и ресмова износио је 700 акчи.[551]

СТЕЈАНОВЦИ (Гргуревци), бележе га сви турски пописи XVI века, почев од најранијег. Приход од њега био је од 100 до 300 акчи.[552] Манастир је био посвећен св. Борђу и треба да се налазио у близини села, чије име носи. У атару овог села и данас постоје потеси Црквина и Калуђерске њиве,[553] а у атару суседног села Павловца — потес Калуђерице.[554] Додуше, у попису из 1566. у селу је наплаћена тапијска такса на земљиште цркве,[555] што би, евентуално, могло да се односи и на манастирску цркву. У сваком случају, ово питање остаје отворено.

ТИДИ, ТИДИЈА (Варадин), о његовом постојању сведоче данас само потеси Стара и Нова Тидија у чортановачком пољу.[556] Село под овим именом опустело је већ 1702. године.[557]

ШУЉАМ (Гргуревци, Варадин), био је посвећен св. Димитрију и налазио се покрај села. Бележе га сви турски пописи XVI века; годишње дажбине за њега износе од 150 до 500 акчи.[558] И овде није баш јасно на шта се односи тапијска такса на земљиште цркве (50 акчи),

---

[545] Smičiklas, *Dvijestogodišnjica*, II, 299.
[546] Бошњаковић, *Ономастика*, 71.
[547] Smičiklas, *Dvijestogodišnjica*, II, 296.
[548] *Сремски дефтер*, No 673, 3716.
[549] Исто, 3691.
[550] Додуше, постоје потеси Калуђерице и Попова Дољача (Поповић, *Срби у Срему*, 91).
[551] *Сремски дефтер*, No 673, 3691.
[552] Зиројевић, *Цркве и манастири*, 189.
[553] Поповић, *Срби у Срему*, 103. Са овим селом граничи се и манастир Бешеново.
[554] Исто, 91.
[555] McGowan, *Sirem Sancagi*, 92—3.
[556] Поповић, *Срби у Срему*, 112.
[557] Smičiklas, *Dvijestogodišnjica*, II, 291 (у тексту погрешно: Fidia).
[558] Зиројевић, *Цркве и манастири*, 93.

узета 1566. Манастир треба довести у везу са називима Ремете, Доње Ремете, Реметски, Калуђерака, Калуђерске њиве и Црквина у суседним селима Манђелосу и Стејановцима,[559] а можда и са некадашњим бенедиктинским манастиром у Манђелосу.[560] Судећи по последњем турском попису, реч је о знатнијем манастирском поседу (виногради, ливаде, њиве), мада није баш јасно ко га обрађује.

ТОПОНИМИЈА

Пошавши од прихватљиве претпоставке да су се имена црквених патрона могла сачувати и у називима места — вароши, села, селишта (мезти), земљишта (земина) — исписали смо их из сва три турска пописа, што значи имена хришћанских светитеља (уобичајених црквених патрона), као и друга која би посредно могла да сведоче о постојању некадашње богомоље (Придворица, Црквенац, Ремета и др.). Укратко, одређен број насеља добио је име према црквеним патронима односно богомољама, изграђеним некад на њиховом тлу, за шта има довољно доказа у сачуваним изворима. Цркве је разарало време, али и људи, па и сама насеља губила су своје житеље, свој статус, а често и име. Понекад се, пак, само у именима (као име села, селишта, земљишта) чувају трагови прошлости.

Сва та имена дајемо азбучним редом:

село АНДРИЈАШЕВЦИ (Иванково).[561] Тако се зове и данас.

мезра АНДРИЈЕВА (?) (Варадин), друго име Дивош (?),[562] уписује се уз (Сремске) Карловце, па је ту треба и тражити.

село АНДРИЈЕВА (Черевић),[563] неутврђено.

село АНДРИЈЕВЦЕ (Моровић),[564] неутврђено.

мезра БИСКУПЉА СЕЛА (Нијемци), уписана је уз село Превлаку.[565] За њу се плаћа 200 акчи годишње.[566]

село БЛАЖЕВЦИ (?) (Нијемци).[567]

мезра БЛАЖЕВЦИ (Моровић), уписује се уз село Олашницу.[568] Неутврђено.

---

[559] Поповић, *Срби у Срему*, 81.
[560] Buturac, *Katolička crkva*, 13.
[561] *Сремски дефтер*, № 673, 3754.
[562] McGowan, *Sirem Sancağı*, 166.
[563] *Сремски дефтер*, No 673, 3722.
[564] McGowan, *Sirem Sancağı*, 78.
[565] Исто, 418. Вид. Heller, Nehring, *Comitatus*, 147.
[566] McGowan, *Sirem Sancağı*, 418.
[567] Исто, 427, 439. Ово име носе старо село код Нијемаца и старо село код Тординаца (S. Pavičić, *Podrijetlo hrvatskih i srpskih naselja i govora Slavonije*, Zagreb, 1953, 78—80, 113).
[568] *Сремски дефтер*, № 571, 3853.

мезра БЛАШЕВЦИ? (Подгорје), вероватно се налазила код села Томпојеваца.[569]
мезра БЛАЖЕВЦИ(?) (Иванково), уписује се уз село Лазе.[570]
мезра БЛАЖЕВЦИ (Нијемци), уписује се уз село Кочетинце,[571] па је ту треба тражити.
земин БЛАЖЕВЦИ? (Нијемци) уписује се уз село Варјаш.[572]
мезра БЛАЖЕВЦИ (Купиник), код села Сибача,[573] па је ту треба и тражити.
земин БЛАЖЕЈОВЦИ(?) (Иванково), део села Петроваца.[574]
село ВЕЛИКА РЕМЕТА (Гргуревци), код манастира Шишаговца. Ово име, иначе, носи неколико топонима у овом крају.[575] В. Ремета је у свим пописима из XVI века. Године 1634. уписана је В. Ремета са дотадашњим католичким становништвом.[576] У XVIII веку постоји село Ремета.[577]
село ВЕЛИКИ ПЕТРОВЦИ (Ириг) (уп.: истоимено село — цркве).
село ВИНКОВЦИ (Иванково).[578]
мезра ВИНКОВЦИ (Иванково), уписује се уз село Шишковац,[579] па је ту треба тражити.
мезра ГОСПОБИН(А) ВАС (Вуковар), уписана је уз село Церић,[580] па је ту треба тражити.
мезра ДАМЈАНОВЦИ (Подгорје), уписује се уз село Букујовце,[581] па је ту треба тражити.
ДИМИТРОВИЦА, МАЛА вид. МАЛА ДИМИТРОВИЦА.
село ДИМИТРОВЧАЦ? (Митровица) (уп.: истоимено село — цркве).
село БУРБЕВЦИ (Митровица) (уп.: истоимено село — цркве).
мезра БУРБЕВЦИ (Вуковар),[582] треба је тражити код истоименог насеља односно села Трпиња.[583]
земин сент ИВАН (Посавје), уписује се уз село Поповце.[584]
ИВАНИШЕВЦИ (Митровица) (уп.: истоимено село — цркве).

---

[569] McGowan, *Sirem Sancağı*, 448.
[570] Исто, 481.
[571] *Сремски дефтер*, No 673, 3739.
[572] Старо село код Тординаца (Pavičić, *Podrijetlo*, 113).
[573] *Сремски дефтер*, No 571, 3953.
[574] McGowan, *Sirem Sancağı*, 483. Уп. село Петровци.
[575] Поповић, *Срби у Срему*, 59, 81, 79, 117.
[576] Buturac, *Katolička crkva*, 54.
[577] Гавриловић, *Срем*, 43.
[578] McGowan, *Sirem Sancağı*, 464.
[579] *Сремски дефтер*, No 673, 3756.
[580] McGowan, *Sirem Sancağı*, 145.
[581] Исто, 449.
[582] Исто, 135.
[583] Heller, Nehring, *Comitatus*, 57.
[584] McGowan, *Sirem Sancağı*, 507, старо село код Отока (Heller, Nehring, *Comitatus*, 147).

ИВАНКОВО (истоимена нахија) (уп.: ИВАНКОВО — цркве).
мезра ИВАНОВЦИ (Вуковар), треба је тражити код села Богдановаца.[585]
мезра ИВАНОВЦИ (Вуковар), уписује се уз село Негославце,[586] па је ту треба и тражити.
земин ИВАНОВЦИ (Вуковар), уписује се уз село Дјелинце (?).[587] Неутврђено.
ИВАНОШЕВЦИ (?) (Вуковар), уписује се уз село Мартинце (?),[588] које нисмо успели да идентификујемо.
мезра ИВАНЦИ (Гргуревци), уписује се уз село Грк,[589] па је ту треба тражити.
село ИВАНЦИ (Подгорје).[590]
мезра ИВАНЦИ (Моровић), уписује се уз село Грбовац.[591] Неутврђено.
село ИЛИЈАШ (Гргуревци), истоимено село (цркве).
село ИЛИНЦИ (Иванково), године 1588—95. уписано је заједно са таксом од вашара, који се овде одржавао на Илијиндан (Iliyingünü).[592]
село ИЛИНЦИ (Нијемци) (уп.: истоимено село — цркве).
мезра ИЛИНЦИ (Иванково), уписује се уз село Церић.[593] На карти Славоније из 1500. налази се између села Церића и Иванкова насеље св. Илија.[594]
мезра ИЛИНЦИ (Иванково), уписује се уз село Винковце,[595] па је ту треба тражити.[596]
мезра ИЛИНЦИ (Ириг), лоцира се уз ово насеље,[597] па је ту треба тражити.
мезра свети ЈАКОБ Сланкамен), уписује се уз село Тусу,[598] што значи да је треба тражити око данашњих Ст. Бановаца на Дунаву.[599]

---

[585] McGowan, *Sirem Sancağı*, 150.
[586] Исто, 142—43.
[587] *Сремски дефтер*, № 673, 3683.
[588] McGowan, *Sirem Sancağı*, 155.
[589] Исто, 119.
[590] Исто, 443. Данас се тако зову потеси у селу Илинцима и Н. Карловцима, али је вероватније да је реч о другом селу (Поповић, *Срби у Срему*, 64, 69).
[591] *Сремски дефтер*, No 673, 3673.
[592] Исто, 3750.
[593] McGowan, *Sirem Sancağı*, 145.
[594] Pavičić, *Podrijetlo*, карта.
[595] McGowan, *Sirem Sancağı*, 464.
[596] Види претходну мезру.
[597] Исто, 223.
[598] *Сремски дефтер*, № 673, 3728.
[599] Уп. истоимено село (цркве).

Да ли се може довести у везу са црквом св. Jakoba de Hangun (1361)?[600]
мезра св. ЈАКОБ (Вуковар), уписује се уз село Нуштар,[601] па је ту треба и тражити.[602]
село ЈАКОБОВЦИ (Моровић),[603] неутврђено.
село ЈАКОБОВЦИ (Гргуревци),[604] неутврђено.[605]
село ЈАКОБОВЦИ (Посавје).[606]
село ЈАКОБОВЦИ (Иванково),[607] некадашње село Јакобовци источно од Иванкова и западно од Маркушице.[608]
земин ЈАКОБОВЦИ (Подгорје), уписује се уз село Боришевац (?),[609] па га ту треба тражити.[610]
мезра ЈАКОБОВЦИ (Нијемци), уписује се уз село Градинце,[611] па је ту треба тражити.
село ЈАКОВО[612] (Земун).[613]
земљиште КРИЖ (?) (Нијемци), уз село Церјан.[614]
земљиште КРИЖЕВЦИ (Вуковар), уписује се уз село Мартинце.[615] Неутврђено.
село КРСТАЧ (и КРСТАЦ) (Митровица) (уп.: истоимено село — цркве).
мезра КРСТУР (Митровица), уписује се уз Руму,[616] па је ту треба тражити.[617]
мезра КРСТУР (?) (Моровић), уписује се уз саму варош Моровић.[618]
рибњак КРСТУР (Илок), насупрот Илоку.[619]
село КУЗМА ДАМЈАН (Моровић), уп.: КУЗМИН.

---

[600] Bösendorfer, *Crtice*, 287.
[601] *Сремски дефтер*, No 673, 3682.
[602] Jacabovcz (Heller, Nehring, *Comitatus*, 78).
[603] *Сремски дефтер*, No 673, 3671.
[604] McGowan, *Sirem Sancaği*, 122.
[605] Уз њега се бележи мезра Милошевци (упор. Bösendorfer, *Crtice*, 210).
[606] McGowan, *Sirem Sancaği*, 509. Некад село Jakobovcz код тврђаве Церне (Bösendorfer, *Crtice*, 201).
[607] McGowan, *Sirem Sancaği*, 472.
[608] Поповић, *Срби у Срему*, 67.
[609] McGowan, *Sirem Sancaği*, 442.
[610] Да ли се ово село може довести у везу са селом Borosfalwa (Bösendorfer, *Crtice*, 185)?
[611] McGowan, *Sirem Sancaği*, 422. Постоји старо село Градина код Илинаца (Pavičić, *Podrijetlo* 73, 74) и Градинци, старо село код Отока (Исто, 81).
[612] У турском тексту Јакова.
[613] McGowan, *Sirem Sancaği*, 389.
[614] Вероватно Cerуany, (припадао најпре Виргради па Отоку) односно Церна (Bösendorfer, *Crtice*, 189).
[615] McGowan, *Sirem Sancaği*, 155.
[616] Исто, 316.
[617] Поповић, *Срби у Срему*, 74.
[618] McGowan, *Sirem Sancaği*, 73, такође: Поповић, *Срби у Срему*, 74.
[619] McGowan, *Sirem Sancaği*, 18. Један потес у илочком пољу зове се Крижи (Поповић, *Срби у Срему*, 65, такође 74).

мезра ЛУКАШИНЦИ (?) (Гргуревци), уписује се уз село Томашевце (вид.).
село ЉУКОВО (Ириг) (уп.: истоимено село — цркве).
село МАЛА РЕМЕТА[620] (Гргуревци),[621] бележе је сви пописи XVI века.[622]
село МАЛА РЕМЕТА[623] (Ириг), треба је тражити код манастира Вел. Ремете.[624] Бележе је и остали пописи XVI века.[625]
село МАЛИ[626] ДИМИТРОВЧАЦ (?) (Купиник).[627]
село МАЛИ МАРТИНЦИ (Митровица), (уп.: истоимено село — цркве).
село МАЛИ ПЕТРОВЦИ (Ириг), (уп.: истоимено село — цркве).
село МАРИНЦИ (Нијемци),[628] ово име данас носи део Шида,[629] као и старо село код Нијемаца.[630]
село МАРИНЦИ (Вуковар),[631] овде се у средњем веку помиње Богородичина црква.[632]
мезра МАРКОВЦИ (Вуковар), уписује се уз село Рогозан,[633] па је ту треба и тражити.
мезра МАРКОВЦИ (Нијемци), уписује се уз саме Нијемце,[634] па је ту треба тражити.
мезра МАРКОВЦИ (Моровић), уписује се уз село Марашавце (?).[635] Неутврђено.
село МАРТИНЦИ (Митровица), в. истоимено село (цркве).
село МАРТИНЦИ (Вуковар),[636] неутврђено.
мезра МАТЕЈЕВЦИ (Нијемци), уписује се уз село Подрагаће,[637] па је ту треба тражити.
мезра МИХАЈЛОВЦИ (Ириг), уписује се уз село Брегову,[638] па је ту треба и тражити.

---

620 У турском тексту küčük.
621 Види Велика Ремета.
622 McGowan, *Sirem Sancağı*, 99; *Сремски дефтер*, № 571, 3892 и № 673, 3705. Такође: Buturac, *Katolička crkva*, 54.
623 У турском тексту küčük.
624 McGowan, *Sirem Sancağı*, 245—46.
625 *Сремски дефтер*, No 571, 3888 и No 673, 3892.
626 У турском тексту Мали.
627 У каснијим пописима Мали Митровчац. Лоцира се крај Ковачеве баре у селу Угриновцима (McGowan, *Sirem Sancağı*, 336; *Сремски дефтер*, № 673, 3801; Поповић, *Срби у Срему*, 108).
628 McGowan, *Sirem Sancağı*, 475.
629 Поповић, *Срби у Срему*, 114.
630 Pavičić, *Podrijetlo*, 80.
631 McGowan, *Sirem Sancağı*, 147.
632 Bösendorfer, *Crtice*, 280.
633 McGowan, *Sirem Sancağı*, 157. Данас ово име носи један потес у пољу Вуковара (Поповић, *Срби у Срему*, 53).
634 McGowan, *Sirem Sancağı*, 411.
635 *Сремски дефтер*, No 673, 3675. Уп. Heller, Nehring, *Comitatus*, 110.
636 McGowan, *Sirem Sancağı*, 155.
637 *Сремски дефтер*, № 673, 3738; Pavičić, *Podrijetlo*, 47, passim.
638 McGowan, *Sirem Sancağı*, 234. Види истоимено село (цркве).

село МИХАЉЕВЦИ[639] (Посавје), вероватно Михаљевица, старо село и брод на Сави код Бабине греде, данас пустара.[640]
мезра МИХАЉЕВЦИ (Ирит), уписује се уз село Јазак,[641] па је ту треба и тражити.
мезра МИХАЉЕВЦИ (?) (Митровица).[642]
мезра МИХАЉЕВЦИ (Купиник), уписује се уз село Мали Карловци,[643] ваљда је то данашњи Карловчић.
мезра МИХАЉЕВЦИ (Земун), уписује се уз некадашње село Живац,[644] треба је тражити код села Прогара.[645]
село МИХАЉЕВЦИ (Купиник), (уп.: истоимено село).
село МИХОВИЛОВИЦА (?) (Моровић),[646] неутврђено.
мезра НИКОЛИНЦИ (Митровица), уписује се уз село Ходоровце (уп.), па је ту треба тражити.[647]
мезра НИКОЛИНЦИ (?) (Митровица),[648] уписује се уз село Шашинце, па је ту треба и тражити.
мезра НИКОЛИНЦИ (Митровица), уписује се уз село Стреловац (уп.), па је ту треба тражити.
мерза НУШТАР (Вуковар) бележи се уз село Пеште (?) (уп.). Године 1566. годишњи приход од вашара (који се одржавао у близини цркве) био је 1200 акчи.[649] Реч је, очигледно, о данашњем Нуштару, некадашњем бенедиктинском самостану Моностору са црквама св. Духа и св. Николе.[650]
село ОПАТОВЦИ (Вуковар),[651] реч је о данашњем Опатовцу на Дунаву код Вуковара.[652]
село ОПАТОВЦИ (Илок).[653]
мезра ОПАТОВЦИ (Вуковар), наводи се крај села Кендуруша,[654] па је ту треба тражити.[655]

---

639 У турском тексту (овде и на другим местима): *Михаловци* (Исто, 565).
640 Pavičić, *Podrijetlo*, 66, 67; Bösendorfer, *Crtice*, 210.
641 McGowan, *Sirem Sancağı*, 243. Данас потес Михаиловац у овом насељу (Поповић, *Срби у Срему*, 66).
642 McGowan, *Sirem Sancağı*, 260. Године 1727. забележена је на митровачком спахилуку пустара Михајловац (Гавриловић, *Срем*, 82, нап. 40).
643 McGowan, *Sirem Sancağı*, 346—47.
644 Исто, 396—97.
645 Поповић, *Срби у Срему*, 95.
646 McGowan, *Sirem Sancağı*, 110.
647 *Сремски дефтер*, No 673, 3784.
648 McGowan, *Sirem Sancağı*, 292.
649 Исто, 147. У претходном попису Нуштар је село. Уп. такође: *Сремски дефтер*, No 673, 3682.
650 Bösendorfer, *Crtice*, 280.
651 McGowan, *Sirem Sancağı*, 156.
652 Heller, Nehring, *Comitatus*, 131.
653 McGowan, *Sirem Sancağı*, 20. Apathy (Heller, Nehring, *Comitatus*, 31).
654 McGowan, *Sirem Sancağı*, 155.
655 Поповић, *Срби у Срему*, 87.

село ПАВЛОВЦИ[656] (Подгорје), данас истоимени потес у пољу села Товарника.[657]
село ПАВЛОВЦИ (Ириг), (уп.: истоимено село — цркве).
мезра ПАВЛОВЦИ (Вуковар), уписује се уз село Миклушевце.[658] Данас ту постоји потес Павловац.[659]
мезра ПАВЛОВЦИ (Вуковар), уписује се крај села Богдановац,[660] па је ту треба и тражити.
мезра ПЕТРИНЦЕ (Сланкамен), уписује се уз село Тусу (уп.), па је ту треба и тражити.
мезра ПЕТРИНЦИ (Иванково), уписује се уз село Свињаровце,[661] па је ту треба и тражити.
село ПЕТРИНЦИ (?) (Сланкамен), (уп.: истоимено село — цркве).
село ПЕТРОВЦИ (Иванково),[662] највероватније село код Винковаца.[663]
село ПЕТРОВЦИ (Митровица),[664] вероватно некадашње село на Сави код Јарчине.[665]
мезра ПЕТРОВЦИ (Нијемци), уписује се уз село Бапуш,[666] па је треба тражити код села Адашеваца.[667]
мезра ПЕТРОВЦИ (?) (Нијемци), уписује се уз село Илинце (вид.), па је ту треба и тражити.[668]
мезра ПЕТРОВЦИ (Нијемци), уписује се уз село Трновце,[669] а ово име носе потеси у пољима села Вашице и Илинаца,[670] па ту треба тражити и ову мезру.
мезра ПЕТРОВЦИ (Подгорје), уписује се уз село Чаковце,[671] па је ту треба и тражити.
земин ПЕТРОВЦИ (?) (Нијемци), уписује се уз село Оток,[672] па га ту треба и тражити.
мезра ПЕТРОВЦИ (?) (Моровић), уписује се уз село Андријевце (вид.), па је ту треба и тражити.

---

656 *Сремски дефтер*, No 673, 3745.
657 Поповић, *Срби у Срему*, 106.
658 McGowan, *Sirem Sancagi*, 143.
659 Поповић, *Срби у Срему*, 83.
660 McGowan, *Sirem Sancagi*, 150.
661 *Сремски дефтер*, No 673, 3755.
662 McGowan, *Sirem Sancagi*, 483.
663 Pavičić, *Podrijetlo*, 85.
664 McGowan, *Sirem Sancagi*, 288.
665 Поповић, *Срби у Срему*, 93.
666 McGowan, *Sirem Sancagi*, 432.
667 Бапуш, потес у пољу овог села (Поповић, *Срби у Срему*, 36).
668 McGowan, *Sirem Sancagi*, 434.
669 Исто, 438.
670 Поповић, *Срби у Срему*, 64.
671 McGowan, *Sirem Sancagi*, 442.
672 Исто. 416.

мезра ПЕТРОВЦИ (Митровица), уписује се уз село Димитровчац, вид. истоимено село (топонимија).
мезра ПЕТРОВЦИ (Купиник), уписује се уз село Бучавце (вид.), па је треба тражити на том простору. Да ли се може довести у везу са селом Петровчићем?
мезра ПРИДВОРИЦА (Нијемци), уписује се крај вароши Нијемци,[672] па је ту треба и тражити.
мезра ПРИДВОРИЦА (Митровица), уписује се уз село Гомолаву (вид.), па је ту треба тражити.
мезра РЕМЕТА (Ириг), уписује се уз варош Врдник,[674] па је ту треба тражити.
земин РЕМЕТИЦА (Варадин), реч је о виноградима на земљишту Реметици, на мезри по имену Раша, која, опет, припада Карловцима.[675]
мезра РЕМЕТИЦА (Ириг), налазила се између Врдника и села Бапске.[676]
мезра СТЕПАНОВЦИ (Вуковар), уписује се крај овог града,[677] па је ту треба и тражити.
мезра СТЕФАНОВЦИ[678] (Купиник), уписује се уз село Крњешевце,[679] па је ту треба и тражити.
село ТОМАШЕВЦИ (Гргуревци), в. истоимено село (цркве).
село ТОМАШЕВЦИ (Моровић),[680] данас не постоји.[681]
село ТОМИНЦИ (?) (Иванково), в. истоимено село (цркве).
мезра ФИЛИПОВЦИ (Вуковар), уписује се уз село Негославце,[682] па је ту треба и тражити.
село ЦРВЕНА ЦРКВА (Земун), в. ЦРВЕНКА.
село ЦРКВЕНАЦ (Ириг) (уп.: истоимено село — цркве).
мезра ЦРКВЕНИЦА (?) (Моровић), уписује се уз варош Моровић,[683] па је ту треба и тражити.

---

673 Исто, 410.
674 Исто, 258. Види истоимено место (цркве).
675 Треба рећи да је приход од ушура износио 1200 акчи годишње (McGowan, *Sirem Sancağı*, 171). У пољу Карловаца и данас постоје потеси Раша и Реметица (Поповић, *Срби у Срему*, 71).
676 *Сремски дефтер*, No 673, 3694.
677 *Сремски дефтер*, No 571, 3868.
678 У последњем попису Степановци (*Сремски дефтер*, No 673, 3803).
679 McGowan, *Sirem Sancağı*, 377.
680 Исто, 128.
681 Heller, Nehring, *Comitatus*, 187 (Thomasewcz).
682 McGowan, *Sirem Sancağı*, 143.
683 Исто, 73.

мезра ЦРКВЕНЦИ (?),[684] (Вуковар), уписује се уз село Рогозан,[685] данас потес у пољу Вуковара.[686]
земин ЦРКВЕНЦИ (?) (Купиник), уписује се уз село Витојевци (вид.).
земин ЦРКВЕНЦИ (?) (Купиник), уписује се уз село Хеђовце (вид.).
мезра ЦРКВИЦА (?) (Моровић), уписује се уз село Малованце,[687] данашњи потес села Батроваца.[688]
мезра ЦРКВИЦА (Вуковар), ужива је раја села Десковца (вид.),[689] па је ту треба тражити.
мезра ШИМУНИЦА[690] (Моровић), уписује се уз село Строшинце.[691] Нисмо сигурни да ли одговара истоименом жупањском селу.
село ШИМУНОВЦИ (Купиник).[692]
мезра ШИМУНОВЦИ (?) (Вуковар), уписује се уз село Липовац,[693] данас потес у пољу Опатовца.[694]
мезра ШИМУНОВЦИ (?) (Моровић), уписује се уз село Церје,[695] некадашњи посед Моровића,[696] па је ту треба тражити.
мезра ШИМУНОВЦИ (Вуковар), уписује се уз село Обрадовце,[697] па је ту треба тражити.

---

684 Код McGowan-a Цркванци (Исто, 157).
685 Исто, 156—57.
686 Поповић, *Срби у Срему*, 53.
687 McGowan, *Sirem Sancagi*, 84; *Сремски дефтер*, № 571, 3862.
688 Поповић, *Срби у Срему*. Види такође истоимено село (цркве).
689 *Сремски дефтер*, No 673, 3683.
690 Може се читати и Шимоница.
691 *Сремски дефтер*, № 673, 3671.
692 McGowan, *Sirem Sancagi*, 380.
693 Исто, 146.
694 Поповић, *Срби у Срему*, 89.
695 *Сремски дефтер*, № 571, 3860.
696 Bösendorfer, *Crtice*, 188.
697 *Сремски дефтер*, № 571, 3868. Ово село је данас потес у пољу Вуковара (Поповић, *Срби у Срему*, 53).

МАНАСТИРИ У СРЕМСКОМ САНЏАКУ*

НАХИЈА	ДАТУМ ПОПИСА			
	1546.	1566.	1587.	1588—95.
ВАРАДИН	*Бурашин,* *Баноштор,* *Варосова,* *Буковац,* *Тиди,* Раковац	*Варосова,* Раковац, Беочин	*Варосова,* Раковац, *Шуљам,* Беочин	*Свети Сава,* Раковац, Беочин, *Варосова*
ГРГУРЕВЦИ	Ремета, *Шуљам,* *Мунтаљ,* *Стејановци,* Бешеново	*Стејановци,* *Шуљам,* Шишатовац, Петковица, *Мунтаљ,* Бешеново	Кувеждин, *Стејановци,* Бешеново, Шишатовац, Петковица	Кувеждин, *Стејановци,* Бешеново, Шишатовац, Петковица, *Шуљам*
ЗЕМУН		Фенек	Фенек	Фенек
ИЛОК		Прибина глава, Дивша	Прибина глава, *Акалова,* Дивша	Прибина глава, *Акалова, Воћин,* Дивша
ИРИГ	Хопово, Старо Хопово, Гргетег, Крушедол, Реметица, Јазак	Хопово, Старо Хопово, Крушедол, Гргетег, Јазак, Мала Ремета, Врдник	Хопово, Старо Хопово, Врдник, Гргетег, Јазак, Мала Ремета	Хопово, Старо Хопово, Врдник, Гргетег, Јазак, Крушедол, Мала Ремета, *Свети Сава*
КУПИНИК			*Благовештење*	*Благовештење*
ЧЕРЕВИЋ		Кувеждин		

* Ишчезли манастири су сложени курзивом.

KIRCHEN UND KLÖSTER IN SREM NACH TÜRKISCHEN VERZEICHNISSEN AUS DER ZWEITEN HÄLFTE DES XVI. JAHRHUNDERTS

OLGA ZIROJEVIĆ

In diesem Beitrag wurde der Versuch unternommen, auf Grund von offiziellen osmanischen Verzeichnissen — und zwar denjenigen die in der Zeitspanne von 1546 bis Ende des XVI. Jahrhunderts angefertigt worden sind — die bestehenden Bethäuser im Bereich des syrmischen Sandschakats festzustellen. Somit handelt es sich nicht nur um Klöster, sondern auch um Dorfkirchen, für die eine bestimmte Bodenabgabe entrichtet werden mußte. Eine nicht geringe Anzahl von in der Zwischenzeit entschwunden Bethäusern verbirgt sich eigentlich hinter Ortsnamen und Toponymen, so daß auch diese der alphabetischen Reihenfolge nach angefürt wurden. Eine besondere Aufmerksamkeit wurde den spurlos verschwundenen Klöstern gewidmet.

Dem Betrag wurde auch eine Tabelle beigegeben, in die alle in den Verzeichnissen angeführten bestehenden und nicht mehr bestehenden Klöster eingetragen wurden.

СЛОБОДАН М. НЕНАДОВИЋ

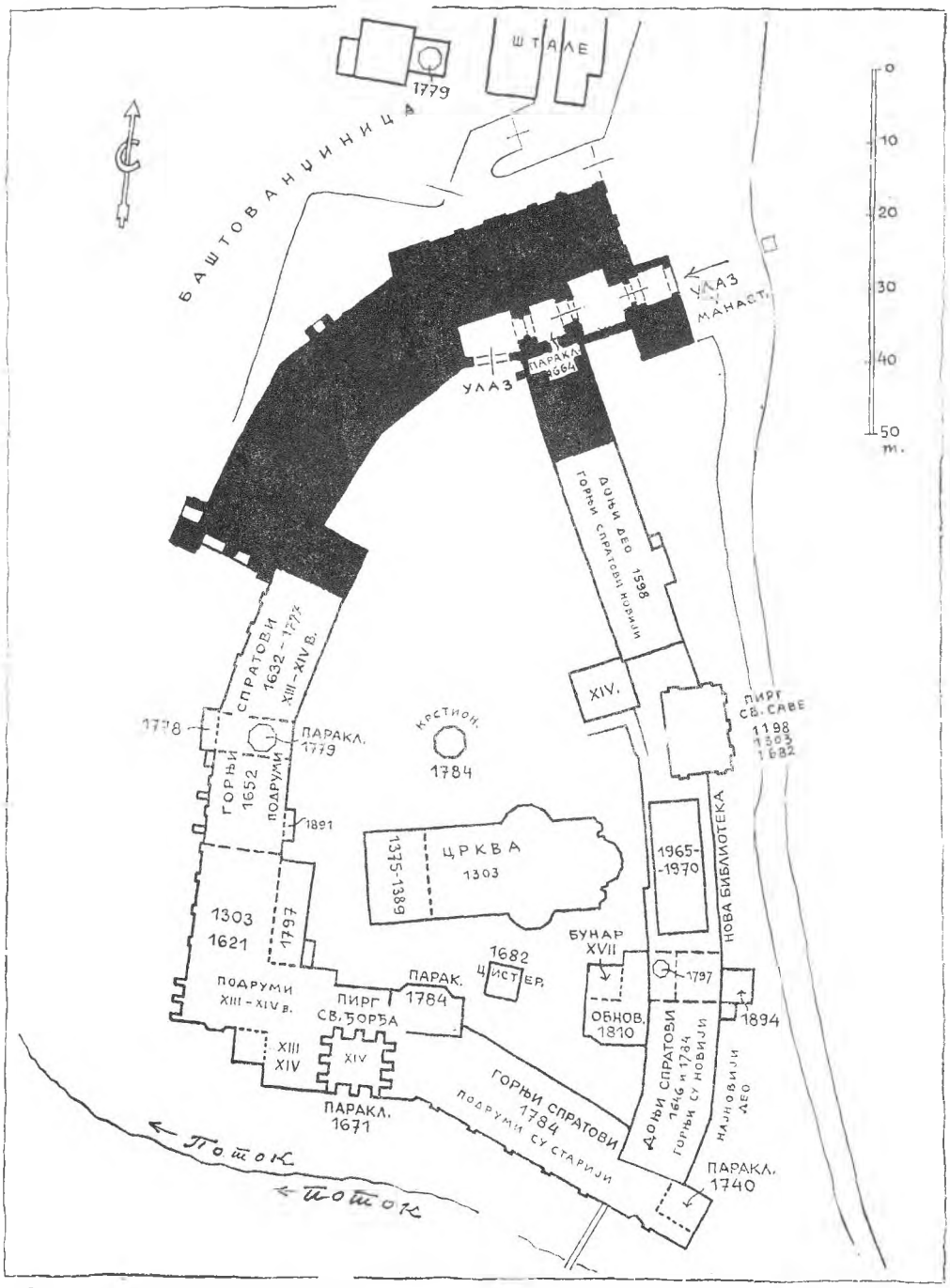
О изградњи северног дела Хиландара од игуменарије до конака (из 1598)

Северни део Хиландара од игуменарије па до конака, подигнут 1598. године, састоји се од: конака из 1814—1846, параклиса св. Николе, улаза у манастир, скривнице изнад улаза, трема испред улаза, портарнице до улазног трема и конака од параклиса св. Николе до конака из 1598 (сл. 1).

Све ове грађевине чине данас једну целину, али су настајале у разним временима и у неке од њих уклопљени су чак и остаци још старијих грађевина. Са тим дограђивањем изглед Хиландара се стално мењао. Међутим, није довољно да изнесемо само хронологију те изградње, за шта има доста података на њиховим зидовима, већ је потребно да проучимо изглед Хиландара пре тог дограђивања. То је наравно много теже, јер се о томе мало зна, али мислимо да је то неопходно учинити како би се боље могла објаснити данашња конструкција северног дела Хиландара. У даљем тексту пратићемо сваку фазу изградње северног дела манастира Хиландара.

Изглед манастира пре изградње конака из 1814—1846, према бакрорезу Хиландара из 1757. Испитујући како је текла изградња Хиландара у више махова указивали смо на значај бакroреза Хиландара из 1757. Ако се занемаре оне уметничке слободе изражене у представљању самих грађевина манастира Хиландара, тај бакрорез може бити врло поуздан извор података о Хиландару у време када је бакрорезац узимао податке на лицу места, да би га после у Москви израдио. Изузетно су важни баш ти подаци који се односе на поменути део Хиландара (сл. 2).[1]

[1] С. Ненадовић: *Хиландар на графичким приказима XVIII и XIX столећа*, Зборник заштите споменика културе књ. XVI, 1965, 97—114. Бакрорез је израђен месеца октобра 1757. год. у Москви. Овај бакрорез публиковала је и О. Недић, *Графичке представе српских манастира као изворни подаци при конзерваторско-рестаураторским радовима*, Зборник заштите споменика кул-



Сл. 1. Општа ситуациона скица објеката манастира Хиландара. Црном бојом означен је део о коме се говори у чланку (Цртеж А. Дерока, исправљен и допуњен од С. Ненадовића).

туре IX, 1958, 17—38; Dr Paul M. Mylonas, *Athos und seine Klosteranlagen in alten stichen und Kunstwerken,* Athen 1963. P. Mylonas даје на стр. 86 најпре отисак млађег бакрореза манастира Хиландара из 1779, који је израђен на основу овог старијег. Овај бакрорез датира на око 1820, иако се тачно зна да је израђен у Москви 1779. на иницијативу саборног старца манастира Хиландара кир Атанасија Обадовића, а уз помоћ Стефана Роже и Врете Јова-

Хиландар је на бакрорезу посматран са северне стране и зато се тај део Хиландара који испитујемо налази у првом плану. Хиландар је са те стране имао један онижи потпорни зид испред данашњег високог спољашњег дебелог зида, који је истовремено и зид конака. Од тог зида данас су само остаци. Он је био више нека врста потпорног зида оном стрмом делу земљишта, пре него што пређе у равни део манастирске баште. Тај подзид ишао је од угла грађевине изнад улазног дела и у њему је била капија према зиду старе трпезарије. Кроз ту капију улазило се у манастирску башту.

Улаз у манастир приказан је са тремом, који и данас постоји, па је јасно да је био сазидан пре израде бакрореза. До трема је једна висока правоугаона грађевина изнад самог данашњег улаза. Ова грађевина насликана је својом краћом страном и као да је била постављена попреко изнад улаза. Тај њен бочни зид био је у то време спољни зид манастира и заклапао је туп угао са манастирским зидом, *на коме су два висока лука.* Овај податак је битан за нас, јер се, како ћемо касније видети, поклапа са стварним стањем.

Према бакрорезу, ова грађевина је изнад улаза била висока, виша од данашњег спољашњег зида за оба последња спрата, који у то време нису постојали. Имала је високо приземље са прозорским отворима четвртастог облика. Изнад тог приземља као да је имала два нижа спрата, такође са четвртастим прозорима. Изнад је био последњи, високи спрат, који на том бочном зиду има по средини велики, луком засведени отвор, а лево и десно до њега по један прозор правоугаоног облика. Тиме је у извесној мери био наглашен некакав посебан, такорећи монументалан значај ове грађевине. Зграда је имала четвороводан кров.

На основу изложеног могло би се закључити да је грађевина имала високо приземље са три спрата. Али према начину обраде фасаде, подељене са два хоризонтална венца, она је могла имати и само два спрата. На бакрорезу ова зграда је обележена бројем 18, а у легенди бакрореза назначено је да су ту биле келије монаха. Данас, међутим, не можемо да је препознамо међу грађевинама овог дела манастира.

Изнад два висока лука у оградном зиду манастира су четири зупца. Они указују на то да на томе делу ни са унутрашње стране није било високих грађевина. Овај део зида означен је на бакроре-

новића. На стр. 88 истог дела P. Mylonas даје и бакрорез из 1757, који датира око 1810. О овим бакрорезима Хиландара пише и Д. Давидов, *Манастир Хиландар на бакрорезима XVIII века* (Хиландарски зборник 2, Београд 1971, 143—171, са 13 фотографија). Д. Давидов даје још један бакрорез Хиландара из 1764, али и тај је рађен на основу изворног бакрореза из 1757.

Сл. 2. Бакрорез Хиландара из 1779. Овај бакрорез израђен је прецизно према бакрорезу из 1757. Слику првог бакрореза, а не другог, дајемо због тога што је прегледнији и читљивији, а ни суштина, ни детаљи нису измењени.

зу бројем 27, а у легенди бакрореза назначено је да је то коњушница. Бројем 27 означен је још и онај део који је могао бити отприлике испод кухиње фандарика. То значи да су се коњушнице простирале и под овим делом конака.

Спољашњи зид је раван и без икаквих отвора, али на десном крају као да се ломи или има неке контрфоре. Изнад тог дела зида је кров, што значи да је према њему са унутрашње стране била грађевина.

Тај део на бакрорезу носи бр. 28, а под бројем 28 у легенди бакрореза пише да је то градска порта. Градска врата, односно манастирски улаз, означен је бројем 29. У легенди, међутим, под бр. 29 је житница. Ово је очигледна грешка бакроресца, јер би ту под бр. 28 у легенди требало да стоји ж и т н и ц а, а под бројем 29 — г р а д с к а п о р т а. До ове грешке дошло је због тога што на бакрорезу није бројем 29 означен само манастирски улаз, већ и средња зграда у оном низу конака који је преграђивао двориште на два дела. А у тој згради била је житница. Из тога произилази да је манастир у то време имао две житнице: једну у згради до спољашњег дебелог манастирског зида, под бројем 28 на бакрорезу и другу у згради која носи број 29.

Према бакрорезу, ово би требало да буде крај оног дела данашњег конака из 1814. до 1846. године тј. оног дела у коме су данас нужници и умиваоници фандарика. На бакрорезу је још приказан и део спољашњег манастирског зида игуменарије. То је зид на коме је нацртано пет зубаца, дакле, био је озупчан. Испод тих зубаца је и пет кружних отвора.

И овде, као и у напред описаном зиду са зупцима, чини се као да са унутрашње стране није било неких високих грађевина.

Бакрорезац на овоме зиду не приказује ни параклис св. Саве, ни параклис св. Димитрија, као ни последње спратове игуменарије, северно и јужно од параклиса, јер они у то време нису ни постојали. Ово још једном само потврђује тачност приказивања, јер је и даље спољни зид трпезарије нацртан са луцима, али и са правоугаоним прозорима, који су пре 1757. године били отворени.

Међутим, са унутрашње, дворишне стране манастира, приказан је низ конака, који је преграђивао данашњу порту Хиландара на два дела. Овај низ ишао је од данашњег манастирског улаза до старе трпезарије.

У жељи да што тачније прикаже ово стање, бакрорезац је применио један поступак, који испитивача може да доведе у забуну. Наиме, он је пирг св. Саве ослободио од конака зиданог 1598. године, а који се данас налази готово до њега. Дакле, он га је свака-

ко морао уцртати. Он је то урадио да би добио места за приказивање три параклиса са северне стране пирга, и то: 40 мученика, св. Николе и св. Арханђела, који су и на бакрорезу и у легенди под бројевима 9, 10 и 11.

По нашем мишљењу, бакрорезац је конак из 1598. и приказао, али као саставни део конака који су преграђивали порту Хиландара на два дела. У том низу конака распознајемо три групе. Један конак, најмањи, сучељава се са суседним конаком под углом. Конак до њега завршава се забатним зидом, калканом, према трећем конаку. Овај конак на бакрорезу носи број 29 и означава житницу. Изнад трећег конака су бр. 19 и 20. Број 19 у легенди означава гостионицу, а бр. 20. поварну.

Два реда четвртастих прозора на средњем конаку, који је обележен бројем 29, представљају, вероватно, она два реда прозора на конаку зиданом 1598. Изнад ових четвртастих прозора је још један спрат, који има према дворишној страни дрвени отворени трем. Дрвене тремове имале су и зграде обележене бројевима 19 и 20, у којима су биле гостионица (фандарик) и поварна.

Шта се данас на основу ове анализе и стварног стања може утврдити и закључити.

Из низа конака који су преграђивали двориште на два дела сачуван је конак из 1598. године, у свој својој дужини, а означен је на бакрорезу бр. 29. Сачуван је и део конака лево од њега, који је, гледајући бакрорез, према њему заломљен. То би био данас део конака који се пружа од конака из 1598, до улаза у манастир. У њему се данас налазе дрвене степенице, које из дворишта воде до хола испред просторија епитропије. У последњем спрату тога дела налази се штифуларница, а остале просторије служе за магацине, бакарницу и др. Међутим, у њима се некада и становало, јер је било монашких келија.

Део конака, обележен на бакрорезу бројевима 19 и 20, у којем је била гостионица (фандарик) и поварна, срушен је после 1757. и више не постоји, а хиландарска порта добила је данашњи облик. Спојена су оба дворишта у једну целину.

Ову ситуацију могуће је доста лако данас реконструисати. Темељи тих грађевина у хиландарској порти су видљиви. Исто тако јасно се види докле се пружала игуменарија, на коју се данас наставља конак зидан од 1814—1846. године.

Међутим, судећи према бакрорезу, цела игуменарија је припадала првом дворишту. То ипак, изгледа, није било тако, већ су се дворишта раздвајала на линији: црква св. Арханђела — угао игу-

менарије и конака из 1814—1846. године, с тим што је црква св. Арханђела припадала другом дворишту.

Исто тако може се потпуно реконструисати изглед спољашњег обимног зида, од улазног трема у манастир до старе трпезарије са делом игуменарије. У тој реконструкцији најтеже је сагледати грађевину до улазног трема, односно изнад данашњег улаза, јер су и ту учињене велике промене. Спољни зид игуменарије, судећи по бакрорезу, још није имао дрвене тремове, већ је са горње стране био озупчан.

То је стање 1757. Међутим, на питање како се и када дошло до тога, одговорићемо касније.

ГРАЂЕЊЕ КОНАКА ИЗ 1814—1846.

Хронологија грађења. О томе када се градио овај конак постоји неколико различитих мишљења. Сава Хиландарац каже да је зидање почело 1819, а завршено после грчког устанка 1846. године.[2] Б. Бошковић пак наводи да је грађевина датирана натписом из 1821.[3] У књизи *Конаци манастира Хиландара* на ситуационом плану обележено је да су горњи спратови из 1821—1846. године, а да су темељи старији.[4] Иста година унесена је и у ситуациони план манастира Хиландара у књизи *Света Гора* од А. Дерока.[5] У великој монографији Хиландара на ситуационом плану овај конак је означен бројем 20, а у легенди стоји да је зидан од 1814. до 1821. године.[6] У најновијој малој монографији манастира Хиландара од С. Петковића на ситуационом плану Хиландара овај конак је обележен бројем 33, а у легенди време грађења — од 1814—1821. год.[7]

На основу изложеног види се да се грађење овога конака ставља од 1814. до 1846. Само Б. Бошковић каже да је грађевина датирана натписом, док остали писци не дају податке о њеном грађењу. Међутим, најглавнији подаци су узидани у саму грађевину, па ћемо из изнети.

---

[2] Сава Хиландарац, *Историја и опис манастира Хиландара*, Београд 1894, 49.

[3] Б. Бошковић, *Svetogorski pabirci*, Старинар XIV, 1939, 71—108, 73 и план манастира.

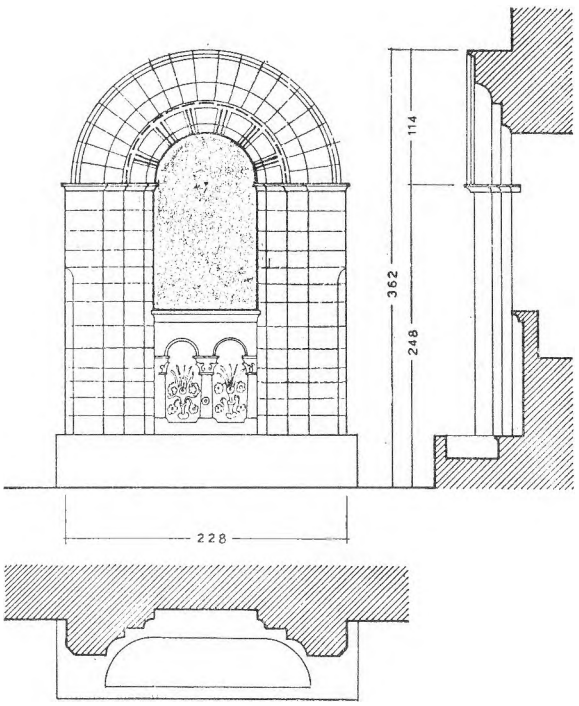
[4] А. Дероко—С. Ненадовић, *Конаци манастира Хиландара*, „Споменик" CXX, 1971, 35.

[5] А. Дероко, *Света Гора*, Београд 1977, 50.

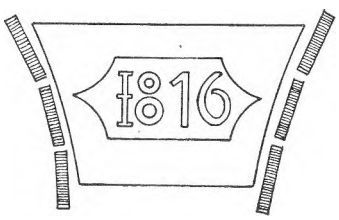
[6] Д. Богдановић—В. Бурић—Д. Медаковић, *Хиландар*, Београд 1978, 68.

[7] С. Петковић, *Хиландар*, Београд 1989, 8—9.

У приземљу овог конака са дворишне стране, у фасади, налази се лепа барокна чесма. Са њене десне стране, ако си окренут према њој, поред лука узидана је мермерна плоча са урезаном годином грађења: 1816 (сл. 3, 4).[8]



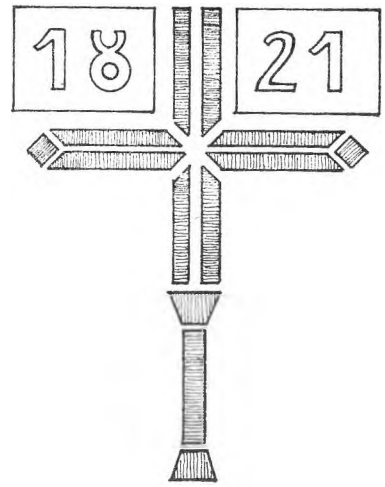
Сл. 3. Чесма у приземљу дворишног зида хиландарског конака, грађеног од 1814—1846. године. Са десне стране чесме, ако си окренут према њој, налази се мермерна плоча са годином 1816.



Сл. 4. Детаљ камене плоче, узидане поред барокне чесме у приземљу дворишног зида хиландарског конака (из 1814—1846).

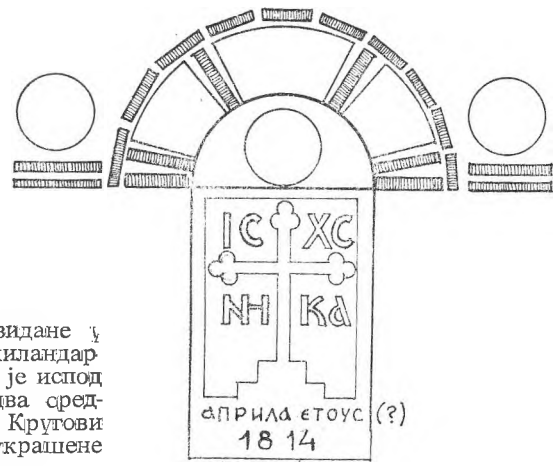
[8] С. Ненадовић, *Чесме и цистерне манастира Хиландара*, Хиландарски зборник 4, Београд 1978, 141—151 и 13 страна прилога. На сл. 15 дат је изглед ове чесме, али на жалост, тада нам је још био непознат податак о години њеног грађења. Та година била је заклоњена лимуном са густим гранама и лишћем.

На истој фасади испод завршног венца, до последњег еркера на источној страни (према улазу у манастир) налази се крст од опека са годином: 1821 (сл. 5).



Сл. 5. Крст од опека са каменим плочама у горњим угловима кракова крста са годином 1821. Крст се налази испод завршног венца хиландарског конака, зиданог од 1814—1846, у дворишном зиду, до последњег еркера на његовој источној страни, према улазу у порту манастира.

И најзад на источној фасади овог конака, спољној, на зиду до улазног трема манастира, испод самог венца, а између лукова два средња прозора, постоји камена плоча. На њој је крст и у ње-



Сл. 6. Детаљ камене плоче, узидане у спољни зид на источној фасади хиландарског конака (из 1814—1846). Плоча је испод завршног венца између лукова два средња прозора последњег спрата. Крутови означавају порцуланске тањире украшене плавом орнаментиком.

говим крацима IC XC NH KA. Испод крста једва се чита: АПРИЛА ЕТОУС 1814 (сл. 6).

Како се ове три године могу ускладити? Уобичајено је било да се година зидања испод завршног венца грађевине узима као година завршетка радова. Ту су две године испод завршног венца: 1814. и 1821. То би могло да значи да је спољни део био завршен већ до априла 1814, а унутрашњи до 1821. Ако би тако било, онда конак не би био зидан од 1814, већ је грађење започето бар годину дана или две године раније.

Пошто је година 1816. убележена поред чесме, то значи да је она тада сагрђена, па, ако би се 1814. узела као година почетка грађења конака, било би логике. То би значило да је сагрђен подрум, са свим унутрашњим ступцима и луцима, за две године. Треба узети у обзир, да је било и много претходних радова на рушењу и рашчишћавању старијих конака.

На основу овога могло би се претпоставити да је априла 1814. започело грађење, а да је испод кровног венца дворишне фасаде забележена година завршетка тога дела: 1821.

Мислим да не треба одбацити ни податак Саве Хиландарца, да је конак зидан до 1846. год. и да је завршен после грчког устанка. Он је био много ближи томе времену, па је можда могао знати чак и старије монахе, који су доживели завршетак радова конака.

О потреби изградње и намени новог конака. Међу свим конацима Хиландара назначени конак показује изузетно добро смишљен програм, изузетно добру архитектонску концепцију, одличан пројект и реализацију. Ово се односи како на општу композицију, тако и на детаље. Не знамо ко је био архитекта или протомајстор овога конака, али је несумњиво био изузетно талентован и добар мајстор, јер је своју грађевину вешто стилски уклопио у манастирску целину. Исто тако треба одати посебно признање оним манастирским старцима који су наручили изградњу конака и који су је водили. Очигледно је да су били на много вишем културном нивоу, него што су били они који су дозволили грађење она два последња спрата изнад конака до звонаре крајем XIX века. Старци који су градили овај конак били су равни игуману и проигуману Теодосију, који је обнављао порушене хиландарске конаке у првој половини XVII века.

Грађевински пројекат овог конака показује да је његовом изградњом требало решити све потребе манастира Хиландара, јер пре тога то није било задовољавајуће. Стога је програм био обиман и разноврстан. У подруму новог конака требало је да буде млин (сувача), дохија за уље и млин за со, а изнад подрума житница, про-

сторије за грађевински материјал и занатске радионице. Осим монашких келија, у конаку је морао бити фандарик (гостионица или ксенодохија) са собама за госте, кухињом и трпезаријом. Собе за госте биле су издељене, јер су предвиђене посебне келије или собе за пријем високих црквених личности. Конак је морао имати и одељење за управу манастира (епитропију) и саборну салу (синодикум), за одржавање седница. Најзад, ту су и просторије за пријем најугледнијих личности и владара.

Тај програм, као што ћемо видети из описа овог конака, одлично је реализован, тако да су се све службе у њему несметано и успешно одвијале.

Анализа просторне концепције. Конак се простире од северног краја игуменарије до спољног улазног трема (сл. 1). Међутим, због тога што је морао да повеже старију игуменарију, као и оне грађевине које су биле такође старије и које се нису рушиле, то је за његово грађење простор био ограничен и врло неправилан. Нова грађевина покрива површину од око 1130 m².

Конак је сграђен на нагнутом терену, који се спушта од улаза у манастир ка игуменарији. Висинска разлика ових нивоа је за око 1,50 m. Али, терен се такође спуштао и од манастирског дворишта према спољном зиду, односно башти. Ту висинске разлике износе од 3,0 до 5,0 m.

Полазна кота, од које је протомајстор одређивао висинске разлике спратова био је под параклиса св. Ниокле. Параклис, који је у време зидања конака већ постојао, био је један од најважнијих објеката овога дела, који се морао добро уклопити у нови конак. Зато је под параклиса узет за ниво пода целог последњег спрата конака.

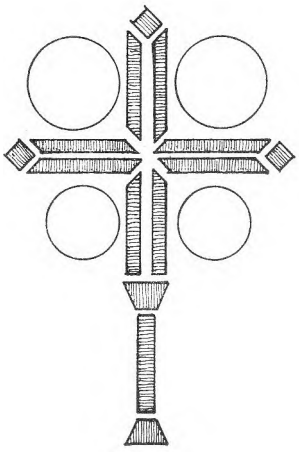
Да би задовољио целокупан, врло богат и разноврстан програм, који му је манастирска управа поставила, и да би конак и по висини уклопио, како према игуменарији, тако и према конацима на супротној страни, протомајстор је одредио да будући конак има подрум (или укопано приземље, јер најнижа просторија није подрум у правом смислу речи), као и још три спрата. Укупна површина конака износи око 4.520 m².

Подрум је намењен само економским потребама (сл. 10). У њему је био простор за млин—сувачу, затим млин за со, велика просторија за дохију са зиданим постољем за 17 великих питоса за уље (сл. 27). Између стубаца и данас постоје још 4 јасле за стоку, што значи да је у подруму чувана и стока. Подрум је био довољно пространа за смештај веће количине огревног дрвета, које се с јесе-

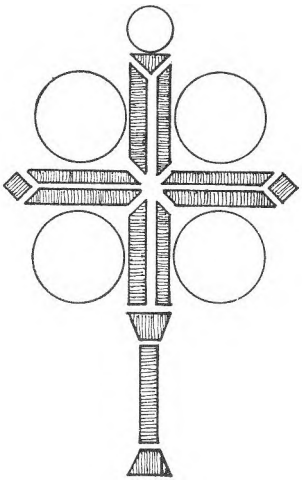
ни секло ради загревања келија, али и за сталне потребе кухиње — фандарика.

Последњи део подрума у северном углу изгледа да није употребљаван. На жалост, због неприступачности он није довољно испитан.

Подрум има два улаза на супротним странама. Велики колски улаз био је на северној страни из улазног простора за манастирско двориште. Тај улаз био је преко једне рампе, којом се силазило у подрум.



Сл. 7. Крст од опеке, узидан у спољни зид на источној фасади хиландарског конака, зиданог од 1814—1846. Крст се налази испод завршног венца између лукова два јужна прозора последњег спрата. Кругови у крацима крста означавају порцуланске тањире украшене плавом орнаментиком.

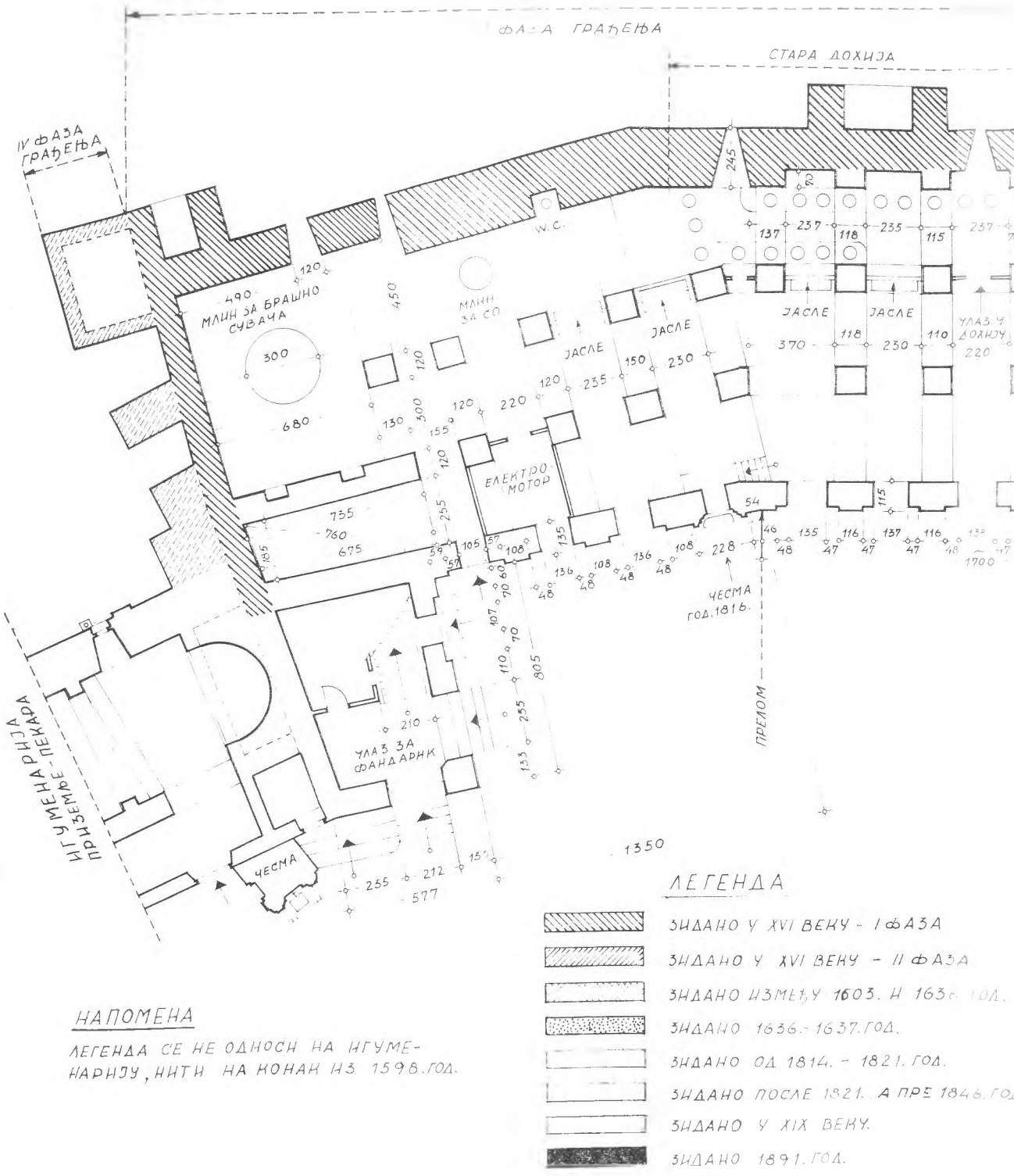


Сл. 8. Крст од опеке, узидан у спољни зид на источној фасади хиландарског конака, зиданог од 1814—1846. Крст се налази испод завршног венца између лукова два северна прозора последњег спрата. Кругови на крсту означавају порцуланске тањире украшене плавом орнаментиком.

Други улаз је у дворишном зиду, до дела којим се спајају конак и игуменарија. То су врата ширине 105 cm.

Главни улаз у овај конак пројектован је у делу до игуменарије. Из отвореног хола широким једнокраким дрвеним степеницама пело се на први, а затим на други спрат.

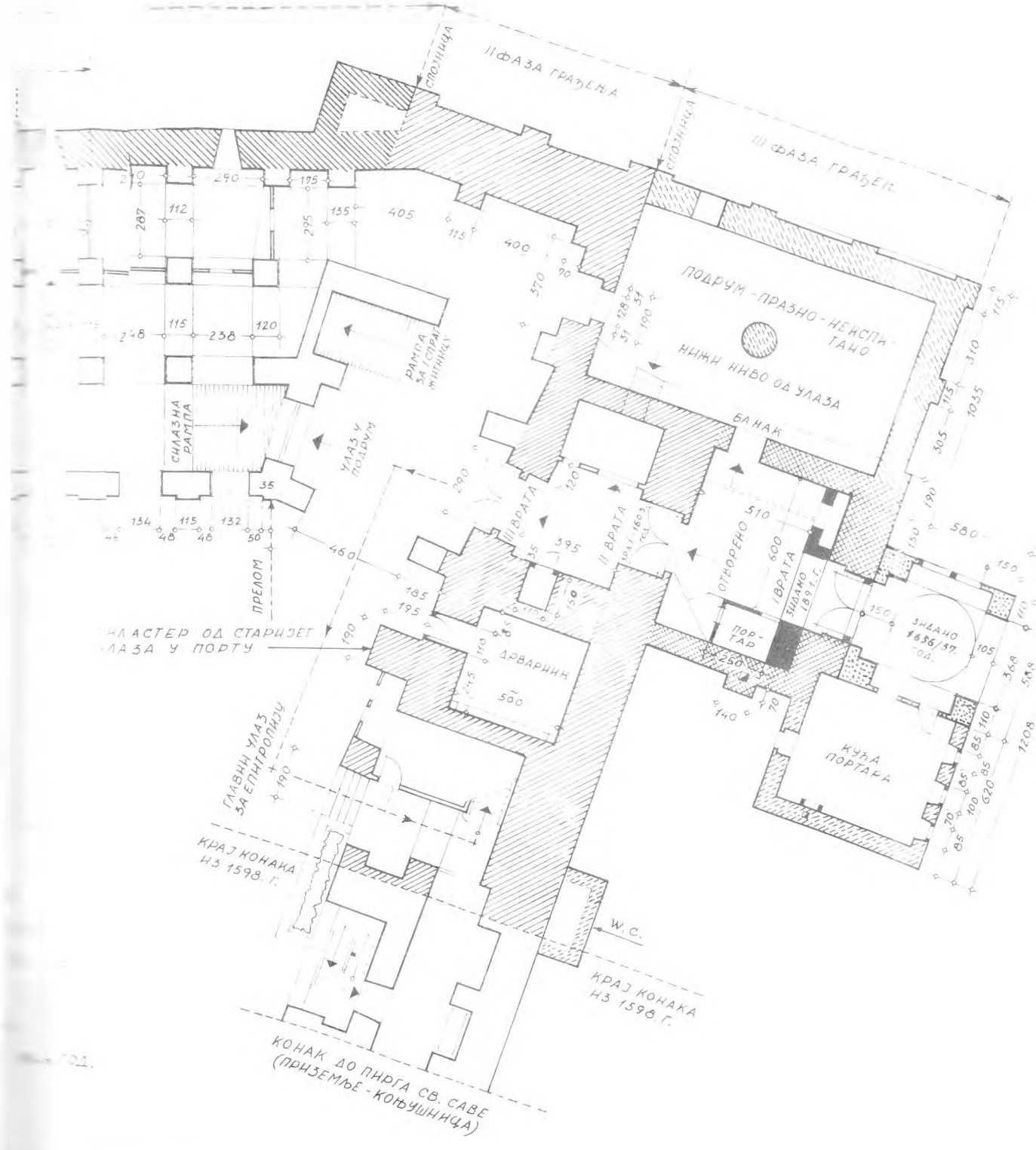
На првом спрату била је житница (сл. 11), која је заузимала средњи део, све до улаза у манастирску порту. У јужном делу биле су три просторије за радионице, затим три собе за становање, простор за дрварник и најзад доста пространа кухиња, вероватно намењена радницима, запосленим у манастиру. У овом делу је и велики хол.



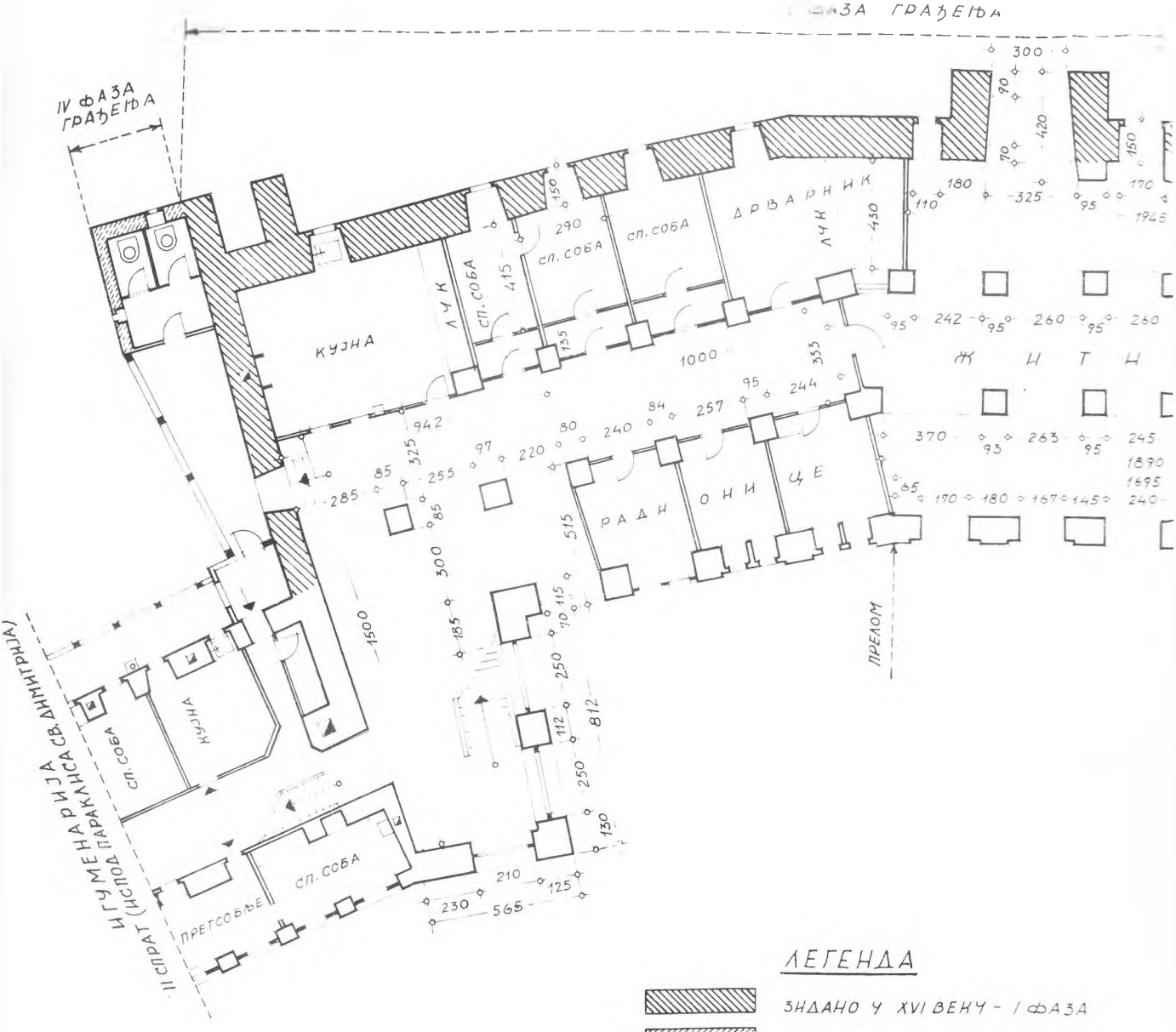
НАПОМЕНА

ЛЕГЕНДА СЕ НЕ ОДНОСИ НА ИГУМЕНАРИЈУ, НИТИ НА КОНАК ИЗ 1598. ГОД.

Сл. 10. Основа подрума и дела приземља манастирских капија, улазног вестибила конака северно од пир



...ња конака (из 1814–1846) манастира Хиландара, улазних ...ла, портарнице и приземља конака, који се налази до ...ирга св. Саве, чије је приземље зидано 1598.



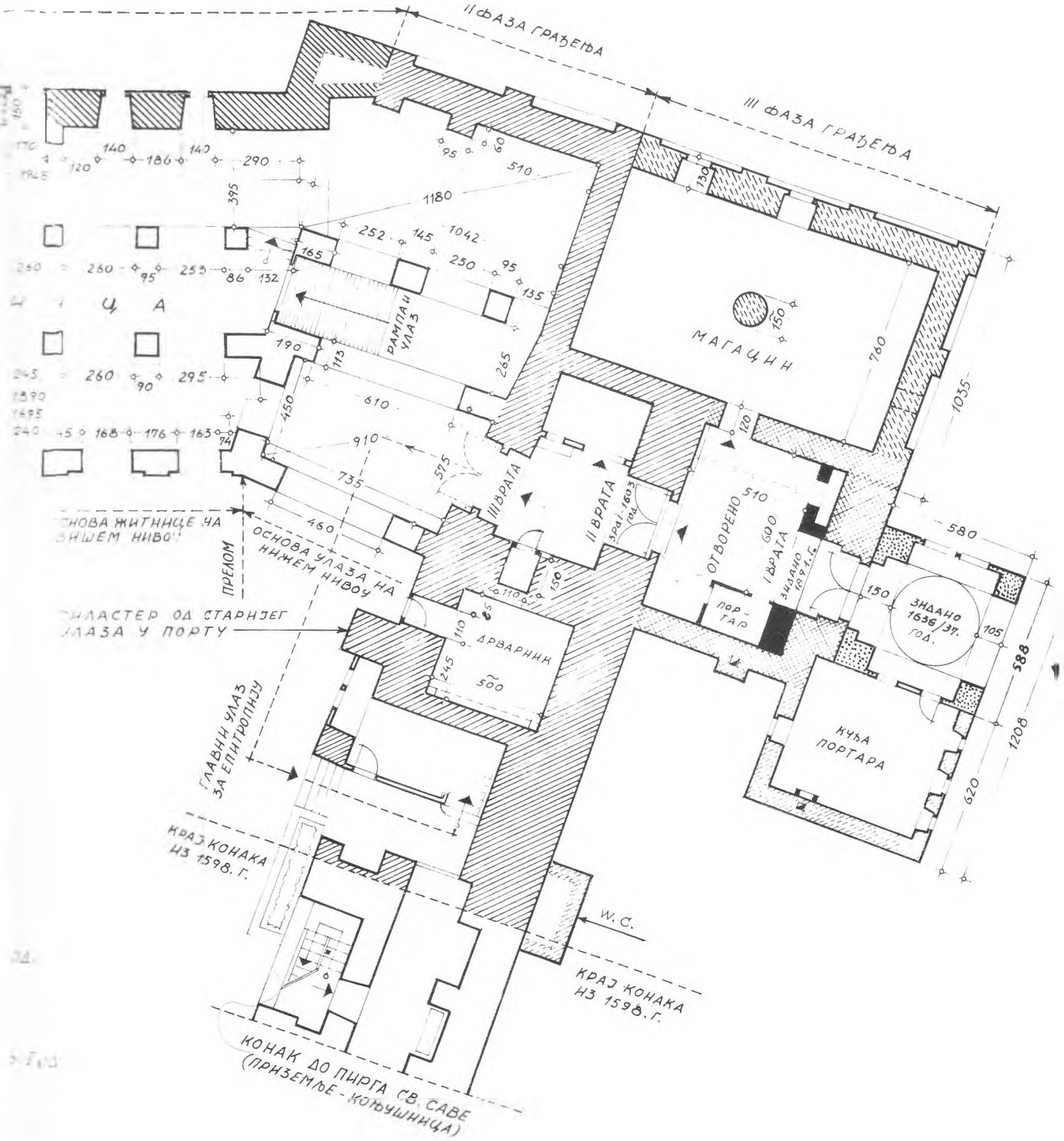
НАПОМЕНА

ЛЕГЕНДА СЕ НЕ ОДНОСИ НА ИГУМЕНАРИЈУ НИТИ НА КОНАК ИЗ 1598. ГОД.

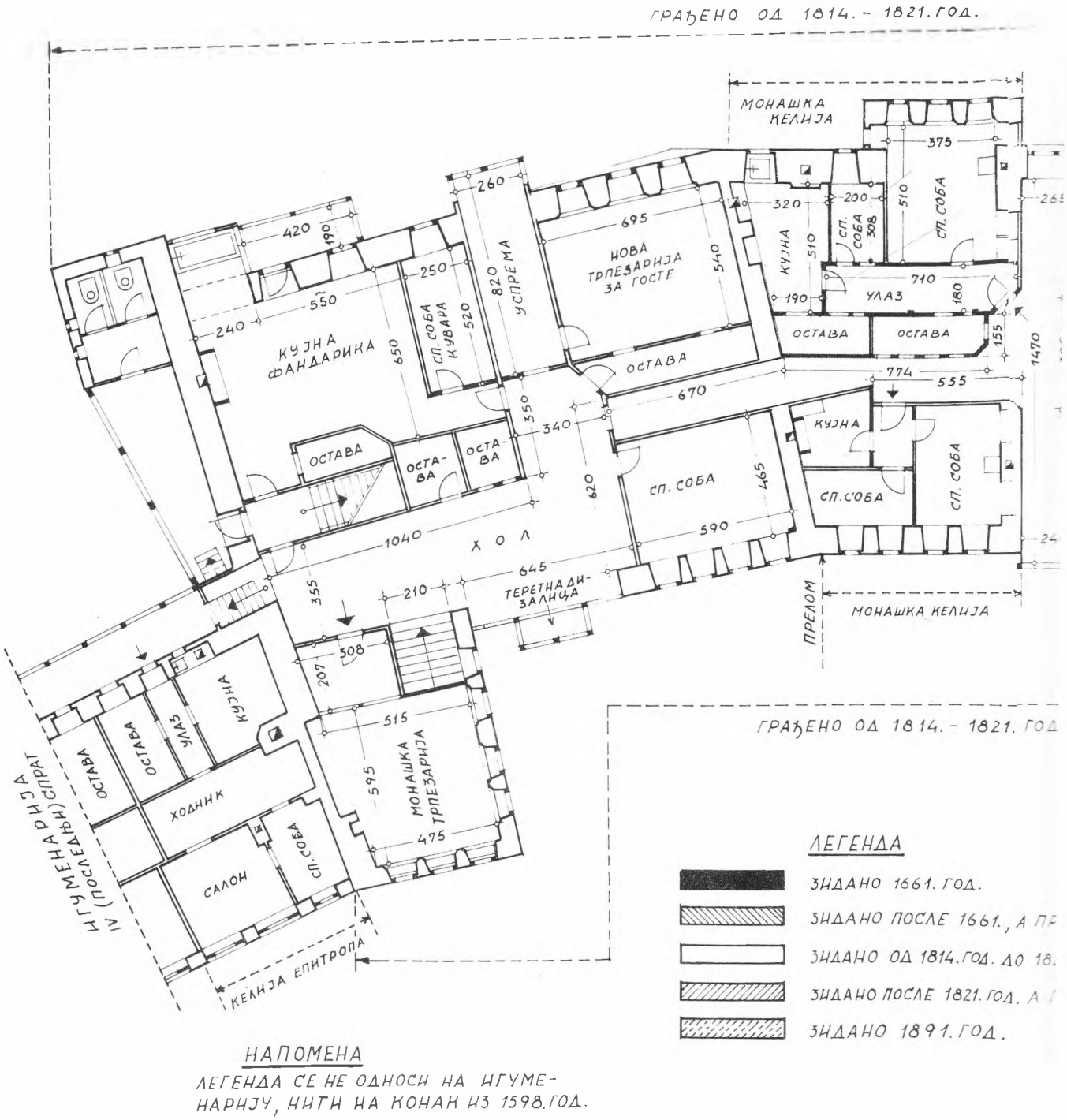
ЛЕГЕНДА

- ЗИДАНО У XVI ВЕКУ - I ФАЗА
- ЗИДАНО У XVI ВЕКУ - II ФАЗА
- ЗИДАНО ИЗМЕЂУ 1603. И 1636. ГОД.
- ЗИДАНО 1636.- 1637. ГОД.
- ЗИДАНО ОД 1814. - 1821. ГОД.
- ЗИДАНО ПОСЛЕ 1821., А ПРЕ 18[illegible]
- ЗИДАНО У XIX ВЕКУ.
- ЗИДАНО 1891. ГОД.

Сл. 11. Основа првог спрата [illegible] капија, улазног вестибила, портарнице и од пигра св. Саве.



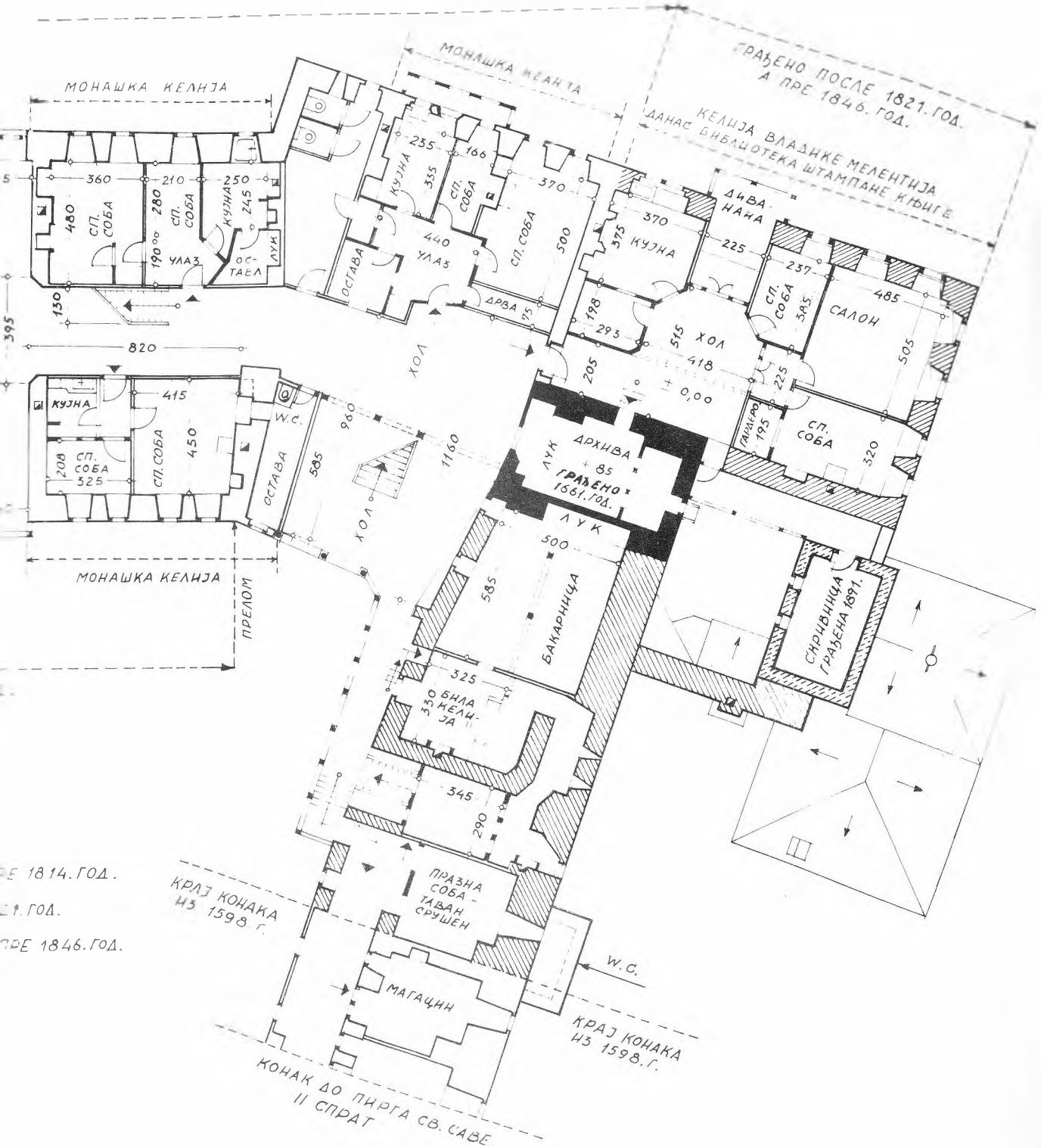
житницу конака (из 1814–1846) улазних манастирских
ње и приземља конака, који се налази до конака северно
Саве. чије је приземље зидано 1598.



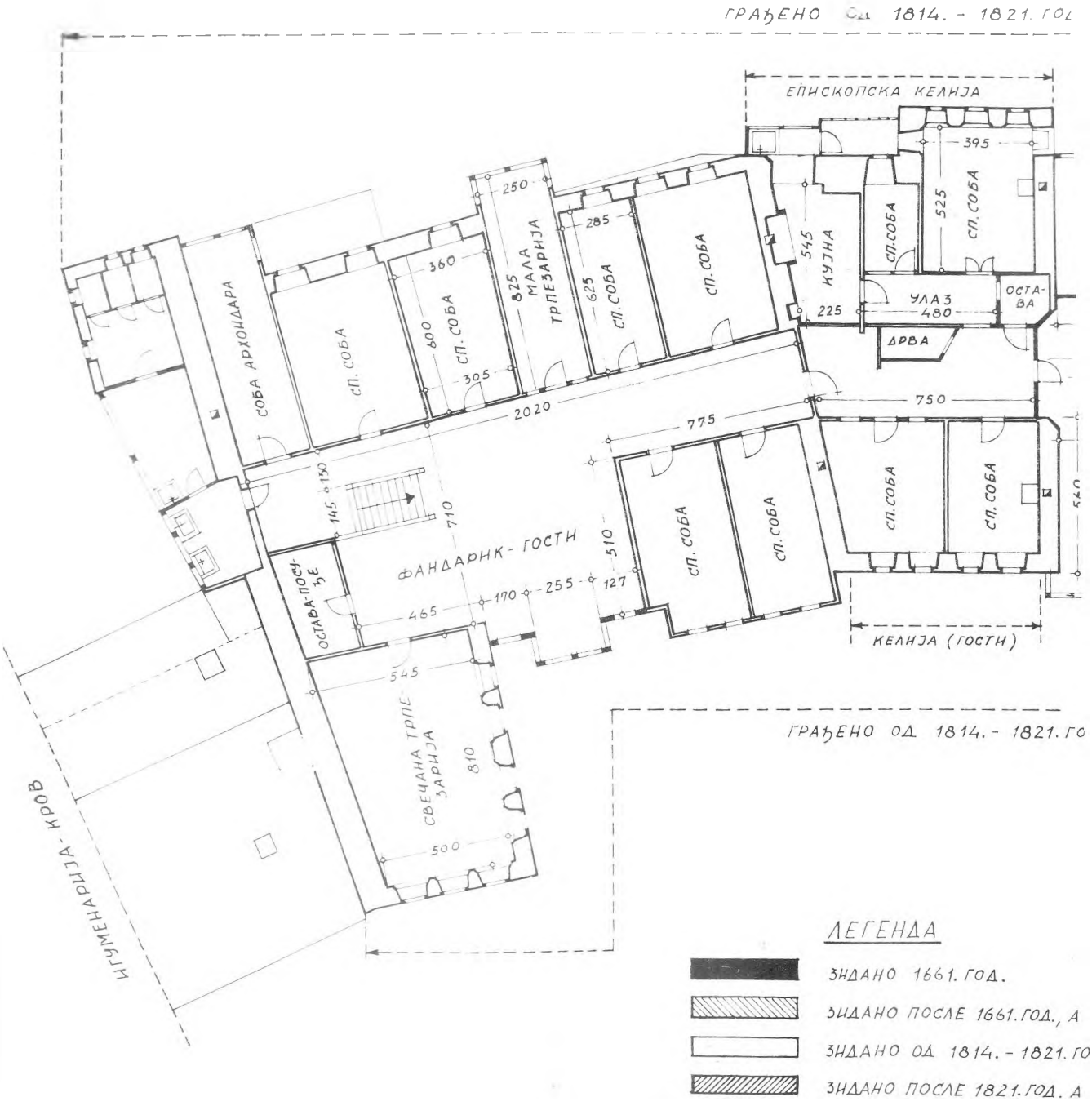
НАПОМЕНА

ЛЕГЕНДА СЕ НЕ ОДНОСИ НА ИГУМЕНАРИЈУ, НИТИ НА КОНАК ИЗ 1598. ГОД.

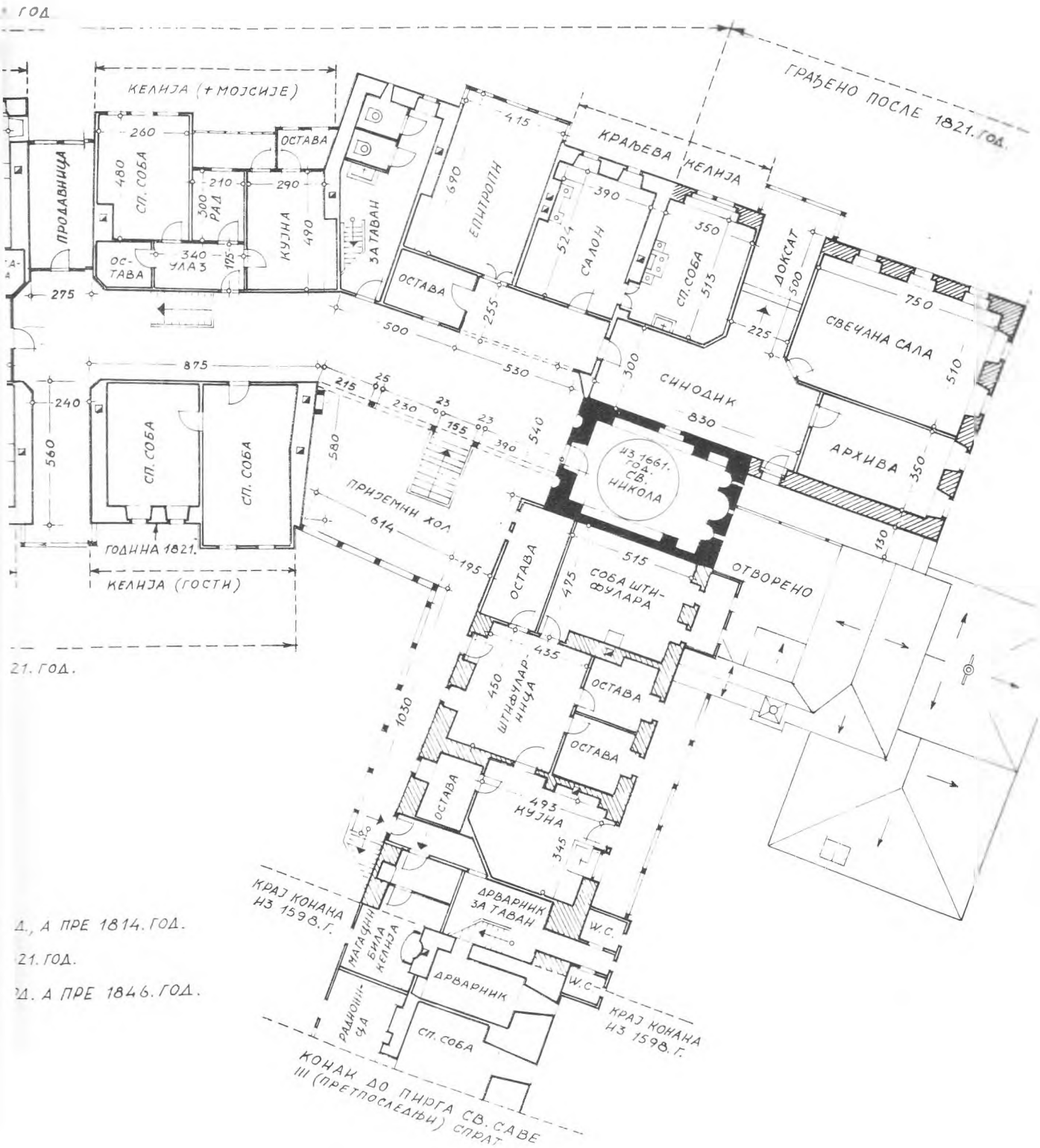
Сл. 12. Основа другог спрата конака (из 1814–18
параклиса св. Николе из 1661, скривнице из 1891.
конака северно од пирга св. Саве, чи



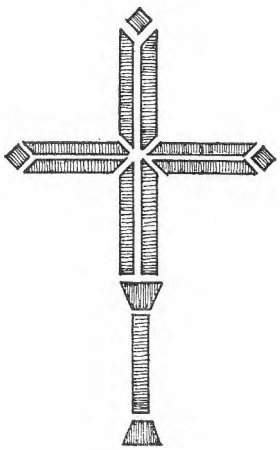
46) **манастира** Хиландара, одељења испод и **првог спрата конака који** се налази до е је приземље зидано 1598.



Сл. 13. Основа трећег спрата конака [illegible]
Николе (из 1661) и другог спрата конака [illegible]
од пирга св. Саве. [illegible]



1814–1846) манастира Хиландара, параклиса св. ифуларнице), који се налази до конака северно иземље зидано 1598.



Сл. 9. Крст од опека, узидан у спољни зид на источној фасади хиландарског конака, зиданог од 1814—1846. Крст се налази изнад средњег пиластра те фасаде. Слични крстови налазе се и на другим хиландарским грађевинама, као на пример, на згради хиландарске арсане.

Теретни улаз у житницу решен је слично улазу у подрум. Из истог простора одакле се рампом силазило у подрум, другом рампом се пело на спрат житнице. То је изведено врло једноставно и вешто.

Из хола првог спрата излазило се на отворени трем, где су се налазили заједнички нужници. Ово је било уобичајено решење будући да је на тај начин омогућено несметано проветравање.

Други спрат био је предвиђен за становање монаха (сл. 12). Ту је било шест монашких келија, велика кухиња — фандарика са пратећим оставама (долапима) и собом за кувара. Ту се налазила и трпезарија за монахе и две веће собе за посетиоце. Једна од тих соба данас је претворена такође у трпезарију за госте. И овај спрат има два хола: један у склопу трпезарије и кухиње, а други на супротној страни, где су монашке келије. У први хол долази се степеницама испод монашке трпезарије, а у други из дворишног улаза, између конака из 1598. и штифуларнице.

Монашке келије су пројектоване у два низа, али увек као засебни једнособни или двособни станови. Једне су окренуте према дворишту, а друге према башти. Једино келија, звана епископа Мелентија, окренута је једном страном према башти, а једном према путу којим се долази у Хиландар од мора, јер је на углу. Ова два реда келија раздвојена су једним ходником по средини, неједнаке ширине и сасвим неправилним. Сем ова два споменута хола и ходника по средини, конак има и светларник у виду попречног ходника, од дворишног зида до зида према башти.

Хол у склопу кујне и трпезарије служи за окупљање гостију и монаха пре обеда. У њему је ручни лифт (дизалица), којим се извлаче дрва за кухињу (сл. 29).

Монашке келије су различите величине, али свака има две собе и малу кухињу. Ту су и разне оставе, као на пример, и остава за дрва — дрварник. Келија владике Мелентија је посебно пројектована, као пространа трособан стан, са великим холом, доксатом, кухињом, оставом, гардеробом. Једна од соба је већа (4,85 x 5,05 m) и предвиђена је за пријем.

Површине ових келија су разне и крећу се од 38,45 m², 51,90 m², 56,0 m², па до 113,16 m², колико је и површина келије владике Мелентија.[9] То су сасвим пријатни и удобни станови. У њима је било и текуће воде. Једино није било купатила и нужника. Ови последњи су били увек заједнички.

Овакве келије јасно одражавају и начин живота у Хиландару тога времена, који је од општежитељног уређења прешао на посебно жиће. Монашка трпезарија била је необавезна и више за повремено окупљање монаха према њиховим потребама и жељама.

Последњи, трећи спрат био је такође предвиђен за становање, али гостију (сл. 13). То је била странопријемница или ксенодохија (фандарик). Ксенодохија је заузимала само једну половину последњег спрата конака, јужну, а у северној половини смештена је соба за управу манастира (епитропију), синодик са свечаном салом и просторијом за архиву манастира.[10] Између епитропије и синодика је келија за владаре, тзв. Краљева келија, са две собе.

За госте на фандарику било је осам соба. Девета је била намењена архондару, монаху који прима госте и води фандарик. Према дворишној страни до игуменарије била је велика свечана трпезарија, а до ње остава за посуђе.[11]

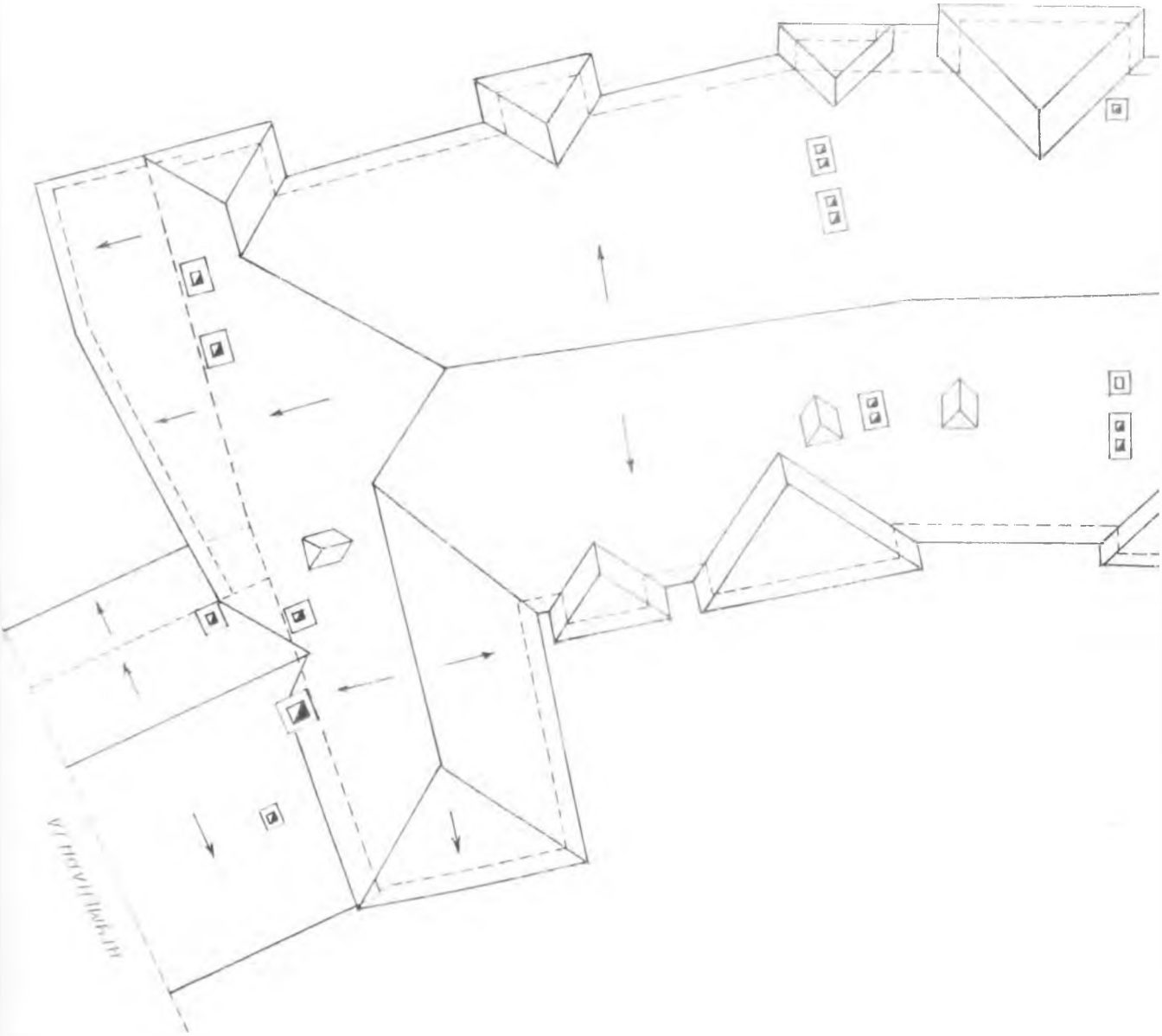
У склопу фандарика је велики хол (диванхана). У њему су и једнокраке дрвене степенице, које повезују овај и нижи спрат. Овај хол са једним краћим ходником обједињује све просторије. У њему су се гости окупљали у слободно време, пред ручак и вечеру. Из хола се иде у просторије за умивање и нужнике. Ове просторије су у склопу једног отвореног трема, а ради вентилације потпуно су одвојене од хола. Овај део фандарика је чак потпуно одвојен од других службених просторија танком дрвеном преградом, са вратима, која су се закључавала обично ноћу ради сигурности.

На страни окренутој башти и потоку на овом спрату су још две посебне келије, једна је била предвиђена за посетиоце, високе

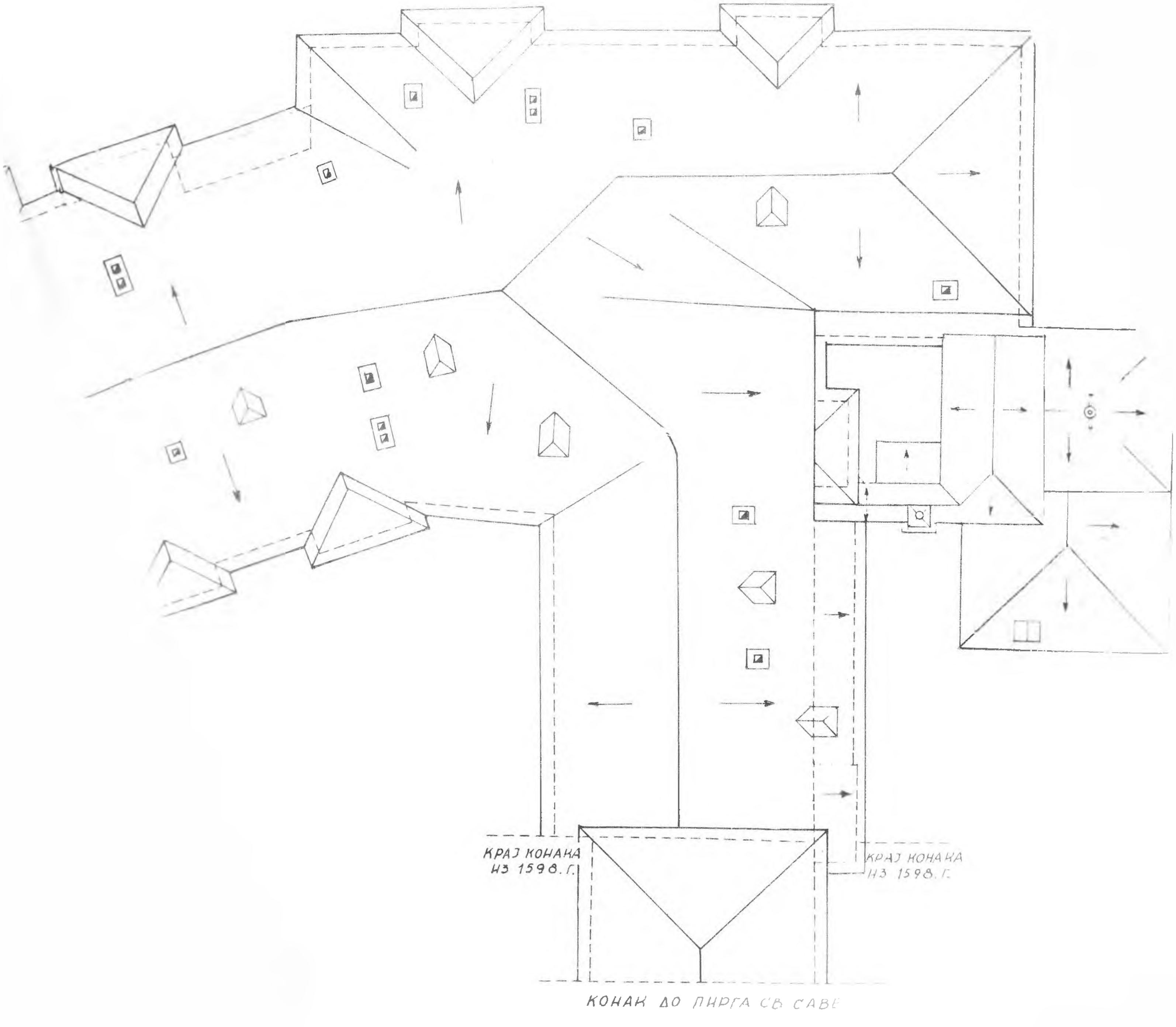
[9] С. Ненадовић: *Становање монаха у Хиландару*, Хиландарски зборник 6, Београд 1986, 83—126 (4 стране прилога).

[10] Пре неколико година свечана сала синодика и одељење за архиву спојени су у једну јединствену просторију.

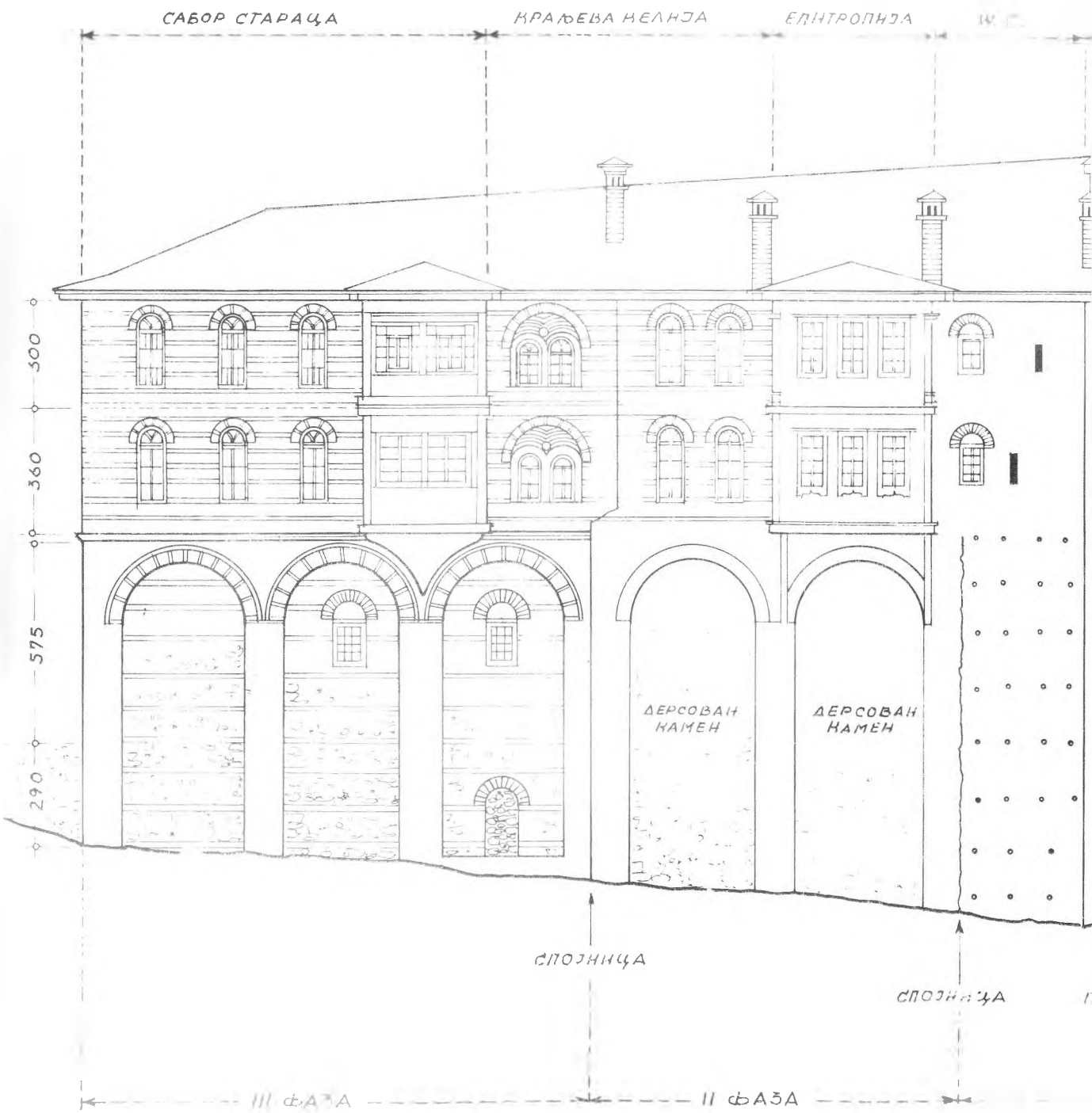
[11] Ова просторија (трпезарија) не служи више као трпезарија, већ је претворена у вишекреветну спаваћу собу. То је учињено стога, што је трпезарија за госте опремљена на нижем спрату у близини кухиње.

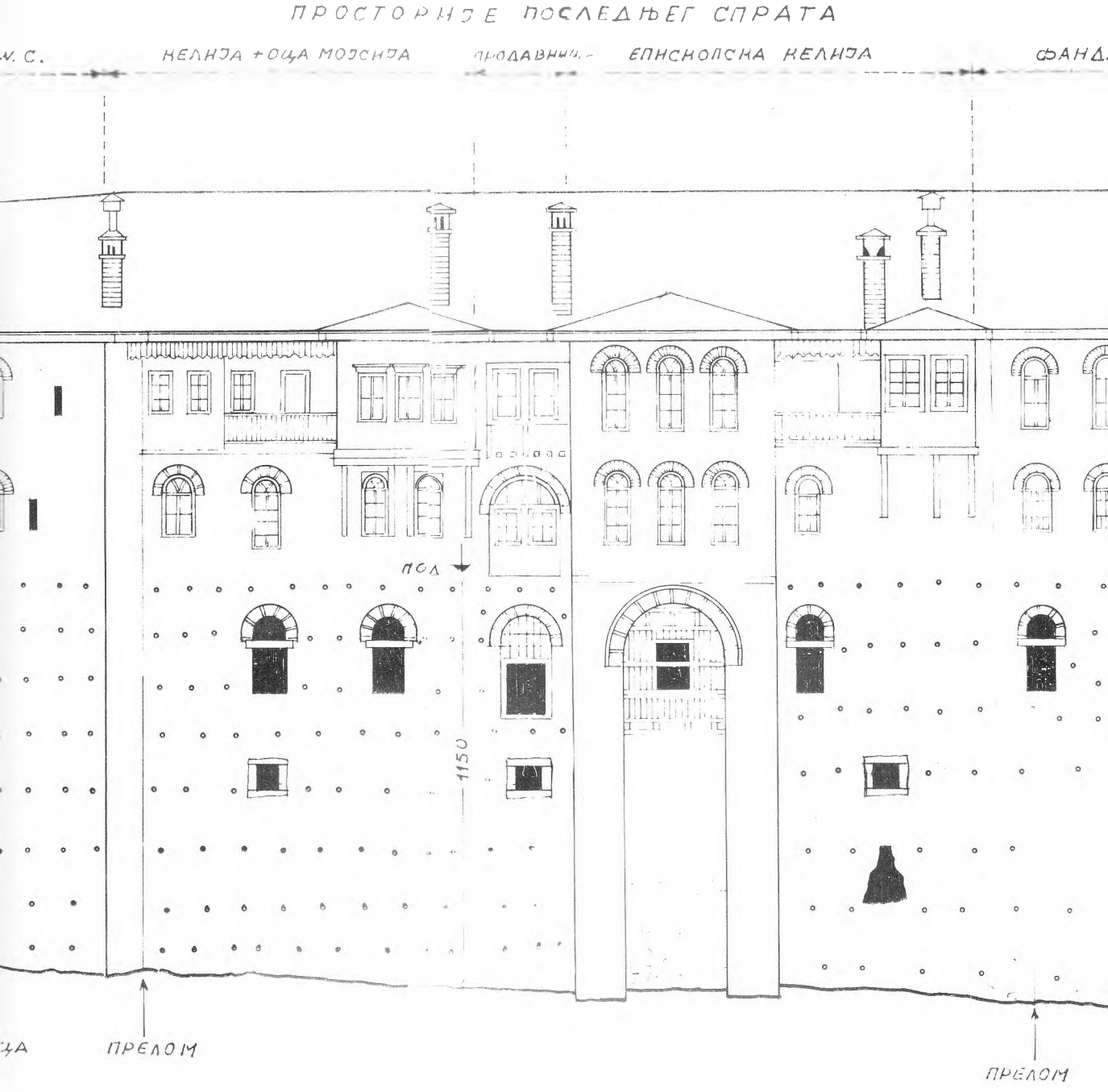


Сл. 14 Основа кровова конака (из 1814–1846) и ост
св. Саве, чије је приземље



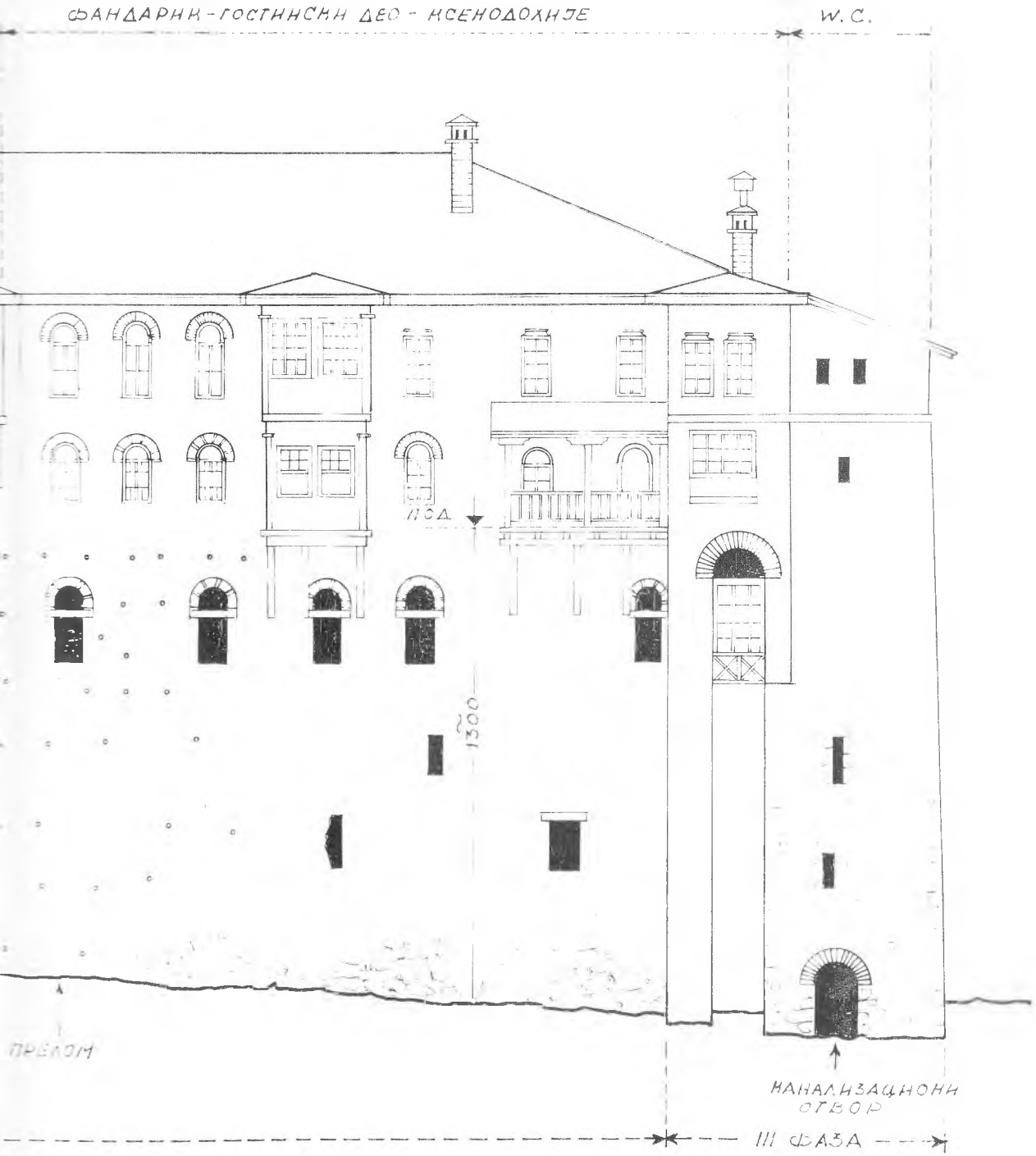
...талих зграда све до конака северно од пирга
... зидано 1598


САБОР СТАРАЦА
КРАЉЕВА КЕЛИЈА
ЕЛИТРОПИЈА
300
360
575
290
ДЕРСОВАН КАМЕН
ДЕРСОВАН КАМЕН
СПОЈНИЦА
СПОЈНИЦА
III ФАЗА
II ФАЗА



ФАЗЕ ИЗГРАДЊЕ ЗИДОВА ИСПОД ПРЕТПОСЛЕДЊЕГ СПРАТА КОНАКА - Ж

Сл. 15. Спољни северни изглед хиландарског конака (из 1814–1846) према манастирској башти. На цртежу су приказане све фазе изградње конака и доњих делова манастирског зида.



ОНАНА - ЖИТНИЦЕ И ПОДРУМА

црквене достојнике. Она има предсобље, свечану собу и мању спаваћу собу. У њеном склопу је и кухиња, остава и дрварник. Друга келија је монашка и има спаваћу собу, радну собу (канцеларију), кухињу, предсобље и оставу. Ова келија била је предвиђена за секретара, који води манастирску преписку. Преко пута ње, према дворишној страни, биле су две везане собе, које су се користиле и за госте, али и за привремени смештај монаха, који дођу у манастир, а немају своју келију.

У склопу епитропије и синодика је такође свечани хол. У њему су велике једнокраке дрвене свепенице за везу са нижим спратом. Овде се најпре примају гости, нарочито када их има више, као и групе ходочасника. Они у овоме холу остављају своје ствари, пријављују се и одмарају, док не добију распоред по собама.

Из овог хола улази се у параклис св. Николе и преко застакљеног трема, овај конак се повезује са конаком у коме је штифуларница, тј. оним делом који је до конака из 1598. год. У овом делу конака су такође и санитарије: један умиваоник и два нужника. Из предсобља ових просторија пење се једним дрвеним стубама у кров.

Целокупна просторна концепција је добро смишљена и пројектована. У њу је практично уграђен сав манастирски живот изван цркве, тако да се захваљујући свим тим решењима све природно и несметано одвијало. Изван овог конака било је само неколико служби, смештених у другим конацима, као на пример манастирска болница, пекара, просфора или еклесијарница. Овај конак заиста представља школски пример одличног решења за испуњавање разноврсних манастирских потреба. Ниједан други хиландарски конак нема овакве одлике. Сви су решавани у вишим спратовима на доста упрошћен и до тада већ уходан начин са тремовима дуж дворишне стране, средњим ходником и келијама уз супротни зид, или, пак, са келијама поред подужних зидова и средњим ходником, из кога се улазило у келије. Овде су, међутим, дата многобројна нова решења, али она нису одступила од оријенталне градске архитектуре XIX века.

Конструкција. Са два реда стубаца у подруму, средњи део конака, који је у погледу грађења представљао чист простор, подељен је на три подужна брода: средњи и два бочна. Распон средњег брода је 3,0 m, а бочних бродова уз подужне зидове креће се од 2,55 m до 3,0 m, а понегде и више. Размак између стубаца у реду је од 2,20 m до 2,40 m, а само у једном реду, на прелому, је и 3,70 m. На тај начин целокупни простор, од простора одређеног за сувачу, па до улазне рампе, издељен је углавном у травеје од око 2,30 m x

3,0 m. Сви ступци су повезани, и у подужном и у попречном смислу, полукружним луцима, те је на тај начин створена снажна конструкција за ношење тавањача и даљу конструкцију спратова.

Подрумски ступци имају пресек од 1,20 m × 1,20 m, а само један од 1,20 m × 1,30 m, док други чак — 1,20 m × 1,50 m. Неки имају — 1,15 m × 1,20 m. Ступци су зидани од камена, а сви луци од опеке.

За разлику од ове чисте и врло добро замишљене конструкције, последњи део овога подрума, изнад којег је на последњем спрату синодик, решен је сасвим друкчије. По средини подрума сазидан је стуб кружног пресека, пречника око 1,50 m и на њему лежи целокупна таванска конструкција.

Дебљина дворишног зида је 1,35 m, заједно са дебљим плитким пиластерима. Дебљина спољног зида према башти није иста по читавој дужини. На делу између дохије и суваче — 2,45 m, а према сувачи — 1,60 m, док на делу према дохији — 1,75 m. Али уз овај зид су и дебели пиластри пресека 0,70 m × 1,15 m до 1,20 m.

Конструктивна концепција из подрума спроведена је и кроз први спрат, чак још и чистије, јер се два реда стубаца настављају сада и у простору према улазу за фандарик и према простору за сувачу (без једног ступца). Ови ступци имају мањи пресек од подрумских: 0,86 m x 0,85 m, а понеки и 0,85 m x 0,95 m. Тиме су повећавани за нешто распони травеја, али увек у границама од 3,0 m × 3,70 m. Ступци у житници су повезани само у подужном правцу, а у радионицама и у попречном.

Подужном дворишном зиду смањена је дебљина на око 1,10 m. Исто тако и дебљина спољног зида према башти на овом спрату је равномернија, него у подруму и износи око 1,50 m.

И на овоме спрату округли стубац из подрума наставља се и носи, као и у подруму, целокупну конструкцију изнад себе.

Последња два спрата углавном имају бондручну конструкцију унутрашњих преградних зидова. Само на два прелома овог конака су и два попречна пуна зида, који су имали улогу заштитних зидова од пожара. Пуно су зидани и они делови у којима су биле оџаклије и димњаци. Ови последњи, међутим, нису вођени од подрума, кроз све спратове и таван, већ само од ложишта. Тако се понекад дешавало да су тешки зидани димњаци грађени на врло танким бондручним зидовима. Зато би се каткад неки димњаци, када греде бондручне конструкције ослабе због црвоточине обрушавали у подрум.

Највећа и најнезгоднија грешка у конструкцији овог конака, поред свих изванредних техничких, просторних и естетских решења, била је та што су понегде и код овог конака, као и код старијих, греде тавањаче наслањане и на димњаке. То је проузроковало по-

жар у старијим конацима, а и код овога су примећене сагореле таваначе.

Подужни зидови ова два спрата зидани су масивно, али су различитих дебљина. На другом спрату дебљина спољног зида према башти је око 1,15 m до 1,30 m, а дворишног око 1,15 m. На трећем спрату је различито: спољни зид према башти је на извесним деловима само 0,75 m, а понегде и до 1 m; дворишни зид је 1,0 m, осим на испадима (доксатима и еркерима), где је 0,15—0,20 m, јер су зидови лаки-бондручни.

Кровна конструкција је једноставна. То су биле столице, а рогови су били подупрти рожњачама, које су носили стубови ослоњени на подужне греде. Ове су лежале на таванаčама. Преко рогова биле су приковане даске, које су носиле кровни покривач од тешких камених плоча. У крововима није било кара-тавана, па је због тога, при јаким ветровима, и поред прикованих летвица на саставцима плафонских дасака, прашина улазила у собе.

Унутрашња архитектура. Ефекти унутрашње архитектуре подрума, односно приземља и првога спрата, где се налази житница, произашли су из конструктивне концепције конака. Његови масивни четвртасти ступци, повезани луцима од опеке, дају утисак масивности и стабилности. Унутрашњој обради ових великих простора, који су били намењени само економским потребама манастира, није ни било потребно да се посвећује нарочита пажња.

Међутим, другом и трећем спрату, који су били углавном предвиђени за разне стамбене и службене потребе, поклоњено је много пажње. Последњем спрату је чак поклоњено много више пажње, него спрату испод њега. У унутрашњој обради овога конака примењени су они стилски елементи који карактеришу градску стамбену кућу XIX века оријенталног стила (сл. 22).

У свим монашким келијама, у соби епитропије, у собама фандарика за госте, уграђени су дрвени долапи. Они представљају обичан столарски рад. Већином се затварају са два пуна крила. На њима нема никаквог дубореза. Изузетно, у просторијама које су намењене црквеним, као и световним високим личностима, долапи су и са застакљеним крилима, а могу имати и какав дуборезни фриз.

Таванице су дрвене, од добро очишћених дасака, а саставци су покривени профилисаним летвицама. Таванице нису биле бојене у почетку, али касније су понегде кречене, а ретко су премазиване масном бојом.

Понегде, где је била потреба за неком преградом (на пример код монашке трпезарије на другом спрату), она је изведена укусним дрвеним стубовима, профилисаним, а подвлака коју носе, мас-

кирана је типичним профилима који се налазе и у градским кућама. То је нарочито укусно у једној монашкој келији другог спрата, у чијој је спаваћој соби архитектонски обрађена ниша за кревет, која је одвојена од осталог дела собе.

Велике подвлаке у неким холовима маскиране су такође оваквом специфичном профилацијом, на пример пријемни хол испред собе епитропије. Међутим, понегде су подвлаке од дрвених греда, подупрте конзолама, видљиве, тако да се види и цела таванска, односно међуспратна конструкција. То је случај са холовима другог спрата, док су међуспратне конструкције трећег спрата добиле плафоне од дрвених дасака, као што су и код соба. Плафони у холовима су бојени масном сивом бојом.

Све кухиње имале су отворена огњишта у облику оџаклија. Оџаклије су обрађиване на разне начине, понекад чак и са извесним естетским претензијама, да личе на камине. За загревање соба служиле су специјалне пећи од керамичких елемената, нарочито керамичких цеви. Захваљујући тим цевима пећи су добијале разноврсну архитектуру, већ према потреби за већом или мањом пећи. Понекад су биле и без цеви и постављене тако, у зиду, да греју две собе.

У овој градској архитектури оријенталног типа познато је да су просторије биле добро осветљене. Све имају више прозора него што је потребно. Прозори су засведени луком, јер се протомајстор доследно држао поменутог стила. Али на еркерима и доксатима било је и обичних правоугаоних прозора.

Прозори у били двокрилни, али увек једноструки, што и поред благе климе није било довољно за потпуну заштиту од хладноће у зимским месецима. Интересантан је фалс са којим су се крила преклапала. Док је једна лајсна полукружно издубљена, друга је заобљена и испупчена, па је ова испупчена улазила у лежиште прве. Такви се фалсеви данас више не раде. Код прозора засведених луком, у столарији је изражена, у лучном делу, готика.

Сви подови у собама били су од дасака. Подови у кухињама могли су бити од камених плоча или четвртастих опека. Подови у холовима били су или од дасака или од камених плоча.

У погледу унутрашње обраде нарочито се истичу две келије, тзв. Краљева келија и келија владике Мелентија. Краљева келија, специјалном обрадом прозора, требало је да и у спољној архитектури дође до изражаја (сл. 15).

Спољна архитектура. У спољној архитектури највећа пажња поклоњена је изгледу дворишта, као и делимично североисточном углу конака, са епитропијом, синодиком и Краљевом келијом.

Пројектант овог конака определио се при уређењу дворишта углавном за примену три елемента: велике отворе луком засведене и луком засведене прозоре, истурене доксате неких спаваћих соба и, најзад, зидање каменом са провученим хоризонталним редовима опеке. И сви луци зидани су каменом са опекама у спојницама. Фасада у којој су сублимирана искуства у изградњи најстаријих конака манастира Хиландара, грађених у византијском стилу у првој половини XVII века за време игумана Теодосија, а који су, можда, наставак традиције још из XIV века. Томе су додати еркери, чије најстарије грађење у Хиландару потиче из друге половине XVIII века. И најзад, ту су и неки барокни елементи пластике, као што су они на добро укомпонованој чесми или ситни елементи готике, преломљених лукова на прозорској столарији (сл. 3).

Што се тиче спољне фасаде према манастирској башти, то је једна шаролика композиција, која несумњиво заостаје за чистом стилском концепцијом дворишта. На њој се могу уочити четири целине. Једна припада подруму и првом спрату, односно житници. То је пун зид са узаним прозорским отворима на подруму и мањим бројем лучно засведених и правилно изведених прозорских отвора житнице (сл. 15). На том зиду су два снажна пиластра, више нека врста контрфорова, преко којих је премошћен лук за ношење зидова спрата. Зид је камени и у њему су бројне округле рупе пречника 6—8 cm, како би се брже сушио када је био зидан, јер је био подебљи.

Другој целини припада други и трећи спрат конака са доксатима, терасама и еркерима. Трећу целину чине доњи делови конака од епитропије до сидодика. Тај део зида има пиластре са пет лукова. Део са три лука зидан је каменом и има споља видљиве дрвене сантраче, а луци су од камена са опекама у спојницама. Део са два лука је озидан каменом и дерсован, а сантрачи се не виде. Луци су од камена.

Најзад, четвртој целини на овој фасади припада други и трећи спрат. Ту су два доксата, од којих један припада соби епитропије и келији испод ње, а други соби синодика и келији владике Мелентија испод ње. Зид између ових доксата је од камена са хоризонталним редовима опеке, као и дворишни зид. Нарочита брижљивост у обради овога дела фасаде показана је на великим двоструким прозорима на Краљевој келији и келији владике Мелентија, који су спојени заједничким луком у једну целину.

Оваква фасада несумњиво је грађена у различитим временима, што ћемо објаснити касније. Да пружа сигурност тврђаве види се

по зидовима доњих делова, без отвора или са мало узаних отвора, а стамбена архитектура припада оријенталном стилу XIX века.

Спољна фасада конака окренута према мору обрађена је слично као трећа и четврта целина фасаде према башти, с тим што нема еркере (сл. 19). У доњем делу приземља и првог спрата три су пиластра са два лука. Овај део данас нема отвора, мада би се рекло да је на једном месту био прозор, који је касније зазидан. У другом и трећем спрату су два реда прозора, по четири у сваком реду, који су обрађени као и дворишни прозори.

Несумњиво је да овај конак има своје велике естетске и стилске вредности. Нарочито треба истаћи велико мајсторство у повезивању овог конака са дворишним зидом игуменарије, који је, изгледа, био делимично порушен. Ово повезивање изведено је врло вешто, како у стилском, тако и у грађевинском погледу (сл. 17 лево). Ако се узму у обзир критеријуми данашње конзерваторске науке и праксе, протомајстор је чак сачувао и све историјске елементе старије грађевине, игуменарије, те данас можемо да доста јасно пратимо развој грађења овога дела Хиландара.

Хронологија грађења конака. У почетку када смо износили податке о времену грађења конака, који су узидани у његове зидове, нисмо уопште говорили о оним старијим зидовима који су уклопљени у његове зидове. Нисмо чак ни тачно утврдили шта је припадало овоме конаку кад је грађен, а шта је настало касније што је иначе веома важно за постанак овог дела Хиландара.

Према начину зидања и конструктивној и стилској концепцији, јасно је да је цео тај конак од игуменарије до великог улазног простора у манастирско двориште потпуно нов, тј. да потиче из времена зидања конака. *То значи да је дворишни зид целом својом дужином, заједно са улазним делом за фандарик до игуменарије из тог времена, тј. сазидан је до 1821, што је узидано испод завршног венца. Исто тако су из тог времена и сви подрумски ступци и зидови, колико их има.* Да ли ови зидови и ступци почивају на остацима старијих грађевина, то се не зна, јер се не види, а никаква ископавања у том смислу нису вршена.

Говорећи о спољној архитектури овога конака, тј. о фасади према башти (сл. 15), уочили смо четири одвојене стилске целине, које се донекле поклапају и хронолошки. Цео спољни зид подрума и житнице, својом дужином све до спојнице која постоји у њему, дакле од нужника фандарика, до прва два лука, није из времена грађења конака, већ је много старији. Тај део зидова од земље до другог спрата означили смо као прву фазу грађења. Другу фазу обухвата део са два лука, односно између две спојнице, од земље до дру-

гог спрата. Ни тај део зида не припада времену кад је грађен конак, већ је старији. То се јасно види из технике грађења, као и из податка са бакрореза из 1757. *На бакрорезу је обележен само део конака између две спојнице, са два лука. То значи да је тај део зидова постојао још пре 1757.*

Најзад последњи део зида од друге спојнице до краја, тј. део зида са три лука, по техници зидања и стилу припада времену када је грађен овај конак. То потврђује и бакрорез из 1757, на коме не постоји тај део зида са три лука. На плановима је то назначено као трећа фаза грађења.

Што се тиче два последња спрата, од фандарика до спаваће собе Краљеве келије, сматрамо да су они изграђени у истом периоду, до 1821. године, а да је тада настао онај прекид о коме се говори: конак није завршен због грчког устанка. На то указује друга спојница у спољном зиду, којом су одвојени зидови од земље до кровног венца. Али, тој трећој фази коју смо означили на плану (сл. 15) припада све: од земље до кровног венца, дакле и оба последња спрата.

ПАРАКЛИС СВ. НИКОЛЕ

У доста загонетној хронологији постанка грађевина у склопу конака из 1814. до 1846. и улаза у манастир, мислимо да треба поћи од параклиса св. Николе, јер се и о једном и о другом понешто поуздано зна (сл. 12, 13).

Параклис св. Николе живописан је 1667. трудом јеромонаха Виктора, који је и ктитор, за време архиепископа српског Максима. Живопис је израдио поп Данило.[12]

Својевремено смо указали на плочу са натписом, где се каже да је ктитор параклиса кир-Петроније, који га је сазидао за време игумана кир-Виктора 1661. На самом параклису је и плоча са кратким натписом да је ову цркву саградио проигуман Виктор, при игуману Георгију.[13]

На ситуационом плану манастира Хиландара, у малој публикацији о Хиландару, С. Петковић обележава параклис св. Николе

[12] Љ. Стојановић: *Записи и натписи*, књ. IV, 6939.

[13] С. Ненадовић: *Архитектура Хиландара — цркве и параклиси*, Хиландарски зборник 3, 1974, 155—156. Исте податке за овај параклис дају и Богдановић—Ђурић—Медаковић: *Хиландар*, о. с., 142.

бројем 7 *и датира га: XIV век и 1664, а под бр. 6 истог плана види се да је изнад средњег непокривеног отвореног простора — улаза у манастир, постојао пирг св. Николе, из XIV века и прве половине XVII века.* Он даље о томе изричито каже: „Црква св. Николе налази се на највишем спрату над улазом у манастир, где се у XIV веку уздизала кула св. Николе. Мали храм је подигнут још у XIV столећу на врху пирга, али је већ у XVI веку био полусрушен. Обновио га је 1664. године тадашњи проигуман Виктор. Неког удела у томе послу имао је и хаџи Петроније, саборни старац."[14]

Ова тврђења С. Петковића су од далекосежног значаја за постанак и развој хиландарског комплекса. То би значило да је Хиландар већ у XIV веку стекао облик, који има и данас.

Да су у Хиландару постојали неки параклиси и раније, имамо доказа. То је параклис Покрова Богородице, изнад тзв. Пајсијеве келије. Тај параклис је 1740. само обновљен и живописан, али је постојао и раније,[15] као и параклис св. Георгија на истоименом пиргу. Њега је 1670/71. само обновио херцеговачки митрополит Василије.[16] Невоља је само у томе што ми данас у конструкцији испод параклиса св. Николе, у висини другог спрата, и коначно сасвим доле, не моежмо да уочимо карактеристике које би говориле да је ту постојао пирг. А можда тај пирг није имао особине пирга св. Саве, ни св. Борђа, ни тзв. Милутиновог пирга на арсани, ни пирга у манастиру св. Василија (на мору) или Арбанашког пирга, који се налазио између Хиландара и Спасове Воде.

Архитектура самог параклиса св. Николе је типична за ту врсту параклиса XVII века и не показује неке старије облике. Додуше, то је данас теже утврдити него што је то био случај са параклисом у пригу св. Георгија, јер су зидови споља омалтерисани, а изнутра живописани. Исто тако и конструкција испод параклиса је доста јасна. Изведена је онако како је замишљено да би носила параклис св. Николе. Чини нам се чак да је и том простору била намењена улога да буде параклис. С обзиром на то да јужни зид тог простора није могао да се лако постави, јер испод њега није било зида разапет је лук, изнад кога је после сазидан јужни зид параклиса.

Параклис св. Николе почива само на северној половини улазног простора између других и трећих манастирских врата (сл. 10.

[14] С. Петковић: *Хиландар*, о. с., Београд 1989, 8—9, 50.
[15] С. Ненадовић: *Архитектура Хиландара*, о. с., 163; С. Петковић: *Хиландар*, о. с., 58.
[16] С. Ненадовић: *Архитектура Хиландара*, о.с., 158—161; С. Петковић: *Хиландар*, о. с., 62.

11). Тај простор има облик правоугаоника, са дебелим подужним зидовима, на којима се могао подићи пирг. Чудно је да се параклис не ставља симетрично у средину улаза, већ само на његову северну половину.

И Сава Хиландарац у своме опису манастира Хиландара каже: „У торању, (тј. кули, пиргу, јер тим именом назива пиргове) над уласком у манастир, налази се капела св. Николе из старијег времена."[17]

На основу свега, извесно је за сада само оно што се о параклису наводи у XVII веку. Нисмо могли да утврдимо да је он обнављан, што не значи да се једног дана то неће потврдити. Ако би се то испоставило, био би то врло значајан податак у хронологији настајања грађевина овог дела Хиландара, а нарочито његовог улаза.

УЛАЗ У МАНАСТИР

После параклиса св. Николе, ваља размотрити и питање постанка улазних манастирских капија, јер тај параклис са субструкцијом испод, на нижем спрату, почива на северном делу улаза.

Улаз у манастир састоји се данас из три дела. Први део је спољни и у њему је прва капија. То је правоугаоник од око 5,10 m x 7,60 m. Затворен је високим зидовима и није покривен. Пре зидања скривнице 1891. био је шири — око 6,0 m. Тај први простор требало је да служи као замка за нападача, ако продре кроз спољна врата, упада у теснац, клопку, где може бити тучен одозго са свих страна (сл. 11).

Одатле се улази кроз другу капију у средњи део, који је такође у облику правоугаоника са странама 3,95 m × 7,0 m. Опкољен је зидовима, али је покривен дрвеном таваницом, јер је изнад њега већ други спрат конака.

Кроз трећу капију улази се у велики и неправилан простор, у коме су два улаза са рампама: за подрум конака из 1814. до 1846. и његову житницу. Он је затворен са три стране, а отворен према манастирском дворишту, одакле се пружа поглед на унутрашњост хиландарске порте и главни објекат у њој, цркву краља Милутина и припрату кнеза Лазара. Отвор према порти широк је 4,60 m и засведен преломљеним луком од камена са опекама у спојницама. Као што смо већ рекли, тај лук је сазидан када и сам конак, вероватно

[17] Сава Хиландарац: *Историја и опис*, о. с., 49.

до 1821. Овај простор оформљен је у време грађења конака и вероватно су тада подигнути и сви његови зидови, осим зида у коме је трећа капија.

Улазна и средња капија и данас постоје и обављају функцију затварања манастира. Трећа капија није више у функцији. Скинута је, али је ту. Све су капије двокрилне, од јаке дрвене грађе, а са спољне стране оковане гвозденим лимом, са кованим ексерима, великих глава. То су, у ствари, капије као за тврђаве.

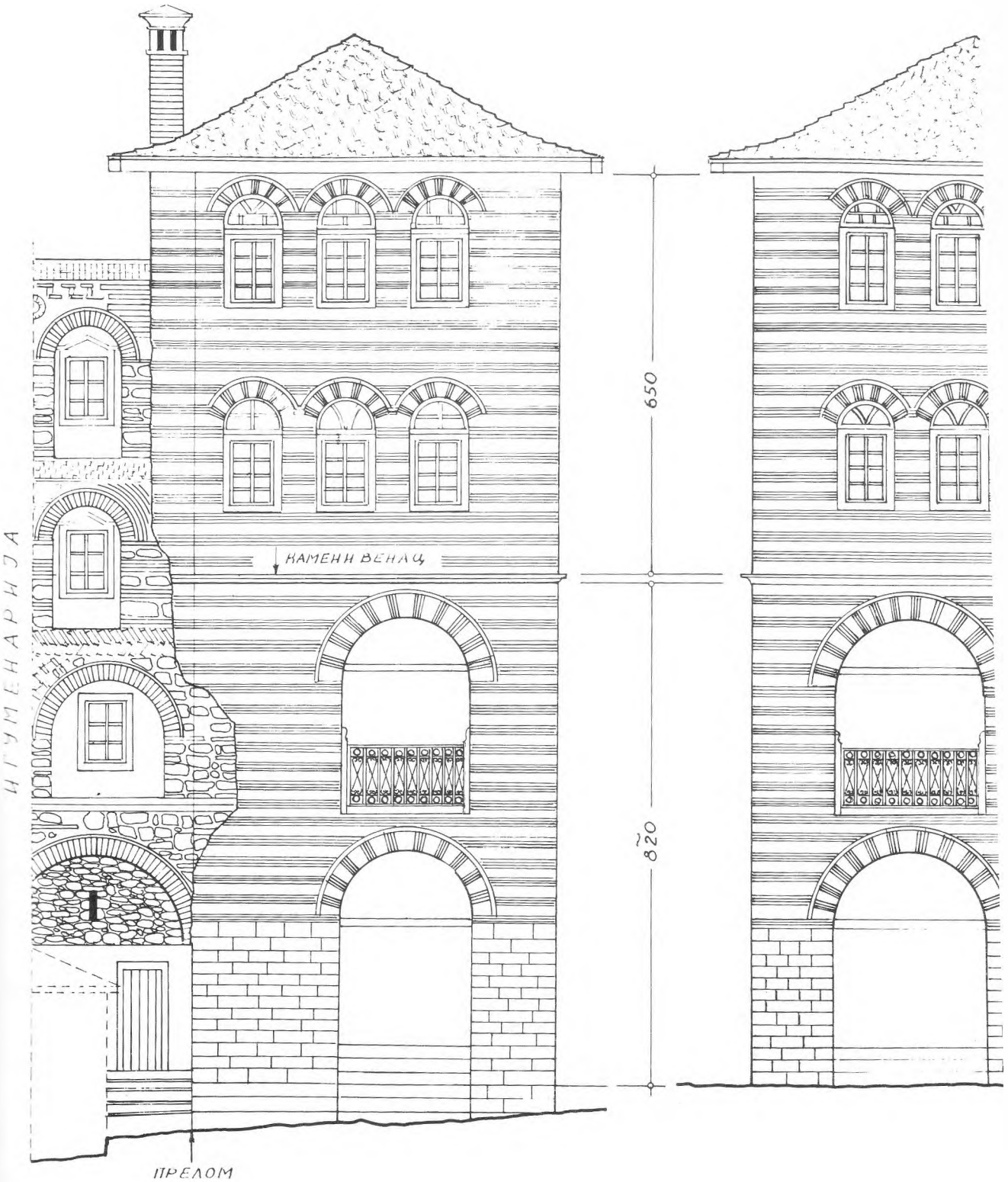
Анализа дебљине зидова на нашем плану јасно говори да су улази у манастир направљени много раније него конак из 1814—1846. (сл. 10, 11). Али зидање североисточног дела овог конака (испод синодика), као и оног дела спољног манастирског зида, који је ограничен двема спојницама, помоћи ће да схватимо како је текло грађење овог улаза. Битан је и један податак са бакрореза из 1757.

Између прве и друге капије постоји зид дебљине око 2,20 m, у коме је капија. Друга два зида су изгледа много тања. Подужни зидови, у којима су друга и трећа капија, као да су чинили целину са спољним зидом, чије је грађење обележено на плану као II фаза. То се потврђује тиме што се на бакрорезу из 1757. не види доњи део спољашњег зида према башти испод синодика, који има три лука. *Види се само онај други део са два лука, између две спојнице,*

На основу свих тих података, могло би се претпоставити да Хиландар у етапи формирања овог дела комплекса није првобитно имао улаз са три капије и два претпростора, већ само две капије, другу и трећу на плану (сл. 10, 11) и један претпростор, између друге и треће капије.

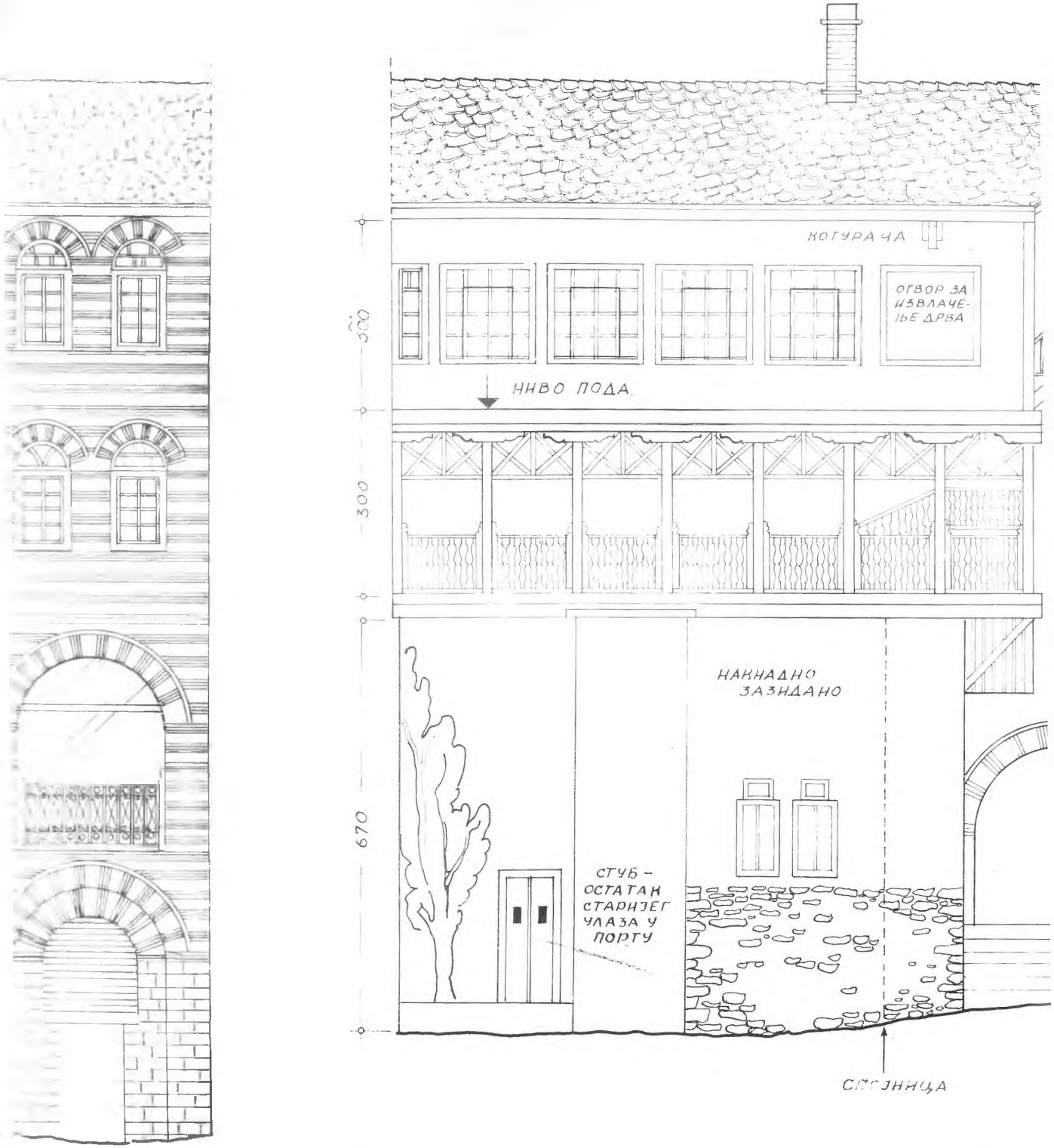
Ради сигурности манастира касније је дозидан онај први, одозго отворени претпростор са првом капијом. То дозиђивање било је свакако пре 1636/37, јер се зна да је те године сазидан улазни трем.

У то време, много раније пре зидања конака из 1814—1846, улаз у манастирско двориште није ни био н овоме месту, испод преломљеног лука. Наиме, јужно од простора између друге и треће капије налази се једно одељење, површине од око 4,40 m x 5,0 m. Данас служи за смештај дрва. Сви његови зидови су дебљине од 2,0 до 2,20 m и несумњиво припадају истој етапи грађења, као и зидови између друге и треће капије. Са дворишне стране тог одељења постоји пиластер пресека 1,90 m x 1,95 m, који је зидан заједно са дворишним зидом. Овај пиластер уздиже се до пода трећег (последњег) спрата, у коме је штифуларница (сл. 18). На том пиластру и данас се виде остаци некадашњег лука, од старијег улаза у манастирску порту (сл. 21).

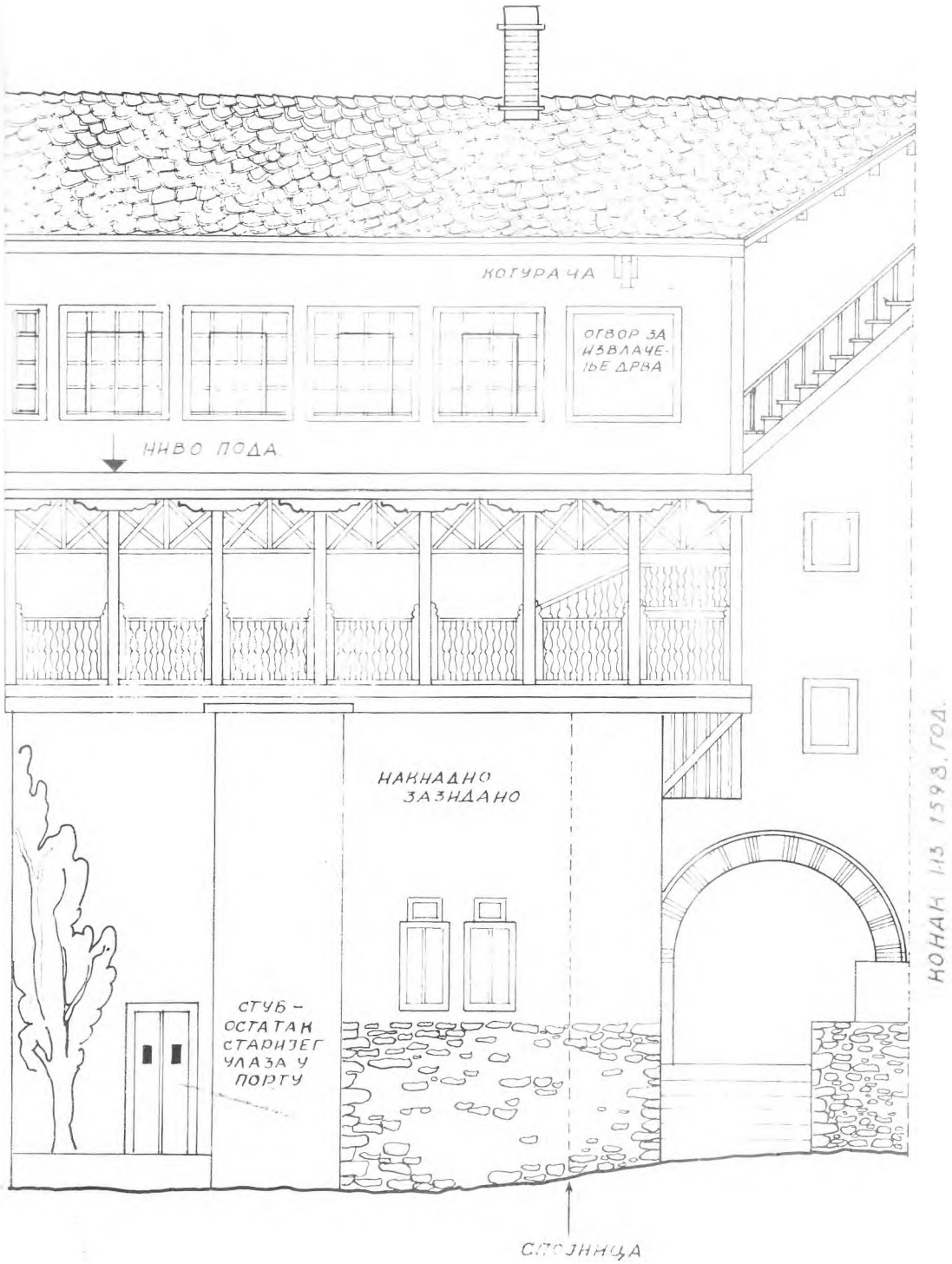


Сл. 17 (лево) Део дворишта конака (из 1814–1846) манастира Хиландара до игуменарије. На цртежу је приказан спој порушеног дела игуменарије са новоградњом конака.

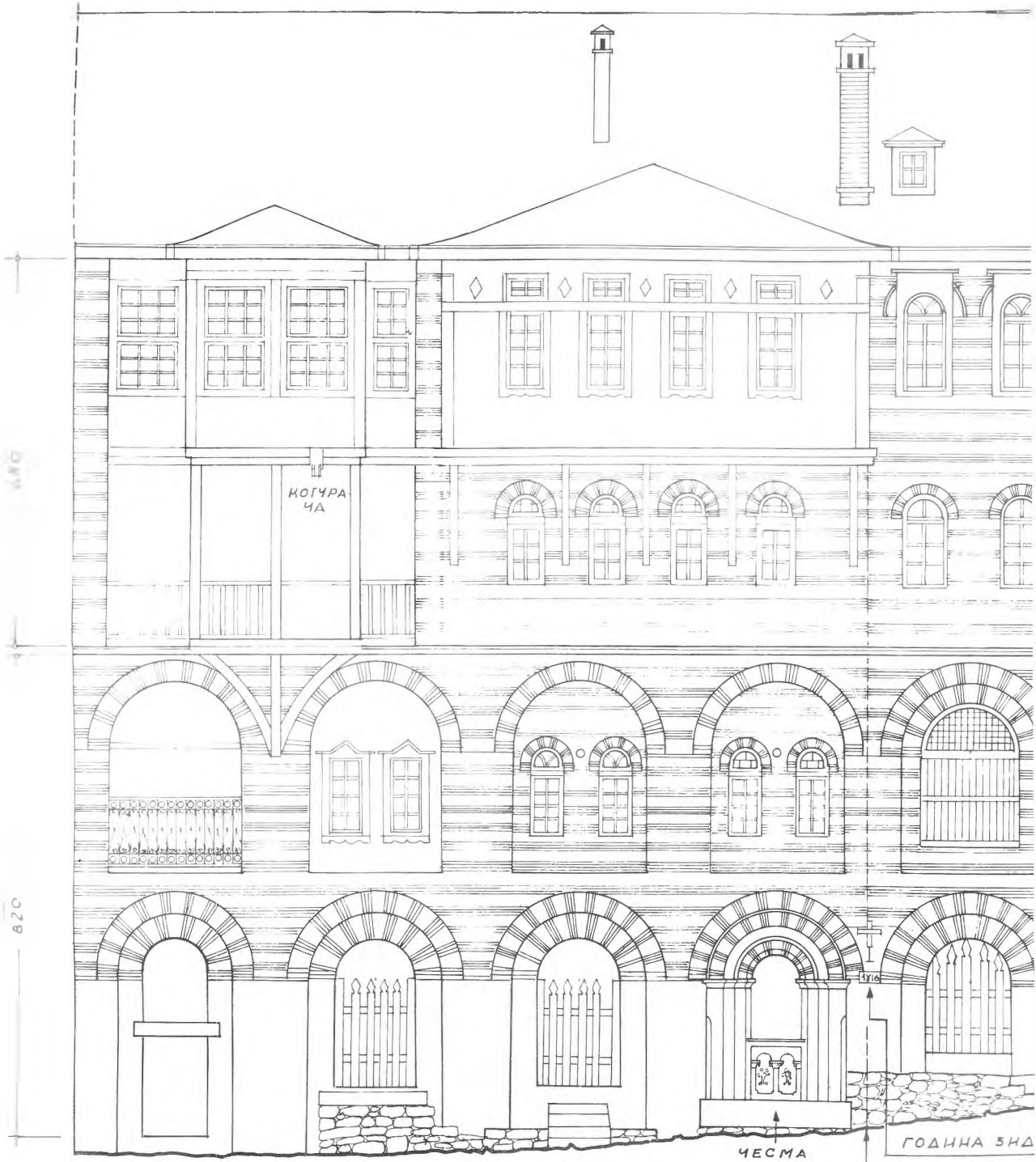
Сл. 17 (десно) Део дворишта (северна страна) конака из 1814–1846. манастира Хиландара.



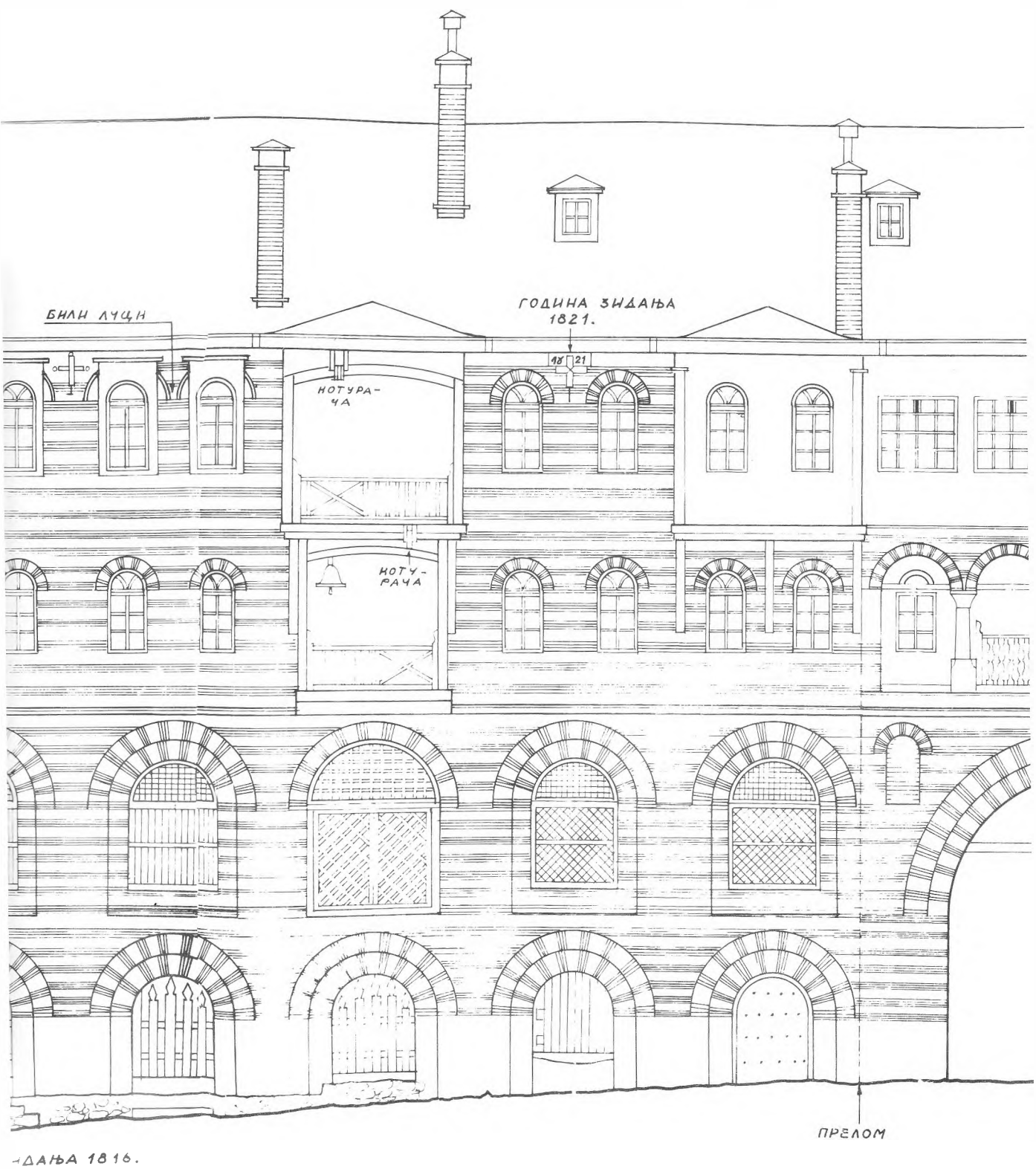
Сл. 18. Двориште конака манастира Хиландара, између параклиса св. Н
северно од пирга св. Саве, чије је приземље зидано 159



Сл. 18. Двориште конака манастира Хиландара, између параклиса св. Николе и конака северно од пирга св. Саве, чије је приземље зидано 1598.

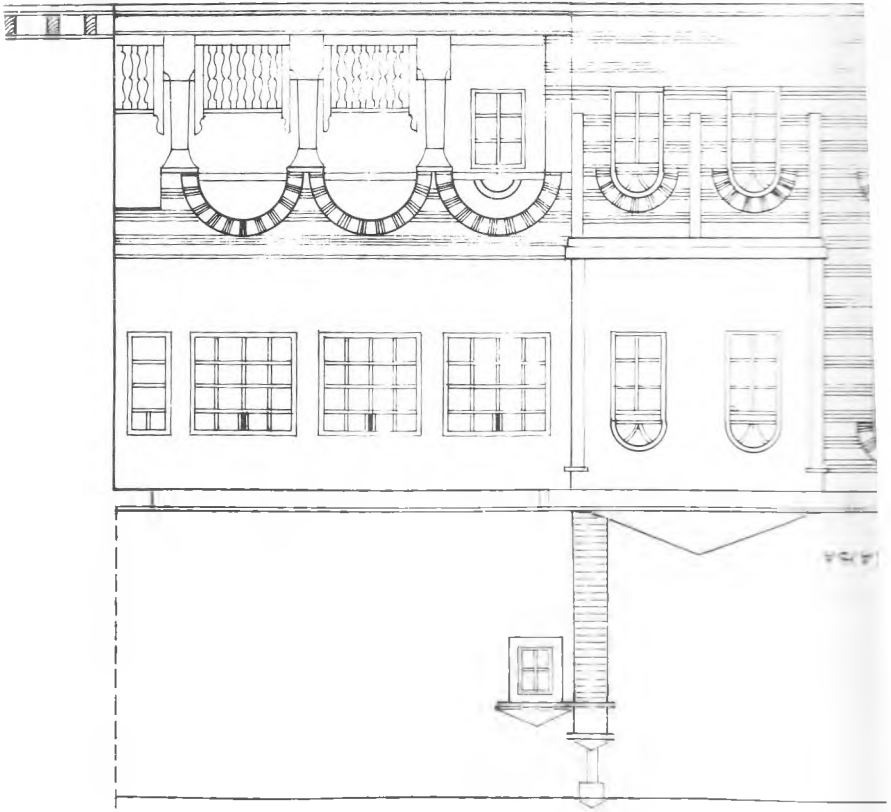


Сл. 16. Јужна страна дво
у подн



воришта конака (из 1814–1846) манастира Хиландара од јужног улаза
друм до конака у коме се налази штифуларница.

ΠΡΟΣΚΗΝΙΟΝ



Сл. 20. Детаљ једног крила средње (данас унутрашње) капије манастира Хиландара. Са унутрашње стране капије урезана је година њене прадње ЗРАІ, што се може протумачити као 7111, по старом рачунању. По новом, то би била 1603. На цртежу је омашком направљена грешка у одузимању, па је година прочитана као 1503 (Цртеж А. Дерока)

О времену прављења манастирског улаза постоји неколико бележака. Прва се односи на зидање улазног трема. Уз прву капију дозидан је трем 1636/37. Према томе, она је саграђена пре ове године. Други датум је везан за зидање параклиса св. Николе. Данашњи параклис сазидан је 1661. па су и зидови испод њега, у којима су друга и трећа капија, могли бити зидани само раније.

Најзад, постоји још један запис. То је година 1603, која је урезана у даску на јужном крилу капије са унутрашње стране (сл. 20).[18] То може бити само година грађења капије, а не и година зидања. Капија је могла да буде чак и пренесена са другог места.

Ипак, узимајући у обзир и време изградње конака северно од пирга св. Саве, чије је приземље из 1598, сматрамо да је година 1603. битна у овом хронолошком разматрању.

То би биле доста поуздане чињенице. Међутим, као што смо видели, претпоставке о томе да је изнад улаза између друге и треће капије постојао пирг св. Николе и да је у њему био параклис св. Николе старији од данашњег, иду чак у XIV век. Што се тиче данашњих зидова, на њима се не могу пронаћи ни делови пирга св. Николе, ни параклиса. То ипак не значи да они нису постојали. Једнога дана, када услови за истраживања буду повољнији, када се испитају сви спојеви између зидова, па евентуално и њихови темељи, доћи ће се и до сасвим одређених закључака у вези са овом претпоставком.

ГРАЂЕЊЕ СКРИВНИЦЕ ИЗНАД УЛАЗА

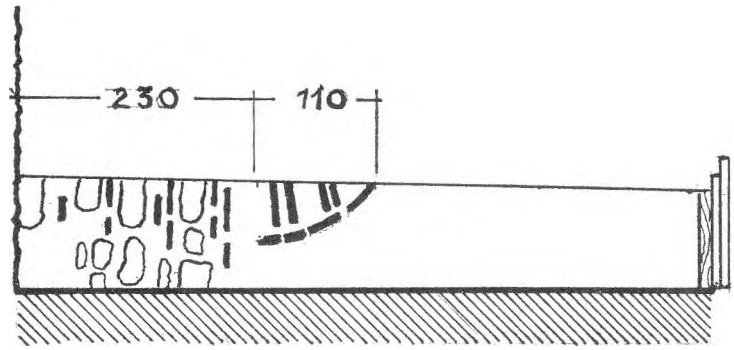
Последњи објект који је изграђен у овоме делу јесте скривница за чување најзначајнијих хиландарских повеља, јеванђеља и рукописних књига.

Када је у новоме конаку саграђен синодикум, он је служио за саборске седнице. Али, Сава Хиландарац пише да је он имао и другу значајну улогу: „У синодикуму, под надзором епитропа, хране се све хрисовуље, фермани, духовна акта и уопште све скупоцене ствари. У истом се чувају и типик св. Саве од г. 1199, који је најважнији спис старе српске књижевности, даље типик хиландарски, писан од једног ученика св. Саве у почетку XIII века."[19]

После 45 година жители Хиландара, међутим, увиђају да у случају пожара те драгоцености нису сигурне ни у синодикуму и

[18] Дероко—Ненадовић: *Конаци*, о. с., 32.
[19] Сава Хиландарац: *Историја и опис*, о. с., 50.

Сл. 19. Средњи источни део конака (из 1814–1846) манастира Хиландара, улазни трем и портарница. Испод завршног венца конака је камена плоча са натписом и годином 1814.



Сл. 21. Детаљ јужне стране пиластра (стубца) са сл. 18, а види се и на плановима сл. 10. и сл. 11. На тој страни сачувао се део лука од ранијег улаза у манастирску порту Хиландара. Данашњи улаз у порту припада конаку (из 1814—1846) и вероватно је био изграђен већ до 1821.

зато 1891. одлучују да изнад прве манастирске капије сазидају собицу са сводом, пзозденим вратима и прозорима. У њој су се чувале све хрисовуље и важнији рукописи. О томе пише такође Сава Хиландарац.[20]

Време грађења ове скривнице убележено је у натпису на њој. Скривница је изнад зида прве капије, али како он није био довољно широк за скривницу, уз прву капију са унутрашње стране дозидан је зид, који носи унутрашњи подужни зид скривнице (сл. 10, 12).

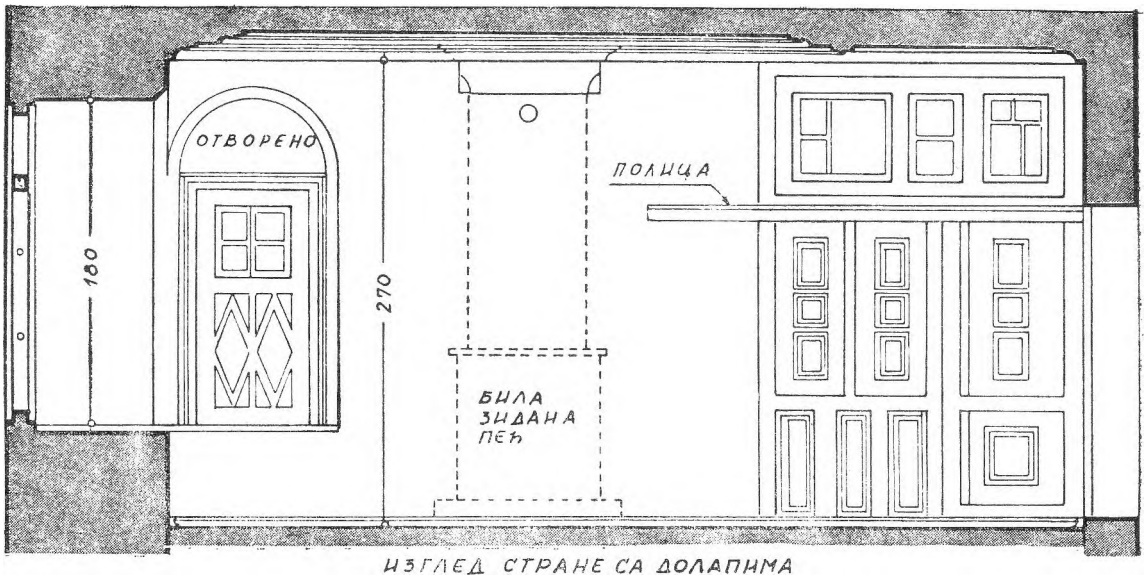
Скривница је добро постављена, јер је готово неупадљива, иако јој је један подужни зид спољни зид манастира. У њу се улазило преко терасе из хола синодика, а у неку руку била је изолована од осталих грађевина у случају пожара.

ТРЕМ ИСПРЕД УЛАЗА

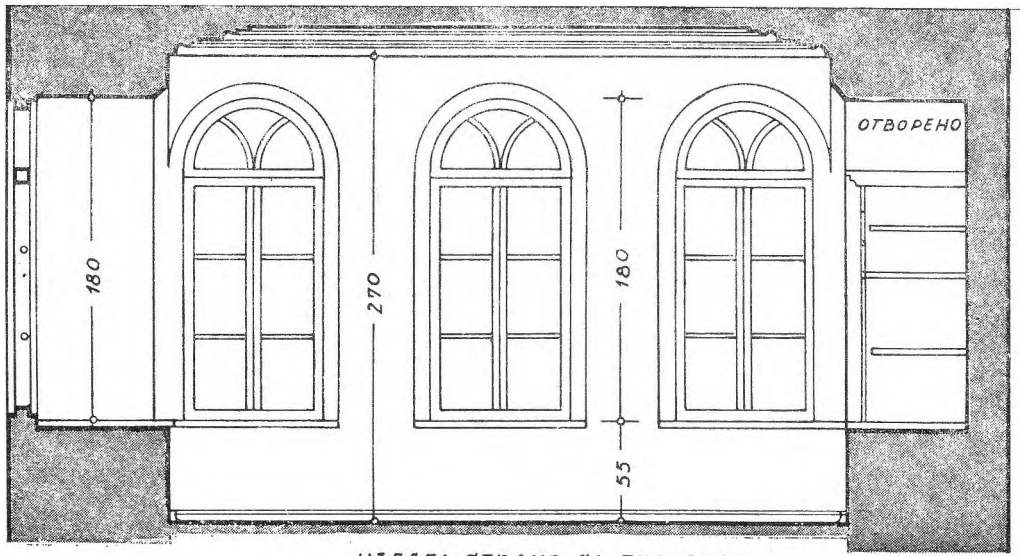
Година прављења трема испред улаза уписана је на мермерну плочу, која је узидана у чеони зид испод венца са северне стране. То је 1636/37. година што није спорно, јер је прихваћено од свих испитивача Хиландара. Трем је уцртан на бакрорезу из 1757, чиме се још једном потврђује тачност тог датума.

Улазни трем је мала грађевина, квадратне основе величине 5,80 m × 5,80 m. Између четири стубца пресека 1,10 m × 1,05 m и 1,10 m x 1,50 m разапети су полукружни луци, који носе калоту. Са улазне и северне бочне стране он је слободан, а са јужне стране уз њега је призидана портарница (сл. 10, 19). Северна страна је

[20] Сава Хиландарац: *Историја и опис*, о. с., 51.



ИЗГЛЕД СТРАНЕ СА ДОЛАПИМА



ИЗГЛЕД СТРАНЕ СА ПРОЗОРИМА

Сл. 22. Унутрашња обрада једне келије у хиландарском конаку (из 1814—1846). Страна са прозорима окренута је према манастирској башти.

затворена прозорима и застакљена. Испод лукова бочних страна су клупе, на којима се посетиоци одмарају. Трем је покривен на традиционалан начин — каменим плочама.

ЗГРАДА ЗА ПОРТАРА

Зграда за портара налази се са јужне стране до трема (сл. 10, 19). То је мала приземна грађевина, правоугаоне основе, величине око 6,20 m×7,40 m. Има само једну просторију, где је оџаклија. Њена спољна фасада је у истој равни са чеоном фасадом трема и у том зиду су три правоугаона прозора. У зграду се улази из трема и у том зиду је прозор, тако да је из куће могао да се контролише улазак у манастир.

Портарница је отворена само преко дана, а ноћу је затворена. У њој је портар дању контролисао улаз у манастир, а ноћу је спавао најпре у малој портарници иза прве улазне капије. Данас, обично, спава у својој келији, пошто закључа врата манастира и преда кључеве епитропима.

Творац бакрореза из 1757. није могао да прикаже ову зграду, јер је она била из његовог угла гледања иза улазног трема. Зато нам бакрорез не може помоћи при одређивању времена грађења.

Међутим, према стилу столарије на прозорима, вероватно је зграда сазидана у другој половини XIX века. Ти прозори су исти као и прозори на стамбеним кућама из тог времена. У разматрању хронологије постанка улаза у манастир Хиландар, међутим, није значајна година настанка ове зграде.

ПОСТАНАК КОНАКА ОД ПАРАКЛИСА СВ. НИКОЛЕ ДО КОНАКА ИЗ 1598.

О овом конаку у досадашњој литератури готово и није посебно писано. Обично се прикључује конаку из 1598.[21] Међутим, ова два конака морају се апсолутно раздвојити, тј. посебно разматрати, јер конак из 1598. представља засебну целину. Он је потпуно и грађевински и архитектонски (програмски) другачији, што у многоме говори о томе како је овај конак настао. Ова два конака чак се

[21] Б. Бошковић: *Светогорски пабирци*, о. с., план манастира; С. Петковић: *Хиландар*, о. с., бр. 8 на ситуационом плану, али ипак тачкасто је тај конак одвојен поред параклиса Четрдесет мученика од конака из 1598. У *Конаци Хиландара* (А. Дероко—С. Ненадовић) конак из 1598. потпуно је одвојен од овог конака (сл. 7, стр. 35).

нису ни додиривала, јер их је делио међупростор, одакле су водиле степенице на први спрат (сл. 19).

Конак има приземље и два спрата. У приземљу до конака из 1598. је улаз из дворишта и почетак степеница за први спрат. Испод степеница је магацин. Између овог магацина и улазног простора између друге и треће капије је онај простор о коме смо већ говорили анализирајући стварање улаза у манастир. То је простор који данас служи као дрварник и уз дворишни зид тог дрварника је пиластер, пресека 1,90 m x 1,95 m, са остатком лука од првобитног улаза у порту. Сви ти зидови приземља овог конака су изузетно дебели и очигледно је да су грађени када и улазни део између друге и треће капије (сл. 10, 11).

На првом спрату до просторије испод параклиса св. Николе налази се бакарница (сл. 12). У њој се чува старо неупотребљиво бакарно посуђе. До ње је мања просторија, која је служила као келија за монахе, а одатле степенице воде на први спрат.

Ниво пода бакарнице и келије је виши од нивоа пода хола, односно у равни је нивоа пода просторије испод параклиса св. Николе. То је врло индикативно, јер као што смо већ рекли, ниво пода трећег спрата конака из 1814—1846. одређен је према нивоу пода параклиса св. Николе.

Та денивелација решена је доста неспретно. *Наиме, на првом спрату остао је банак, наставак дебљих зидова из приземља и преко тог банка са неколико степеника улази се у келију и бакарницу.*

Цео овај распоред је неправилан и натегнут, што јасно показује да се ради о старијем делу конака, као и у приземљу.

На другом спрату је штифуларница. Из већег предсобља 4,35 m x 4,50 m лево се иде у собу штифулара и оставу, десно у кухињу штифуларнице, у чијем је саставу опет једна остава. У још две оставе улази се такође из предсобља штифуларнице (сл. 13). Најзад, у склопу штифуларнице, до конака из 1598. је још један мали пролаз, као ходник, за нужник и дрварник штифуларнице. Из дрварника иду стубе за таван.

У све просторије првог и другог спрата улази се преко отворене терасе, којом је овај део конака повезан са холовима другог и трећег спрата конака из 1814—1846. Ниво пода другог спрата, тј. штифуларнице, у нивоу је пода параклиса св. Николе.

Из кухиње штифуларнице излази се на отворену терасу, која гледа на манастирски маслињак.

Цео овај распоред просторија у штифуларници пројектован је промишљено, као уосталом и цео конак из 1814—1846. Исто тако

и у спољној обради дворишних тремова првог и другог спрата тежило се потпуном уклапању са архитектуром конака из 1814—1846. (сл. 18). Трем првог спрата остао је отворен, као и хол конака, а трем другог спрата затворен је на исти начин и истом врстом прозора као и хол последњег спрата конака из 1814—1846. На трему другог спрата је и котурача за извлачење дрва за кухињу штифуларнице.

На основу свега што смо рекли о овом конаку, може да се донесе доста јасан закључак.

На простору од игуменарије до параклиса св. Николе, уз спољни манастирски зид према башти, постојале су лако грађене зграде све до почетка грађења конака из 1814. Исто тако и јужно од параклиса св. Николе до конака из 1598. грађевина. Када је 1814. почело грађење новог конака порушене су све грађевине од игуменарије до параклиса св. Николе. Сачуван је само спољни манастирски зид Међутим, зграда јужно од параклиса св. Николе до конака из 1598. није срушена: *у конаку од те грађевине остало је приземље и први спрат*. Други спрат је врло вероватно саграђен када и нови конак, јер је са њиме сасвим добро повезан.

ЗАКЉУЧЦИ

Овим истраживањем доста је тога разјашњено, мада је остало и нејасноћа што ће бити предмет даљих проучавања.

Све анализиране грађевине припадале су некадашњем првом дворишту манастира Хиландара, а вероватно и конак из 1598, чију архитектуру у овом чланку нисмо обрађивали. Тај први део манастирског дворишта био је само економски, мада је ту било и монашких келија, а изгледа и ксенодохија. Сем тога, у њему су се пре изградње конака (из 1814—1846) налазиле и коњушнице. У то време Хиландар је имао доста мазги и магараца за превоз посетилаца и њиховог пртљага са пристаништа, дрва за огрев итд. Због скучености тог првог дворишта, са монашким келијама, ксенодохијама и коњушницом, услови за живот овде нису били нарочито погодни. Није било ни добре организованости, као што се видело при подизању новог конака. Манастирске потребе, док није подигнут нови конак, изгледа су решаване од случаја до случаја. То су били главни разлози за зидање тог конака.

Зидање новог конака представљало је радикално решење, којим је требало отклонити све дотадашње тешкоће у организацији, као и грађевинске невоље. То је успешно изведено. Може се рећи

да је то био и најзначајнији потез у новијој историји Хиландара, после врло успешне реставрације игуменарије, изведене после пожара 1711. Али пре него што је почела изградња овог конака, северно крило игуменарије као да је било порушено или оштећено, што се види по споју игуменарије и новог конака.

Изградњом новог конака порушене су све грађевине које су делиле манастирску порту на два дела. Срушене су и оне до спољног манастирског зида према башти. Међутим, да све ипак није порушено, чини се да смо јасно показали. Сем спољног зида према башти, остао је манастирски улаз, трем испред улаза, параклис св. Николе са просторијом испод њега, као и све оно од конака између улаза и конака из 1598. до последњег спрата.

Верујемо да смо донекле успешно решили и питање изградње новог конака, која је, према нашој анализи, вероватно била једном прекинута. Међутим, најмање смо успели да проверимо претпоставку проф. С. Петковића да се изнад улаза, а на месту садашњег параклиса св. Николе, налазио пирг св. Николе у XIV веку, што би значило да се манастирски комплекс ширио до данашњег улаза још у XIV веку. Сва наша истраживања у томе погледу за сада сежу најдаље до 1603, а све грађевине овога дела настајале су касније. Да би се дошло до XIV века у овом делу Хиландара, ако се он у то време довде простирао, неопходна су много шира истраживања, нарочито треба испитати конструкције, спојеве између грађевина, њихове субструкције и све оно што се можда крије под земљом.

CONSTRUCTION DE LA PARTIE NORD DE CHILANDAR ENTRE LE PALAIS DE L'HIGOUMENE ET LE KONAK (DE 1598)

SLOBODAN M. NENADOVIC

L'auteur de cet article analyse la construction de la partie nord du monastère de Chilandar comprise entre le palais de l'higoumène et le konak datant de 1598. Cette partie comprend les bâtiments suivants: le konak de 1814—1846, le parecclésion de Saint-Nicolas, le porche d'entrée du monastère, une pièce dérobée aménagée au-dessus de l'entrée, le portique élevé devant l'entrée, l'édifice du portier et le konak inséré entre le parecclésion de Saint-Nicolas et le konak de 1598. Bien que constituant aujourd'hui un ensemble architectural, ces divers bâtiments ont été construits à des époques différentes (fig. 1).

L'auteur essaie tout d'abord de déterminer, sur la base d'une gravure de 1757 représentant Chilandar (fig. 2), l'aspect de cette partie du monastère

avant la construction du konak datant de 1814—1846. Les données fournies par cette oeuvre s'avèrent notamment très importantes pour comprendre le processus de construction suivi dans cette section du monastère.

L'auteur se penche ensuite sur la construction du plus important édifice de cette partie, le konak de 1814—1816 (fig. 3—19). Il établit notamment que les anciens konaks occupant le secteur situé entre le palais de l'higoumène et l'entrée du monastère ont dans l'ensemble été entièrement rasés ou détruits et que le konak s'élévant aujourd'hui à cet endroit est un bâtiment entièrement nouveau, érigé du sol au toit. Toutefois, le mur d'enceinte du monastère, dont la hauteur atteignait à cette époque l'avant dernier étage du bâtiment actuel, n'a pas été rasé mais mis à profit lors de la construction de ce dernier. On trouvera indiquées sur les croquis les phases de construction successives du konak (fig. 10—13, 15), lesquelles correspondent avec les inscriptions et autres données apparaissant sur les murs mêmes de cet édifice.

A l'époque de la construction de ce konak le porche d'entrée du monastère existait déjà puisque l'on trouvait au-dessus de celuici le parecclésion de saint-Nicolas, dont la construction date de 1661. La hauteur du sol du dernier étage du konak a notamment été déterminée d'après le niveau du sol de ce parecclésion. Par contre, l'hypothèse supposant l'existence d'un pyrgos de Saint-Nicolas, déjà au XIVème siecle, et d'un parecclésion plus ancien n'a pas été confirmée par cet examen.

L'auteur développe ensuite une thèse selon laquelle le porche d'entrée du monastère, comprenant aujourd'hui trois portails, a été érigé en deux phases et ne comptait que deux portails à l'origine (fig. 10). De même, il établi que la partie du porche actuel donnant accès à la cour du monastère date de la construction du konak de 1814—1846, et que l'ancienne construction d'accès s'avançait davantage à l'intérieur de la cour. La plus ancienne mention nous renseignant sur la date de construction du porche d'entrée est une inscription apposée sur le battant d'un des portails: année 1603. La construction de l'entrée du monastère est mise en relation avec la construction du rez-de-chaussée du konak dans lequel se trouve la stifularnica.

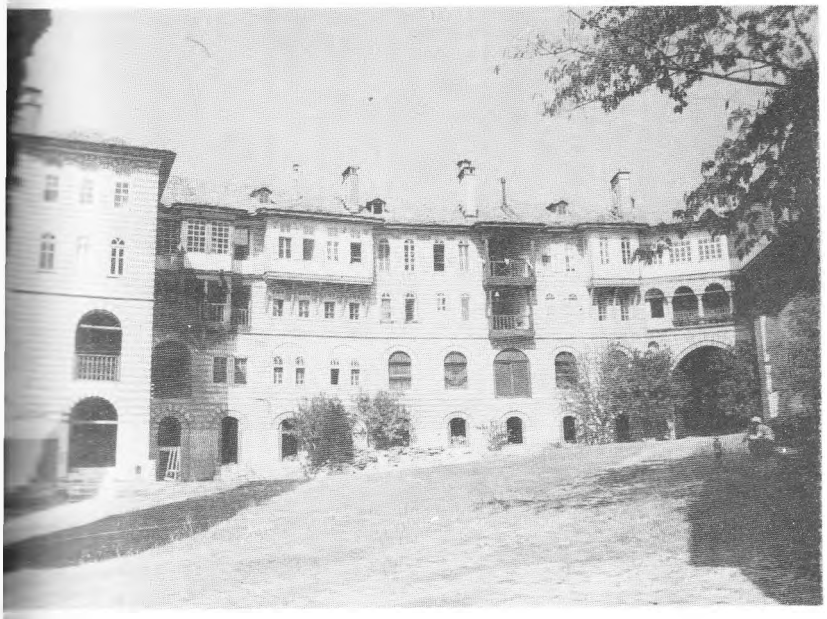
C'est en 1891 qu'a été aménagée la cachette située au-dessus du porche d'entrée afin d'y conserver, à l'abri des incendies éventuels, les plus importantes reliques et objets précieux possédés par le monastère. Ceux-ci étaient auparavant conservés dans le nouveau konak, dans un des locaux des archives du synodique.

Le portique élevé devant l'entrée date pour sa part de 1636/37, d'où la conclusion que la construction du porche d'entrée est antérieure à cette date.

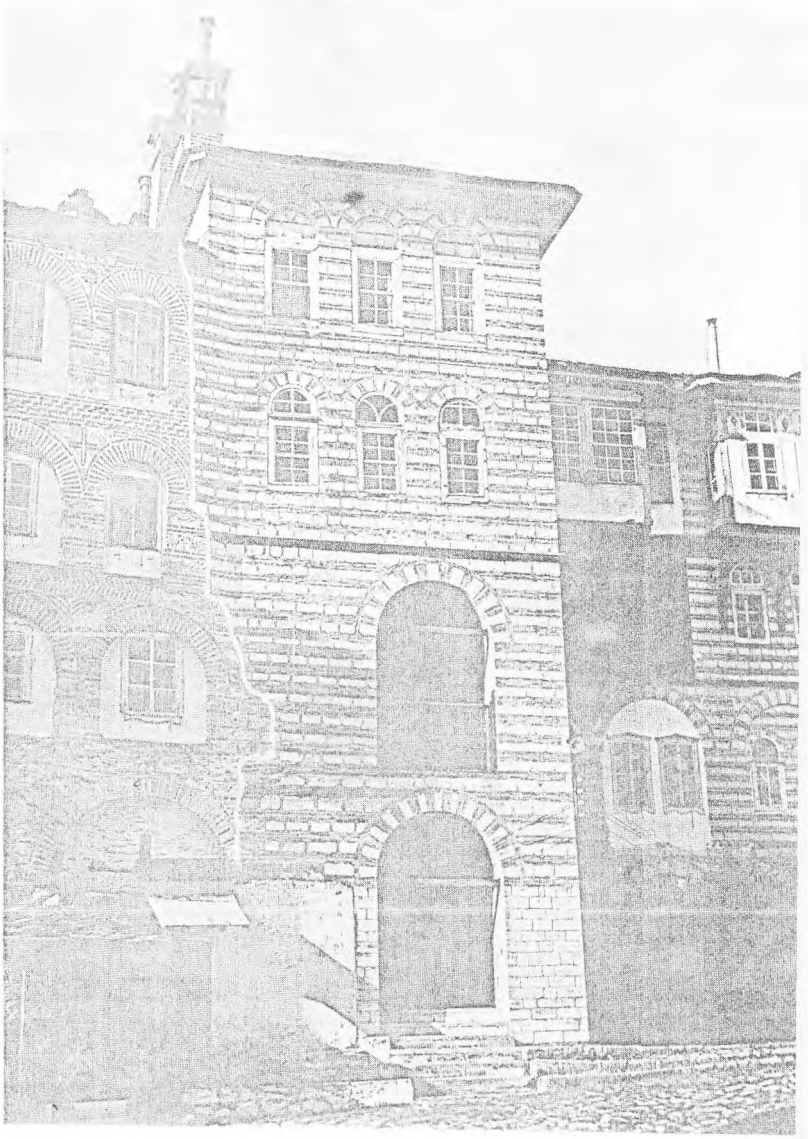
L'édifice du portier date vraisemblablement de la fin du XIXème siècle.

En ce qui concerne le konak situé entre le parecclésion de Saint-Nicolas et le konak de 1598, l'auteur considère qu'il s'agit de l'unique vestige des anciens konaks, aujourd'hui disparus, qui bordaient la cour originelle du monastère. Le dernier étage de cet édifice est plus récent et date vraisemblablement de la construction du nouveau konak de 1814—1846.

L'auteur conclut en exposant son opinion selon laquelle tous les bâtiments étudiés dans cet article ont été construits entre le début du XVIIème et la fin du XIXème siècle. Il signale par ailleurs que ceux-ci n'ont pour l'instant révélé aucun élément susceptible d'attester l'hypothèse selon laquelle, déjà au XIVème siècle, l'enceinte de Chilandar s'étendait jusqu'à la partie actuelle où se trouve le porche d'entrée du monastère. Une telle vérification nécessiterait des travaux de fouilles beaucoup plus importants, tout particulièrement au niveau des substructures de ces bâtiments.



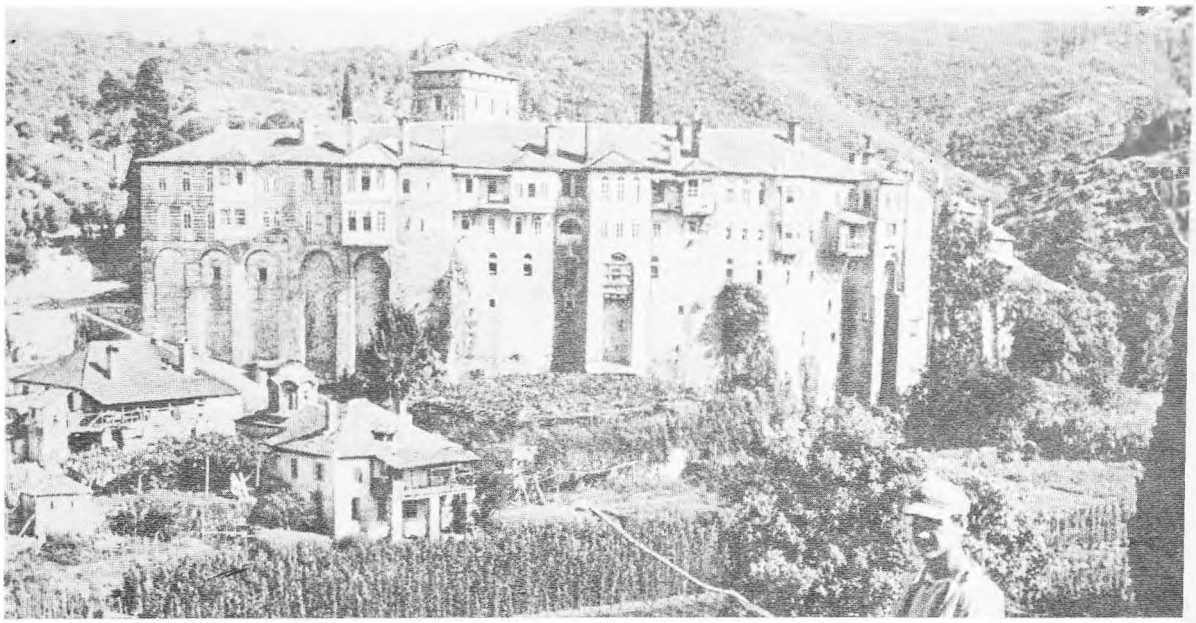
Сл. 23. Двориште хиландарских конака од глав
улаза у манастирску порту до игуменарије шт
предмет овог истраживања

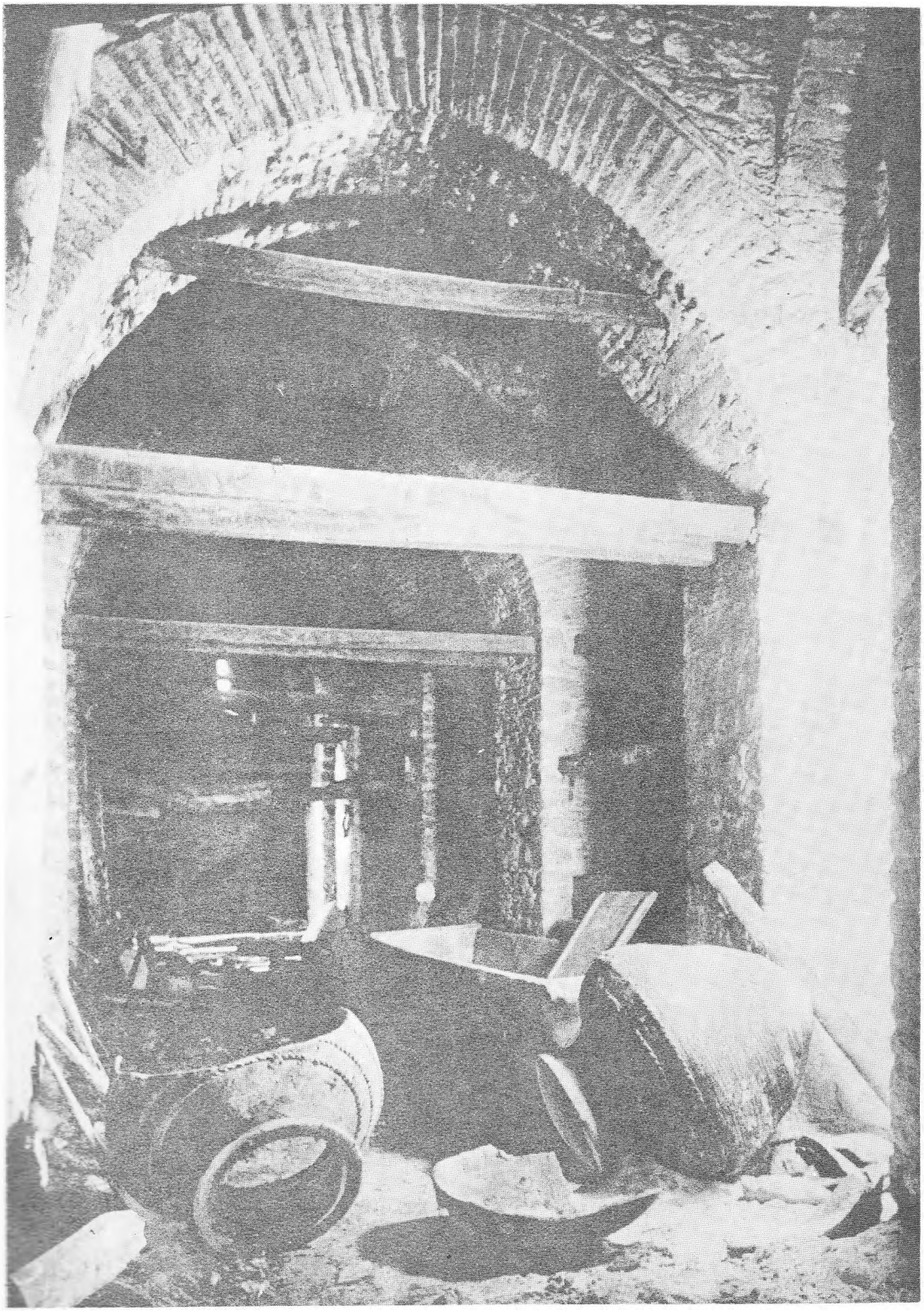


24. Детаљ дела хиландарске игуменарије и
а, грађеног од 1814–1846. На слици је
нут неправилан спој игуменарије и конака.
е игуменарија простирала још на исток,
е тај део био сигурно порушен (Снимак
Д. Кажића).

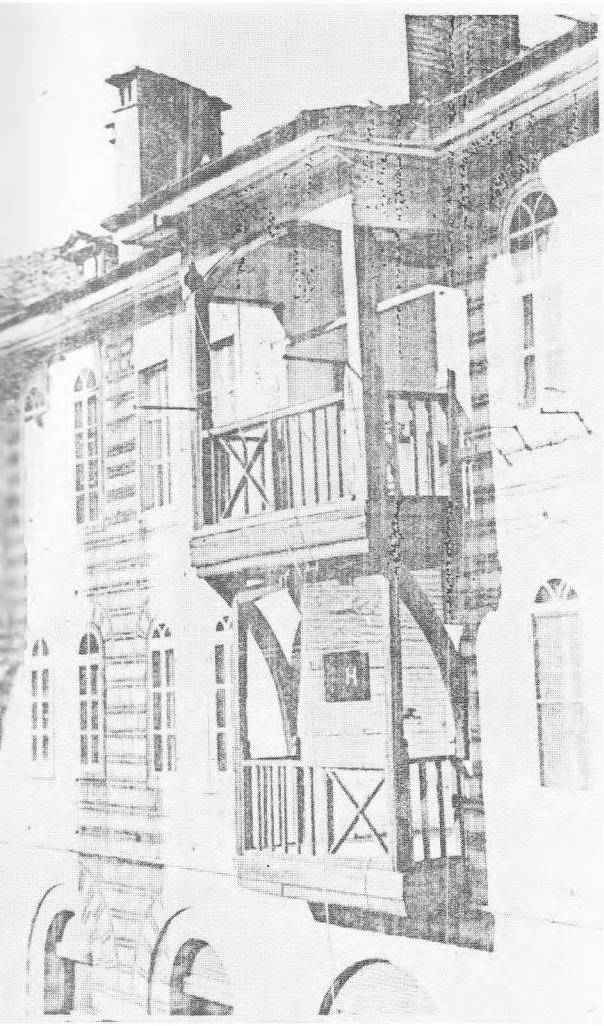
Сл. 25. Поглед на улазни део у хиландарску порту и део конака северно од пирга св. Саве, чије је приземље сагрђено 1598. Велики стубац испод трема конака остатак је старијег улаза у порту. Овај улаз је порушен када је сагрђен нови конак (1814–1846).

Сл. 26. Спољни изглед хиландарског конака, (из 1814–1846) према башти. Спољни зидови његова два последња спрата почивају на зидовима старијих конака осим дела са три крајња лука (Снимак А. Дерока).



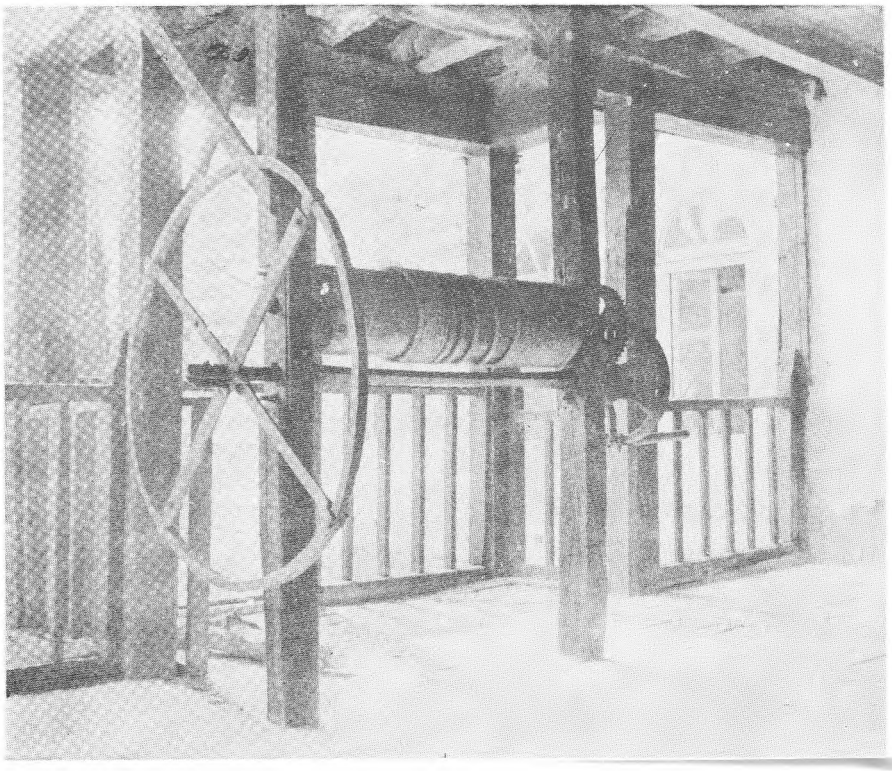


Сл. 27. Детаљ конструкције подрума хиландарског конака из 1814–1846 (Снимак А. Дерока).



Сл. 28. Детаљ дрвене конструкције на балконима хиландарског конака (из 1814–1846) на дворишном зиду. На њима су котураче за извлачење дрва за загревање келија.

Сл. 29. Теретна дизалица на фандарику хиландарског конака, зида од 1814–1846.



МИРОСЛАВ ТИМОТИЈЕВИЋ

Иконографија Великих празника у српској барокној уметности

Иконографија Великих празника у српској барокној уметности превазилази поствизантијске узоре и прихвата нове формулације, раније однеговане у украјинској уметности. Формална рушења представа полазе од општеприхваћених западноевропских предложака, који се међу мајсторима лвовског сликарског цеха и у кругу Кијево-Печерске сликарске школе преузимају од половине XVII века.[1] Посттридентска иконографија католичке цркве, посредством графичких предложака, била је добро знана барокној уметности православног света. Преузимање ових предложака, међутим, није било само еклектичан одбир ликовних узора. Оно се чврсто заснивало на реформисаној православној теологији негованој у Могиљанској духовној академији, а затим и у придворном проповедничком кругу Петра Великог.[2]

Барокна иконографија Великих празника у српској уметности, као и у ширем кругу барокне уметности православног света, одраз је прихватања актуелних реторичких схватања „Ut picturae sermones", где је слика доследно тумачена као нема проповед.[3] Међу нај-

[1] П. М. Жолтовський, *Художнє життя на Україні в XVI—XVIII ст.*, Київ, 1983, посебно 47—52; В. Свенціцька, *Иван Руткович, Становлення реалізму в українському маляарстві XVII ст.*, Київ, 1966, 19, 46—48.

[2] О сложеним везама између писане речи и ликовне уметности у барокној култури православног света упор.: В. К. Былинин, В. А. Грихин, *Симеон Полоцкий и Симеон Ушаков, к проблеме естетики русского барокко*, Барокко в славянских культурах, Москва, 1982, 191—218. — За теоријске изворе и шире хуманистичке оквире упор.: R. W. Lee, *Ut pictura poesis: The Humanistic Theory of Painting*, New York—London, 1967.

[3] Упор.: H. Hibbard, *Ut picturae sermones: The First Painted Decorations of the Gesù*, Baroque Art: The Jesuit Contributin, Ed. by R. Wittkower and I. B. Jaffe, New York, 1972, 29—30. — Реторика Теофана Прокоповича посвећује знатну пажњу *„сакральной речи"* (oratio sacra). Упор.: К. П. Лахманн, *Два етапа риторики „приличия" (decorum) — риторика Макария и „Искусство риторики" Феофана Прокоповича*, Развитие барокко и изрожде-

популарнијим проповедничким зборницима у Карловачкој митрополији били су *Евангелие учителъное* Кирила Транквилиона, *Меч духовный* и *Трубы словесъ проповедныхъ* Лазара Барановича, *Миръ съ Богомъ человеку* Инокентија Гизеља, *Венец Христовъ* Антонија Радивловског, *Каменъ веры* Стефана Јаворско, *Ключъ разуменія* Јоаникија Гаљатовског, те *Обед душевный* и *Вечеря душевная* Симеона Полоцког.[4] Ови зборници су, поред остале украјинске богословске литературе, пресудно утицали на настанак српског барокног проповедништва, које је постало идејна основа за разумевање и прихватање нове барокне иконографије.[5] Правоверност западноевропских предложака је проверавана украјинском теолошком праксом и овај механизам прихватања нове иконографије доследно је поштован код већине барокних сликара, од Василија Романовича и Јова Василијевича, до Теодора Крачуна, а није битније измењен ни у познобарокној уметности, када се у делима Јакова Орфелина, Теодора Илића Чешљара и њихових следбеника осећају чвршће везе са савременом средњоевропском уметношћу.[6]

Важну улогу у прихватању и ширењу нове барокне иконографије имала је висока црквена јерархија, на челу са патријархом Арсенијем IV Јовановићем и његовим наследником, митрополитом Павлом Ненадовићем. Супротстављајући се централистичким реформама хабзбуршког двора и настојањима да се унифицирањем верског живота ојача стабилност монархије, они спроводе реформу Карловачке митрополије. У складу са новим схватањима они су заговарали прихватање барокне поетике и нове иконографије, која је већ била формирана у истоверним срединама Кијевске митрополије, а потом и Московске патријаршије. Сагледавана у том светлу иконографија Великих празника у српској барокној уметности представља продужетак оних промена које су у православним црквама започеле један век раније.

ние классицизма в России XVII-начала XVIII в., Москва, 1989, 149—168; А. А. Морозов, *Симеон Полоцкий и проблемы восточно-славянского барокко,* Барокко в славянских культурах, Москва, 1982, 170—174. — Иста теоријска схватања присутна су и у српској барокној уметности још од времена Христофора Церафовића и Гаврила Стефановића Венцловића. Упор.: Р. Михаиловић, *Бођани и Библија Пискатора,* Зборник Филозофског факултета, IX—1, Београд, 1967, 279—294.

[4] С. Ефремов, *Історія українського письменства,* I, Berlin, 1924, 132—187.

[5] О присутности украјинске проповедничке литературе у Карловачкој митрополији током XVIII века: Т. Остојић, *Доситеј Обрадовић у Хопову, студија из културне и књижевне историје,* Нови Сад, 1907, 336—357; М. Бошков, *Руска штампана књига у нашем XVIII веку,* Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду, XVI—2, Нови Сад, 1973, 549—552.

[6] Иконографија Великих празника у популарној уметности XVIII века на почетку доследно поштује поствизантијске узоре, али се они постепено трансформишу под утицајем барокне иконографије. Ова иконографска еволуција је имала своје законитости, које остају ван ужих истраживачких оквира овог рада.

*

Барокне представе Рођења Христовог су уобичајено сликане као поклоњење новорођеном младенцу. Тако је у живопису наоса манастира Крушедола, који се приписује Стефану Тенецком, композиција представљена као сцена Поклоњења пастира. Формално решење је подударно догађају, описаном у истоименој проповеди Лазара Барановича из књиге *Трыбы словесъ проповедныхъ*, коју је, за потребе своје парохијске паства, касније превео Гаврил Стефановић Венцловић.[7] На представи Стефана Тенецког, као и у проповеди Лазара Барановича, пажња је заустављена на истицању емотивног односа између Богородице и новорођеног Христа. Рођење Христово је представљено као Поклоњење пастира и на икони Василија Романовича са иконостаса парохијске цркве у Костајници. На овој композицији се поред пастира, у клечећем молитвеном ставу, погнуте главе и склопљених руку појављује и Богородица. Пред новорођеним Христом, кога придржава један анђео, клече Богородица и Јосиф, на икони Димитрија Бачевића, са иконостаса манастира Беочина. На исти предложак се ослања и Јован Поповић приликом сликања Христовог рођења на александровачком иконостасу. Литерарни узори ових представа изворно полазе од текстова фрањевачког мистицизма, популаризованих украјинским барокним проповедима и вертепском драмом.[8]

Василије Романович преузима графичко решење из илустроване Библије Кристофера Вајгла. У овом познатом приручнику српске барокне уметности, као и у каснијој Килијановој илустрованој Библији, празник Христовог рођења је приказан двема композицијама. Поред Поклоњења пастира, представљено је и Поклоњење краљева. Полазећи од ових узора, Христофор Џефаровић представља обе композиције на графичком листу Богородица Олимпијска, из 1752. године.[9]

---

[7] Г. Витковић, *Српски историски и књижевни споменици*, Гласник Српског ученог друштва, LXVII, 1887, 422—423, где је објављен Венцловићев превод прве проповеди Лазара Барановича на празник Рођења Христовог. — Раскид са средњовековном традицијом и прихватање нових иконографских модела представе Христовог рођења уочљив је још у поствизантијској уметности. У *Ерминији* Дионизија из Фурне је, уместо традиционалне представе рођења, описано Поклоњење пастира и Поклоњење краљева. Упор.: *The „Painter's Manual of Dionysius of Furna*, An English translation with Commentary of cod. gr. 708 in the Saltykov-Shchedrin State Public Library, Leningrad, By P. Hetherington, London, Sagittarius Press, 1974, 32.

[8] Й. Ю. Федас, *Український народний вертеп*, Київ, 1987; М. Кићовић, *Вертепска драма код Срба у вези са сличним страним драмама*, Београдски међународни славистички састанак, Београд, 1957, 619—622.

[9] М. Јовановић, *Џефаровићева гравира. „Богородица Олимпијска" и „Библија естира"*, Зборник Музеја примењене уметности, 8, Београд, 1962, 87.

Христово рођење се као Поклоњење пастира слика у западноевропској уметности тек од друге половине XIV века и то под утицајем фрањевачке побожности, која је представом истицала благодет сиромаштва. У текстовима фрањевачких мистичара је наглашавано да су пастири први благовештени о Христовом рођењу и да су они први имали привилегију да се поклоне Христу рођеном у сиромаштву. Псеудо Бонавентурине *Meditationes Vitae Christi,* где је поклоњење новорођеном Христу детаљно описано, су постале основни литерарни аргумент за нову иконографију Христовог рођења.[10]

Поклоњење краљева се спомиње у јеванђеоским текстовима и, за разлику од Поклоњења пастира, традиционално је присутно у уметности средњег века. Полазећи од чињенице да се догађај у Матејевом јеванђељу (II, 1—12) помиње одмах након Христовог рођења, ортодоксна теолошка традиција и литургијски текстови су Поклоњење краљева укључивали у божићни циклус.[11] Од времена ранохришћанске уметности формирана су два типа ове представе. На једном Богородица држи Христа у наручју, док на другом она седи поред њега. Оба типа су полазила од римског дворског церемонијала и континуирано се појављују у западноевропској посттридентској уметности.[12] Захваљујући утицају графичких предложака из Библије Ектипе и Библије Филипа Андреаса Килијана, у српској барокној уметности први тип је био популарнији. Украјински мајстори уносе у сликарство Карловачке митрополије формулацију Поклоњења краљева која је блиска теми Поклоњења пастира. На икони са иконостаса Преображењске цркве у Сентандреји, који сликају непознати украјински мајстори 1746. године, Христ је положен у јасле, као и на представама Поклоњења пастира. Са десне стране је приказана Богородица у мистичној адорацији, склопљених руку. Иза ње је постављен Јосиф, а са друге стране су насликана три краља,

[10] Pseudo Bonaventura, *Meditationes on Life of Christ: An Illustrated Manuscript of the Fourteenth Century,* Trans. I. Ragusa and R. B. Green, Princeton, 1961, 33—34. — Опис Христовог рођења у визијама Бригите Шведске, поред Псеудо Бонавентуриних *Медитација,* био је основни литерарни извор за нову иконографију представе поклоњења новорођеном Младенцу. Упор.: A. Butkovich, *Revelations Saint Brigita of Sweden,* Los Angelos, 1975, 28—34. За шире оквире популарности Откровења Бригите Шведске упор.: C. Nordenfalk, *Saint Bridget of Sweden as Represented in Illuminated Manuscripts,* Essays in Honor of Erwin Panfsky, New York, 1961, 372—374.

[11] Н. В. Покровский, *Евангелие въ памятникахъ иконографии,* С. Петербург, 1892, 113—136; G. Schiller, *Iconography of Christian Art,* I, London, 1966, 94—95.

[12] H. Egger, *Die Huldigung der Weisen aus dem Morgenlende. Ein Beitrag zur Ikonographie des Dreikönigsbildes,* Alte und Moderne Kunst, 172—173, 1980, 1—9; E. Male, *L'art religieux après le Concile de Trente,* Paris, 1951, 249—252.

која у пратњи војника приступају да се поклоне новорођеном Христу.

У српској барокној уметности Христово рођење се чешће представљало као Поклоњење пастира, јер је емоционална топлина сторије више одговарала барокној побожности. Тема се уклапала у шире оквире поштовања Христовог детињства, које је у посттридентској уметности пропагирано низом текстова учених језуита.[13] У ширењу ове побожности је посебно истицана света породица. На представама Христовог рођења Богородица и Јосиф су постављени уз младенца у идилично компонованој пасторалној сцени. Одјеци оваквог схватања су, посредством проповедничке литературе и општеприхваћених западноевропских предложака, присутни и у барокној уметности Карловачке митрополије. Поред наглашеног емоционалног односа Богородице према Христу, ови утицаји се откривају и кроз ново представљање Јосифа. На ранијим поствизантијским композицијама он је обично потиснут у страну, као пасивни посматрач догађаја.[14] На барокним представама он се редовно поставља поред Христа и Богородице, као заштитник свете породице.

Значајну улогу за овакво тумачење теме Христовог рођења је имао језуита Јоханес Моланус. Расправљајући о теолошким и девоционалним проблемима Христовог рођења, он је у свом делу *De pictura et imaginibus sacris* тежио пре свега брисању оних импликација које су биле у супротности са Богородичиним Immaculata Conceptio.[15] Полазећи од наслеђа фрањевачког мистицизма, посттридентска уметност уобличава представу Рођења као идиличну ноктуралну сцену Поклоњења пастира, у којој је наглашен присан однос између Богородице и новорођеног Христа. Овакве представе су, посредством графичких листова, постале општеприхваћен европски узор, који се јавља и у српском позноварокном сликарству. Тако се Јаков Орфелин на свом првом иконостасу у цркви Св. Николе у Кикинди, директно ослања на графички лист Јоханеса Саделера, рађен према Мартену де Восу. Сличне примере следе и други сликари, као Теодор Илић Чешљар на представи Поклоњења пастира, са иконостаса парохијске цркве у Мокрину.

Тема поклоњења новорођеном младенцу је исказивала сложене теолошке рефлексије. Симболично тумачење повезивало је Хри-

[13] J. B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands, Heaven on earth*, Nieuwkoop-Leiden, 1974, 110—116. — Упор. проповед Лазара Барановича коју преводи Гаврил Стефановић Венцловић: Г. Витковић, *Српски историски и књижевни споменици*, 422—423.

[14] Упор.: Н. В. Покровский, *Евангелие въ памятникахъ иконографии*, 82—86.

[15] E. Male, *L'art religieux après le Concile de Trente*, 243—249.

стово рођење — тренутке његовог отелотворења и евхаристију — тренутак претварања приложених дарова у мистично тело Христово.[16] Оно је полазило од стихова из јеванђеља „Ја сам хљеб који сиђе с неба" (Јован, VI, 51) и даље је развијано тумачењем речи Витлејем као „domus panis".[17] Пастири и краљеви са истока се појављују као прототипови црквене заједнице — хришћанског света, који долази да се поклони небеском хлебу — Христу. Везе између инкарнације и евхаристије су у западном богослужењу биле слабе, док су у источној цркви оне ушле у канон службе.[18] Евхаристичне конотације представа Поклоњења новорођеном Христу одредиле су његово укључивање у живопис нише проскомидије олтарског простора манастира Крушедола, који су током 1751. године извели Јов Василијевич и Василије Остојић са својим помоћницима.

Поред уобичајених евхаристичних конотација, тема Поклоњења краљева је исказивала божанско, царско и искупитељско значење Христовог оваплоћења. Сличне идеје су присутне и у украјинском барокном проповедништву. Антоније Радивиловски у проповеди на недељу пред Божић говори о „књизи родства Исуса Христа, сина Давидова". Радивиловски истиче да је Христ „цар царева" и „кнез кнежева" и то потврђује тумачењем сцене Поклоњења краљева. Они божјем помазанику доносе царске поклоне, јер се Христ родио као цар јудејски, коме већ на земљи припада царска титула.[19]

Карактеристичан пример овако интониране представе уклопљене у сложени идејни програм иконостаса је зидана олтарска преграда владичинске капеле у Вршцу, чије је сликање владика Јован Георгијевић поверио свом придворном сликару Николи Нешковићу. Поклоњење краљева је насликано на средишњој икони иконостаса, док је са стране, у овалним медаљонима представљено Христово родословно стабло, од Аврама до Јосифа, следећи наводе првог поглавља јеванђеља по Матеју (I, 1—16).

Представа Христовог рођења носи и сложене потке светлосног симболизма дубоко уткане у ликовни организам композиције.[20] Иконографија светлосног симболизма у представама Христовог рођења

---

[16] Упор.: B. G. Lane, *The Altar and the Altarpiece, Sacramental Themes in Early Netherlandish Painting,* New York, 1984, 50—60.

[17] B. G. Lane, *„Ecce Panis Anglorum" The Manger in Hugo's Berlin „Nativity"*, The Art Bulletin, December, 1975, 476—486.

[18] U. Nilgen, *The Epiphany and the Eucharist: on the interpretation of Eucharistic Motifs in the Medieval Epiphany Scenes,* The Art Bulletin, December, 1967, 311—316.

[19] А. Радивиловский, *Венец Христовъ*, Київ, 1688, 600b—605b.

[20] М. Тимотијевић, *Светлост као симбол на представама Христовог рођења у српској уметности XVIII века,* Свеске Друштва историчара уметности Србије, 17, Београд, 1986, 28—39.

се формира под утицајем популарних визија Бригите Шведске. У својој визији Христовог рођења она је описала анегдоту у којој је Јосиф ушао у пећину са запаљеном свећом у рукама, међутим, материјална светлост свеће — splendor materialis, била је помрачена натприродном божанском светлошћу — splendor divinis, којом је зрачио новорођени Христ.[21] Ране представе које су полазиле од визије Бригите Шведске исказивале су идеју тријумфа натприродне божанске светлости, којом је зрачио новорођени Христ, симболизмом угашене свеће у Јосифовим рукама.

Композиција Христовог рођења Јована Четиревића Грабована, са иконостаса манастира Ораховице, директно се ослања на овакве литерарне изворе, који су популаризовани и у познатим барокним предлошцима. У првом плану сцене истоимене композиције из Библије Ектипе представљена је Богородица, која у ставу адорације клечи склопљених руку, поред јасала са новорођеним младенцем. На улазу у пећину стоји Јосиф са свећом у рукама, док се у даљини назиру пастири.

У посттридентској уметности буди се опет интересовање за формулације Христовог рођења, које полазе од фрањевачког мистицизма касног средњег века. Представа се уобичајено приказује као ноктурални догађај, где је формални и симболични извор светлости новорођени Христос. На овако схваћеним представама посебно инсистира Теодор Крачун. Његове представе Рођења су редуковане до амблематске апстракције. Крачун је концентрисан на стих из јеванђеља по Јовану: „Ја сам видјело свијету; ко иде за мном неће ходити по тами" (VIII, 2). То је основна идеја којој је све подређено. Сцена је третирана као ноктурални догађај, осветљен натприродном божанском светлошћу којом сија Христос, он је нова светлост спасења која побеђује мрак смрти.

Представе Сретења српске уметности XVIII века, у барокном пикторалном руху реинтерпретирају старе литерарне изворе који су формирали и средњовековну слику Христовог довођења у храм.[22] Према теолошком наслеђу, које је изворно полазило од јеванђеоске приче (Лука, II, 22—40), празником се обележавало Христово уво-

[21] Литерарни извор оваквог тумачења представе почива на визији Бригите Шведске. Упор.: A. Butkovich, *Relevations Saint Brigita of Sweden*, 29.

[22] Н. Покровский, *Евангеліе въ памятникахъ иконографіи*, 99—112; H. Maguire, *The Iconography of Symeon with the Christ Child in Byzantine Art*, Dumbarton Oaks Papers, 34—35, 1980—1981, 261—269; G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, I, 90—94.

ћење у живот црквене заједнице, а сведочењем Симеона Богопримца и пророчице Ане потврђивала се догма о његовој двострукој природи. Моралистаторско барокно проповедништво је, поред догматских основа, представу истицало и као пример поштовања закона цркве. Гаврил Стефановић Венцловић, у својој проповеди на празник Сретења, наводи Богородицу као слику побожности и послушности.[23]

Барокне представе Сретења, као и проповеди, тумаче јеванђеоску причу, задржавајући пажњу на основним носиоцима драме. На средини сцене се уобичајено приказује Симеон Богопримац, коме је било проречено „да неће видети смрт док не види Христа Господњега". Он у рукама држи Христа, препознајући у њему сина господњег. Са стране су представљени Христови родитељи, Јоаким и Ана, са свећама и жртвеним даровима у рукама, те пророчица Ана која прстом показује на Христа. Овакве представе, које редукованим сценским исказом дословно тумаче јеванђеоску причу се појављују и у познобарокној уметности, као што је Крачунова композиција са олтарске преграде Саборне цркве у Сремским Карловцима. Оне полазе од предлошка из Библије Ектипе, којом се често служе и остали мајстори барокног сликарства православног света.

У српском барокном сликарству се прихватају и репрезентативне представе догађаја као на композицији Теодора Илића Чешљара, са иконостаса парохијске цркве у Мокрину. Сретење је представљено као масовна сцена са многобројним учесницима који побожно посматрају управо препознатог спаситеља, у наручју Симеона Богопримца. Он стоји у средишту сцене и широким покретом барокног глумца открива Христове пелене. Испред Симеона клечи Богородица склопљених руку, а иза ње стоје пророчица Ана и Јосиф са крлетком у рукама. Са друге стране је постављен сто припремљен за обрезивање, што објашњава покрет Симеона Богопримца који одвија пелене у које је увијен Христ. Оваква решења су прихваћена посредством савремене западноевропске графике. Теодор Илић Чешљар се доследно ослања на средишњи део графичког листа Пјера Древеа, који понавља истоимену композицију француског сликара Булоња Женеа. Овај графички лист је био познат средњоевропски предложак који се у српској уметности користио све до дубо-

[23] Г. Витковић, *Српски историски и књижевни споменици*, 377—381, где је објављена проповед Гаврила Стефановића Венцловића на празник Сретења Христовог.

ко у XIX век.[24] Полазећи од барокне распричаности предлошка, Чешљар и његови следбеници бирају средишњи догађај и акцентирају радњу на препознавању божанске Христове природе. Епилог Христовог увођења у храм, његово обрезање, потиснуто је у други план.

Празник Сретења сликан је у српској барокној уметности и као представа Обрезивања Христовог. На иконостасу Саборне цркве у Сремским Карловцима, у циклусу великих празника, представљене су обе композиције, као и у Библији Ектипи. Догађај се кратко помиње у јеванђељу по Луки (II, 21), а идејне основе представе доследно истичу Христово евхаристично жртвовање.[25]

Обрезивање са иконостаса Василија Романовича у епархијској цркви у Костајници представља догађај у јерусалимском храму. У средишњи део композиције је постављен сто за којим седе два првосвештеника. Један у рукама држи Христа, док се други припрема за обављање ритуалног чина. Са десне стране стоје Богородица и Јосиф, а са друге првосвештеник који у улози тумача догађаја држи у руци књигу, упирући у њу прстом. Поред њега је представљен дечак који приноси обредни нож. На сличан начин је Обрезање представљено и на иконостасу Саборне цркве у Сремским Карловцима.

Представа Крштења Христовог припада оним сценама Великих празника које су у барокној иконографији српског сликарства XVIII века претрпеле дубоку трансформацију. Популарна уметност је до позног XVIII века неговала традиционалну представу, чије су иконографске формулације утврђене још у средњовековној уметности. Христ се, као главни јунак драме, уобичајено поставља у средину сцене, до рамена уроњен у Јордан. На обали стоји Јован Крститељ, са десном руком испруженом изнад Христове главе. Поред његових ногу је одсечено дрво и секира, који према јеванђеоским текстовима Луке и Матеја симболизују казну поводом другог Христовог доласка. На другој обали стоје анђели, који у ритуалу крштења врше службу ђакона. У горњем делу композиције је пред-

[24] В. Lossky, *Reflet du choeur de Notre Dame de Paris sur l'iconostase de la dormition de Pančevo*, Зборник за ликовне уметности Матице српске, 7, 1971, 343—347, где је указано да се истим предлошком којим се послужио Чешљар и његови настављачи користио Константин Данил на иконостасу Успенске цркве у Панчеву. — За раније узоре упор.: А. А. Павленко, *Карп Золоторев и московские живописцы последней трети XVII* в., Памятники культуры Новые открития, Москва, 1984, 310.

[25] Овакво тумачење тема је у западноевропској уметности понела још крајем средњег века: B. G. Lane, *The Altar and Altarpiece*, 68—71.

стављен сегмент неба са Божјом десницом, која се на неким представама, доследно јеванђеоским текстовима, појављује из отворених врата неба. Изнад Христове главе лебди голуб Светог Духа. У православној цркви се празник Крштења традиционално прославља као Теофанија, тако да се на представама неизоставно сликају сва лица Свете Тројице.[26]

На барокним представама Крштења Христовог, које се појављују у српском сликарству XVIII века у односу на наслеђе, уочљиве су две битне формалне разлике. Прва се односи на представљање Бога Оца. Уместо традиционалне Божје деснице појављује се лик Бога Оца, окружен облацима.[27] Значајнију измену у формалном склопу представе и у њеном симболичном значењу представља другачије сликање Христа. Он није потпуно у Јордан, него стоји поред обале у плићаку. Ове измене полазе од знаних западноевропских формулација. Под утицајем сабора западне цркве, одржаних крајем XIII века, на којима се расправљало о светој тајни крштења, почетком наредног века се појављују представе Христовог крштења изливањем воде на главу, а не урањањем у Јордан. Христ обично стоји у води до колена, са рукама склопљеним у молитву, изражавајући сагласност са божјом вољом, као што чини Богородица у Благовестима. Јован Крститељ посудом, или шкољком, излива воду на Христову главу.[28]

У готово неизмењеном иконографском облику овакве представе Крштења се појављују и у посттридентској уметности западне цркве, једино што се барокном емотивношћу истицала Христова људска природа. У складу са поштовањем Свете Тројице на представама је сликана Теофанија, али је тема примарно довођена у оквире тумачења свете тајне крштења.[29] Мада Лутер није одбацио католичко учење о овој светој тајни, оно је у кругу анабаптиста било другачије тумачено, посебно у односу на доба погодно за крштење.[30] Важност тајне је посебно истицана у пограничним областима, где

[26] Н. Покровский, *Евангеліе въ памятникахъ иконографій*, 159—194; М. Татић Бурић, *Икона Христовог крштења*, Зборник радова Народног музеја, IV, Београд, 1964, 267—279; Упор.: *The „Painter's Manual" of Dionysius of Fourna*, 33, где традиционална рука Божија није поменута.

[27] Рођење се као слика Теофаније слика и у посттридентској уметности. На такав начин оно је представљено и у капели Свете Тројице у матичној кући језуитског реда. Упор.: H. Hibbard, *Ut picturae sermones: The First Painted Decorations of the Gesù*, 337.

[28] G. Schiller, *The Iconography of Christian Art*, I, 141—143.

[29] E. Male, *L'art religieux apres le Concile de Trente*, 259—262.

[30] A. J. Möhler, *Simbolica o espozione delle antitesi dogmatiche tra cattolici e protestanti secondo i loro scritti confessionali publici*, Milano, 1984, 243—247.

је снажном пропагандом наглашавано да прелазак у крило католичке цркве подразумева поновно крштење. Расправе о светој тајни крштења су током XVII и раног XVIII века биле актуелне и у украјинско-руској средини, због тежње православне цркве да поврати део паства који је Брестовском унијом признао католичку цркву. Јурај Крижанић, језуита хрватског порекла, написао је половином XVII века, за време свог боравка у Русији, трактат *О светом крштењу*, који је штампан у Москви 1892. године.[31]

Много значајнији и утицајнији спис о тајни крштења написао је Теофан Прокопович, придворни теолог Петра Великог. Његов апологетско-полемички трактат *Истиное оправданіе правовернъıхъ христіанъ крщеніемъ поливателнъım во Христа крщаемъıх* штампан је дозволом двора у Москви, 1724. године. У складу црквених реформи Петра Великог, аутор истиче да су оба вида крштења била присутна у раној цркви, и да под грчким појмом „баптісмось" није могуће сматрати искључиво урањање у воду — погружење, него све форме ритуалног прања водом. Наглашавајући даље да је симболично значење крштења везано за прање духовног греха, а не телесне прљавштине, он рационално истиче предности обављања тајне крштења поливањем.[32]

Популаризовање форме крштења поливањем у кругу теолошких реформатора Петра Великог одразило се и на трансформацију ликовне представе Крштења Христовог, јер је она још од времена Кирила Јерусалимског схватана као основни образац тумачења ове свете тајне. У украјинској цркви се већ током XVII века појављују представе у којима се све доследније рефлектују нова схватања, а посредством ових утицаја она се јављају и у српској барокној уметности. На композицији Крштења, коју је, како се претпоставља, по свом повратку у Карловачку митрополију насликао кијевски ђак Јован Поповић, приказано је компромисно решење које ће у српском барокном сликарству ипак остати усамљено. Христ стоји у води до колена, што указује на форму крштења поливањем, али је постављен на такав начин да позадина Јордана у перспективном скраћењу допире до његових рамена, тако да се ствара визуелни утисак да је Христ уроњен у воду. Слично решење појављује се

[31] A. Starić, *Križaničev spis „O svetom krštenju"*, Zbornik radova za povijest znanosti istraživačkog centra JAZU, Vol. 14, Zagreb, 1986, 271—273.

[32] Ф. Прокоповичъ, *Истиное оправданіе правовернъıхъ христіанъ крщеніемъ поливателнъım во Христа крщаемъıх*, С. Петербургъ, 1724, посебно 25—31, где се након уводних разматрања образлажу предности крштавања поливањем. О тајни крштења расправља и Симеон Полоцки у *Жезел правления*. Упор.: С. Полоцкий, *Жезел правления*, Москва, 1667, листови 49а—54b (погрешно сигниран као 53b).

раније на графичком листу Христофора Џефаровића, који он 1746. године реже за Василија Бркића, патријаршијског протођакона у Сремским Карловцима.

Остали сликари српског барока доследније представљају крштење поливањем, тако да је Христ готово редовно приказан како стоји у води која му допире до глежања. Доследно традицији, Јован Крститељ само држи испружену десницу изнад Христове главе. Касни пример оваквих схватања сажима композиција Василија Остојића, са иконостаса Саборне цркве у Сентандреји, и истоимена представа Теодора Крачуна, са иконостаса Саборне цркве у Сремским Карловцима. Надовезујући се на искуство непосредних претходника, на Крачуновој представи Крштења присутни су сви традиционални елементи композиције, али су они доследно подређени барокним схватањима. Христ, са склопљеним рукама стоји до глежњева у води. На левој обали је у клечећем ставу представљен Јован Крститељ, са руком испруженом изнад Христове главе. Са друге стране су приказани анђели. Али уместо традиционално покривених руку, што је на ранијим представама православног културног круга указивало на њихову узвишену литургијску функцију, они на Крачуновој композицији чекају да Христ изиђе из воде, држећи велику раширену тканину. У горњем делу композиције представљен је Бог Отац који седи на облаку, док изнад Христове главе лебди голуб Светог Духа.

Паралелно са композицијама Крштења на којима је приказана Теофанија, у српској барокној уметности се посредством графичког предлошка из илустрованих Библија појављују представе које редукују догађај на два основна учесника, Исуса Христа и Јована Крститеља. На графичким представама из Библија Кристофера Вајгла и Филипа Андреаса Килијана изостављени су чак и анђели, који су на представе доспели под утицајем предлошка из Пискаторове Библије. На представама Крштења из поменутих илустрованих Библија се не појављује лебдећа фигура Бога Оца, тако да је са композиције потиснута традиционална представа Теофаније.[33]

Крштење Христово је примарно исказивало схватања о светој тајни крштења, онако како је она посредством украјинских теолога популаризована у српској цркви XVIII века. Један од најранијих примера овако формулисане представе у српском барокном сликарству је икона Крштења са иконостаса Преображењске цркве у Сент-

[33] Представа Крштења је у украјинској и руској барокној уметности сликана по истом предлошку. Упор.: А. А. Павленко, *Карп Золоторев и московские живописцы последней трети XVII* в., 307.

андреји. Истоветну формулацију представе касније понавља Димитрије Бачевић на иконостасу манастира Беочина. Бог Отац је одсутан и на неким представама Теодора Крачуна, као што је икона из реда Великих празника, са иконостаса у цркви Св. Стефана у Сремској Митровици, или целивајућа икона, сликана за Горњу цркву у Сремским Карловцима.

На композицији Теодора Илића Чешљара, са иконостаса у Бачком Петровом Селу, представљени су Исус Христос и Јован Крститељ, док је у горњем делу насликан само голуб Светог Духа. Одсуство Теофаније и приказивање само голуба Светог Духа на представама Крштења изворно се ослања на тумачење свете тајне у складу са декретима и одлукама Тридентског концила. У шестој сесији, која расправља о очишћењу од грехова, истакнуто је да се крштење обавља у име Оца, Сина и Светога Духа, али је у петом одељку истакнуто да Бог „додирује људско срце кроз просветљење Св. Духа" и његових дарова који се изливају на крштеног.[34] У полемичком спису *Жезел правления*, писаном против конзервативних расколника у руској цркви, одмах након московског сабора 1666. године, Симеон Полоцки такође истиче важност Светог Духа, позивајући се на цитат из Христовог разговора са фарисејем Никодимом из Јовановог јеванђеља (III, 5).[35] Држећи се доследно предлошка из Килијанове Библије на коме је преправирана позната композиција Јакопа Тинторета,[36] на иконостасу Стефана Гавриловића у парохијској цркви у Сремској Каменици, у руци Јована Крститеља је школька.

Симболично значење представе Преображења Христовог у барокној уметности полази од тежњи да се језиком нове пикторалне поетике искажу учења о мистичној светлости преображеног Бога.[37] Доследно новим схватањима и новим сликарским знањима, напушта се традиционална представа Христа окруженог мандорлом и светлост се, као симбол, уткива у ликовни организам слике. Не напуштајући структуралну схему двојног регистра, са ликовима Христа, пророка Мојсија и Илије на врху Тавора и апостолима Петром, Ја-

[34] H. J. Chroeder, *Canons and Decrets of the Council of Trent*, Rockfort Illinois, 1978, 31—33.

[35] С. Полоцкий, *Жезел правления*, лист 49b.

[36] G. Schiller, *Iconography of Christian* Art, I, 142, pl. 386.

[37] Н. Покровский, *Евангеліе въ памятникахъ иконографіи*, 428—447; K. Weitzman, *A Metamorphosis icon or miniature on Mt. Sinai*, Старинар, н. с. XX, 1969, Београд, 1970, 415—421; G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, I, 145— 153.

ковом и Јованом у подножју, у представу се укључује облак, познати реквизит барокне сценографије, којим се небески догађаји повезују са земљом.[38]

У живопису манастира Бођана, Христофор Џефаровић укључује у представу споредне наративне детаље. Као пролог средишње сцене, са леве стране је представљен долазак на Тавор, а као епилог, са десне стране, силазак са планине. У средишњем делу је преображени Христ. Са страна су приказани пророци који седе на облацима. Христ више није окружен мандорлом, него се светлост којом исијава зракасто шири простором.

На Преображењу које Јов Василијевич са својим помоћницима слика у олтарском простору манастира Крушедола изостављени су наративни детаљи, а композиција је редукована на основни догађај. Преображени Христ стоји на Тавору, док су Мојсије са таблицама и пророк Илија на облацима. У доњем делу композиције насликани су ученици који су попадали ничице, заслепљени светлошћу преображеног Христа.

У српском барокном сликарству Христ се представља како стоји на врху Тавора, што показују примери Теодора Крачуна, са иконостаса у Сремској Митровици и Саборној цркви у Сремским Карловцима, Јакова Орфелина, са иконостаса храма Теодора Тирона у Иригу, Теодора Илића Чешљара, са иконостаса мокринског храма, или истоимена представа Стефана Гавриловића, са иконостаса у парохијској цркви у Сремској Каменици. Иста представа се среће и у српској барокној графици. Популарност ове формулације су несумњиво одредили графички узори из популарне Библије Ектипе, где је Преображење Христово представљено два пута. Једном према опису у јеванђељу по Матеју (XVII, 5), а други пут према опису код јеванђелисте Марка (IX, 8). На првој представи Христ је окружен пророцима Мојсијем и Илијом, који седе на облацима, док на другој, стоји сам на врху Тавора. Сагледавана у ширим оквирима барокне уметности, решења Пискаторове Библије су током XVIII века већ умногоме била конзервативна.

Ново иконографско решење, које је у европској уметности постало општеприхваћен узор, поставио је Рафаел својом композицијом из римске цркве S. Pietro in Montario.[39] Рафаелову композицио-

[38] Р. Михаиловић, *О пореклу композиције „Преображење" Теодора Крачуна*, Зборник радова Народног музеја, II, Београд, 1962, 273—278.

[39] J. Jungic, *Joachimist Prophecies in Sebastiano del Piombo's Borgherini Chapel and Raphael's „Transfiguration"*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 1988, 79—83; G. Schiller, *The Iconography of Christian Art*, I, 152.

ну схему прихвата и Романо Алберти на истоименој представи у капели Светог Тројства у Il Gesù, где је ова композиција, поред Крштења Христовог укључена у програм Теофаније.[40] Многобројни посматрачи, укључени у доњи део композиције касније се изостављају, али се у западноевропској уметности, од Рафаела поред пророка и преображени Христ уобичајено слика као лебдећа фигура, са намером да се композицијом пренесе идеја о тријумфу реформисане и преображене цркве. Посредством графичких предложака овако формулисана тема се прихвата и у барокној уметности православног света.[41] У српском барокном сликарству запажа се већ на престоној икони олтарске преграде Преображењске цркве у Сентандреји. Овакве представе нису само илустрација празника и слика преображеног Христа него и пропрамски интониране композиције, које су се у дубљим симболичним поткама исказивале и као алегоријске апотеозе реформисане цркве.[42]

Композициони склоп Христовог уласка у Јерусалим није битно измењен ни у барокној уметности. У основи се, као и у претходним временима, илуструје прича поменута у сва четири јеванђеља (Мат. XXI, 1—9; Марк. XI, 1—10; Лук. XIX, 29—38; Јов. XII, 12—15).[43] Догађај се уобичајено представља испред улазне јерусалимске капије. Христ јаше на магарцу у пратњи апостола, а испред њих је јеврејски народ који Христа свечано дочекује препознајући у њему цара израиљског. Деца простиру тканине испред магарца, а у рукама држе палмове гране. Није изостављена ни наративна епизода, са дечацима који на дрвету кидају гране.[44]

Уместо ранијег обрасца Христа владара и свештеника, који у једној руци држи свитак, док другом благосиља, он на већини барокних представа једном руком благосиља, док другом руком управља магарцем. Очигледна је тежња да се тријумфални улазак Христа у Јерусалим, као владара и првосвештеника, протумачи

---

[40] H. Hibbard, *Ut picturae sermones: The First Painted Decorations of the Gesù*, 45; E. Male, *L'art religieux apres le Concile de Trente*, 337—338.

[41] Упор. Преображење Христово дрворезбара Илија из *Анфологиона* штампаног у Лвову 1692. и истоимени дрворез Никодима Зубрицког из *Акафиста штампаног* 1699. године: И. Свенціцки, *Початки книгопечатаня на землях Україні*, Львові, 1924, Таб. CXXXIII.

[42] J. Jungić, *Joachimist Prophecies in Sebastiano del Piombo's Borgherini Chapel and Raphael's „Transfiguration"*, 82.

[43] Н. Покровский, *Евангелий въ памятникахъ иконографіи*, 258—264; G. Schiller, *The Iconography of Christian Art*, II, 18—23.

[44] О овом медитеранском обичају који је остао жив све до краја средњег века упор.: R. Fischer, *Assisi, Padoua, and the Boy in the Tree*, The Art Bulletin, March, 1956, 47—52.

као почетак његовог искупитељског страдања.[45] Овакво тумачење представе се подудара са барокним проповедништвом. На дрворезној илустрацији Уласка у Јерусалим која стоји на почетку истоимене проповеди Лазра Барановича у познатом проповедничком приручнику *Меч духовный*, Христ је представљен још традиционално: једном руком држи свитак, док другом благосиља. Барановичева проповед је, међутим, интонирана сасвим другачије. Ослањајући се на уходани механизам барокне антитезе, он насупрот Христовом свечаном уласку у Јерусалим истиче његов страдалачки излазак из града.[46] Већ на почетку проповеди Баранович наглашава да Христ не улази у Јерусалим на тријумфалним колима, него као слика „кроткости" јаше на магарцу.[47] Пред јерусалимском капијом Христ се не истиче као владар који тријумфално улази у град, него као искупитељ који долази да се жртвује. Тиме се Улазак у Јерусалим тумачи као пролог скорашњих Христових страдања. На исти начин Христов улазак у Јерусалим тумачи и Антоније Радивиловски у проповедничком зборнику *Венець Хрістовъ*.[48]

Типичан пример представе која се често варира у српској барокној уметности је композиција Димитрија Бачевића, са олтарске преграде манастира Беочина. У последњем плану је приказана ведута Јерусалима, са отвореном градском капијом испред које стоје свечано обучени Јевреји. Христ прилази у пратњи апостола, јашући магарца, а око њега су деца која на пут бацају палмове гране. Истицање градске капије у позадини указује на тријумфални карактер представе и њену чврсту везу са барокним владарским ентратама. Иконографија свечаних владарских улазака у град и Христов улазак у Јерусалим биле су чврсто испреплетене још од најранијих времена, а ова веза је у барокној уметности још више оснажена. У оба случаја је алегорезом исказивана идеја о „судији и обновитељу древне куће Израела".[49]

Полазећи од западноевропских предложака, Теодор Илић Чешљар на иконостасу у Мокрину представља тренутак када је Христ прошао градску капију и ушао у Јерусалим. Симболично значење

[45] Полазећи од предлошка из Пискаторове Библије представа Христовог уласка у Јерусалим укључена је у циклус Страдања у бођанском живопису Христофора Џефаровића: Р. Михаиловић, *Иконостас XVIII века и циклус Христових страдања*, Зборник Светозара Радојчића, Београд, 1969, 216.

[46] Л. Барановичъ, *Меч духовный*, Кіевъ, 1666, листови 436—442b.

[47] *Исто*, лист 439.

[48] А. Радивиловскій, *Венець Хрістовъ*, листови 488—492b, посебно 490b, где се истиче да Христ улази у Јерусалим поздрављен и слављен као краљ, а да из града излази мучен као разбојник, праћен виком и грдњом.

[49] R. Strong, *Art and Power, Renaissance Festivals 1450—1650*, Woodbridge, Suffolk, 1984, посебно, 7—11.

догађаја, међутим, није измењено. Христ је представљен у профилу, како „кротко" јаше на магарцу, са руком уздигнутом у благослов. Његов пролазак кроз јерусалимску капију, тумачен кроз слику искупитељског жртвовања, несумњиво се открива као алегорија отворених врата другог Јерусалима.

Празник Васкрсења Христовог у средњовековној уметности православног света уобичајено се слика као Силазак у Ад, или ређе, као представа анђела на гробу који јавља мироносицама.[50] Ова тема се у средњовековној западноевропској уметности ретко појављује, али од краја средњег века и времена ренесансе постаје све популарнија. У *Legenda Aurea* Jacobusa de Voragine догађај је описан под утицајем Псеудо Никодимовог јеванђеља и Августинових проповеди. Исти литерарни извори су утицали и на формирање Дантеовог *Inferno,* док је Дантеово схватање пакла директно утицало на касније представе пакла. Тако Бронзинов Силазак у Ад представља ренесансни пакао у коме се појављују многе савремене личности[51].

У посттридентској уметности се тема Христовог силаска у Ад користи за пропагирање католичке концепције подземног света[52]. У књизи *Adnotationes et meditationes in Evangelia,* шпанског језуите Јеронима Надала, која је илустрована графичким листовима Јана и Антонија Вијерикса представљен је Христов силазак у Ад насловљен као „Quae Gessit Christus Descendens ad Infernos". Књига је била намењена одбрани догмата католичке цркве које је протестантска црква одбијала. Представом Христовог силаска у Ад је у овој књизи брањено учење о чистилишту и „limbus infantum"-у, у коме су према католичкој доктрини, била смештена некрштена деца[53]. Схватање католичке цркве о дечијем паклу, подвргнуто је јакој критици протестантске теологије. Ово учење, поред католичке тео-

[50] Н. Покровский, *Евангелие въ памятникахъ иконографіи,* 399—425; Е. О. Костецкая, *Къ иконографіи Воскресенія Христова,* Seminarium Kondakovianum, II, 1928, 61—71; Ј. Радовановић, *Иконографске забелешке из Дечана,* Зограф, 9, 1978, 20—26; Ј. Радовановић, *Јединствене представе Васкрсења Христовог у српском сликарству XIV века,* Зограф, 34—47.

[51] R. W. Gaston, *Iconography and Portraiture in Bronzino's „Christ in Limbo",* Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, XXVII—1, 1981, 41—72.

[52] A. J. Möhler, *Simbolica o espozione delleantitesi dogmatiche tra cattolici e protestanti secondo i loro scritti confessionali pubblici,* 202—207; 353—360; H. J., Schroeder, *Canons and Decrets of the Council of Trent,* 214 — Sesija XXV *„Decret de Purgatorio".*

[53] T. Busner, *Jerome Nadal and Early Jesuit Art in Rome,* The Art Bulletin, LVIII, 1976, 423—424; J. B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation,* 337—343.

логије чистилишта, одбијала је и православна црква, што је пресудно утицало на чињеницу да се на представама Христовог силаска у Ад у српској уметности XVIII веку не сређу утицаји католичког тумачења ове теме[54]

Популарна уметност XVIII века понавља традиционалну композицију силаска у Ад, тумачећи је као Христову тријумфалну победу над силама мрака. На истоименом графичком листу Христофора Џефаровића из 1751. године, Христ стоји на вратима ада. Једну руку пружа према Адаму, док у другој држи заставу. Са друге стране клечи Ева. Иза њих су други праведници, са Јованом Крститељем на челу. Са незнатним варијацијама у позадини иста представа се већ појављује и на преднасловном листу Џефаровићевог *Воскресног канона* штампаног ктиторством патријарха Арсенија IV Јовановића 1742. године[55].

У живопису манастира Бођана, поред Силаска у Ад, насликао је Џефаровић и композицију Христовог васкрсења из гроба. Повезивање ових двеју композиција карактеристично је за уметност претходног века, где су обе теме, допуњујући једна другу, спајане у исту композицију[56]. Овакви прелазни облици нису били прихваћени у српској барокној уметности, где је у оквиру циклуса Великих празника доследно сликано Васкрсење Христово. Догађај није директно описан у јеванђељима, али се помиње неколико пута. Представа се појављује у западноевропској средњовековној уметности, где се на раним примерима уобичајено приказује како Христ васкрсава из отвореног саркофага.[57] На овакав начин Христ је представљен и у популарној уметности XVIII века, која се ослања на јужнобалканско постбизантијско наслеђе. На икони из цркве Св. Стефана Дечанског у Чипу, коју зограф Митрофан слика на самом почетку XVIII века, представа Христа који васкрсава из отвореног

---

[54] Православно учење се редовно уноси у Катехизис. Присутно је и у Катехизису Петра Могиле прештампаваном током XVIII века за потребе Каловачке митрополије.

[55] *Канонъ воскрснія*, в' Віенне, 1742, лист 2b. — Упор.: Л. Чурчић, *Непознати „Канон воскресни" Христофора Жефаровића*, Зборник за ликовне уметности Матице српске, 4, 1968, 307—315. — Сличан опис Силаска у Ад је наведен и у Ерминији Дионисија из Фурне. Упор.: *The „Painter's Manual" of Dionysius of Fourna*, 39.

[56] Н. Покровский, *Евангелие въ памятникахъ иконографіи*, 408.

[57] E. Male, *L'Art religieux du XIIe siècle*, Paris, 1922, 131—132. — Код Дионисија из Фурне се поред Силаска у Ад помиње Христово васкрсење из гроба: *The „Painter's Manual" of Dionysius of Fourna*, 39, где је опис представе изведен из италијанских ренесансно-манирстичких формулација, које илуструју тренутак Христовог подизања из гроба. Полазећи од манирстичких узора овакав тип представе се појављује и у барокним илустрованим Библијама, па чак и у каснијој Библији Филипа Андреаса Килијана.

гроба је укључена у циклус Страдања који обрубљује средишњу представу Богородице са Христом.

Христ васкрсава из отвореног саркофага и на представи укљученој у слику храма Светог Гроба у Џефаровићевом *Описанију Јерусалима* из 1748. године. Овакву формулацију прихвата и Јован Четиревић Грабован на представи Васкрсења Христовог, са иконостаса манастира Лепавине.

У српској барокној уметности Христ је уобичајено представљен како васкрсава из затвореног гроба.[58] Веома често се на горњој плочи затвореног саркофага слика и печат, према епизоди која се помиње у Матејевом јеванђељу (XVII, 63—66). Пилатов црвени печат је већ јасно истакнут на композицији Васкрсења са иконостаса сентандрејске Преображењске цркве. Појављује се и на истоименој представи Василија Романовича, у живопису олтарског простора храма манастира Крушедола. Посредством украјинских утицаја, Пилатов печат се налази и на композицијама Васкрсења српских барокних сликара. Један од илустративних примера је и композиција Василија Остојића, са олтарске преграде Саборне цркве у Сентандреји. Посредством западноевропских предложака Христ је приказан како тријумфално „излеће" из затвореног саркофага. Око гроба су стражари, који спавају, или изненађено посматрају васкрслог Христа. Према препорукама Јоханеса Молануса, представа је сликана као илустрација Васкрсног шездесет шестог псалма који започиње стиховима: „Поклики Богу, сва земљо!"[59]. На представи Васкрсења коју Теодор Крачун слика за капелу Саборне цркве у Сремским Карловцима један од стражара је пао на земљу од изненађења, док друга двојица држе руке на очима, заслепљени светлошћу васкрслог „Сунца правде". Стражари, преплашени Христовим тријумфалним васкрсењем, описани су и у истоименој проповеди Гаврила Стефановића Венцловића.[60] Доследно западноевропским узорима, познобарокно српско сликарство представља васкрслог Христа као амблем светлости, уткан у ликовну организацију слике.

Представа Васкрсења се често издваја из циклуса великих празника и слика као средишња композиција сложених литургијско-

[58] За популарност ове формулације у посттридентској уметности упор.: E. Mâle, *L'Art religieux apres le Concile de Trente*, 292—294.

[59] Упор.: J. B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation*, 227. — Исте идеје су исказиване у васкрсним драмама школског позоришта популарног и у оквиру Карловачке митрополије: М. Кићовић, *Школско позориште код Срба у току XVIII и на почетку XIX века*, Зборник радова Института за проучавање књижевности САН, II, 1952, 103.

[60] Г. Витковић, *Српски историјски и књижевни споменици*, 445—450, где је објављена проповед Гаврила Стефановића Венцловића на празник Васкрсења.

-евхаристолошких програма. Са таквим значењем представа се појављује у средишњем делу живописа олтарског простора у храму манастира Крушедола, окружена другим сценама пасхалног циклуса[61]. Могућност оваквог тумачења представе полази од литургијских текстова *Пасхалныя службы* и *Последованіе на преславный день Воскресенія*, у којима се прославља „Христось новая пасха, жертва живая, агнец божій". У истом Канону Христос је даље: „пасха нова", „пасха таинственая", „пасха великая" и „пасха двери райскія".[62] Са истим симболичним значењем представе Васкрсења се појављују као средишње иконе српских барокних иконостаса, као на иконостасу Мојсеја Суботића у парохијској цркви села Велики Бастаји.

Представе Вазнесења Христовог у српском барокном сликарству полазе од старих иконографских решења доследно поштованих у популарној уметности XVIII века[63]. Од Вазнесења у Цефаровићевом живопису манастира Бођана, до истоимених композиција Теодора Грунтовича у Српском Ковину, задржана је строга централна композиција, са Богородицом окруженом апостолима у доњем делу и Христом, који се уздиже на небо у мандорли, коју носе анђели. Представници српског барокног сликарства такође често задржавају статични централни распоред. На икони Василија Остојића са иконостаса Саборне цркве у Сентандреји, учесници догађаја још нису повезани у чврсту драмску радњу. У средишту доњег дела представе стоји Богородица окренута фронтално гледаоцу, са побожно склопљеним рукама. Она не посматра Христово вазнесење, него својим присуством сведочи о истинитости догађаја. На сличан начин су приказани и апостоли. Једино анђели, који уздигнутим рукама указују на Христа, донекле повезују представу и јединствен драмски ток. Горњи део композиције, међутим, раскида сваку везу са традицијом. Доследно западноевропским барокним формулацијама, Христос се уздиже на небо окружен облацима.

Оваква схватања су присутна и у српском позноварокном сликарству. Њих се доследно држи Теодор Илић Чешљар на икони са олтарске преграде парохијске цркве у Мокрину и зидној композицији из парохијске цркве Св. Николе у Кикинди.

---

[61] Евхаристолошко значење Васкрсења је истицано и у посттридентској уметности, где је постављано изнад олтара посвећених Светом Сакраменту. Упор.: A. Blunt, *Rubens and Architecture,* The Burlington Magazine, September, 1977, 613.

[62] *Канонь воскресніа*, 8а и 10а. — О вези празновања Ускрса и евхаристије упор.: Л. Мирковић, *Хеортологија*, 195.

[63] Упор.: Н. Покровский, *Евангеліе въ памятникахъ иконографіи*, 428—447.

На другим представама Вазнесења у српском сликарству већ раније се доследно напушта статичност и централни распоред фигура старе иконографске схеме. Догађај се представља као драматична сценска радња, са театарском поделом простора. У доњем делу композиције је Богородица у пратњи анђела померена у страну. Она заједно са апостолима узбуђено гледа према небу. Горњи део композиције, са Христом који се драматично успиње на небо, окружен облацима и лебдећим анђелима, представљен је још слободније. Карактеристични су примери подвргавања композиционе схеме представе схватањима барокне позоришне сценографије Димитрија Бачевића, са олтарске преграде манастира Беочина и његовог ученика Теодора Крачуна, са иконостаса храма Св. Стефана у Сремској Митровици и Саборне цркве у Сремским Карловцима. На икони из Саборне цркве у Сремским Карловцима Богородица је још окренута фронтално према гледаоцу, док апостоли узбуђено, гестикулирајући рукама, гледају спрам неба. На композицији са иконостаса цркве у Сремској Митровици Богородица је леђима окренута гледаоцу и клечећи посматра Христово успење. Композиција је чврсто повезана у јединствену сценску радњу. Крачунов утицај је очигледан и на композицијама његовог каснијег следбеника Стефана Гавриловића. На иконостасу парохијске цркве у Сремској Каменици сн слика око Христа чврсто испреплетане апостоле и анђеле, док је Богородица изостављена.

Стара иконографска схема Вазнесења се под утицајем барокног проповедништва обогаћује новим детаљима. Јанко Халкозовић је насликао за цркву, посвећену Вазнесењу Христовом манастира Беочина, две композиције манастирске славе. Једну на иконостасу, у реду престоних икона, док је друга на западном зиду храма. Основни композициони склоп представа је идентичан. На престоној икони су Богородица и апостоли распоређени у две групе у доњем делу представе. Између њих је постављен барокни картуш са минијатурном представом краљева Драгутина и Милутина, који придржавају модел беочинског храма. Укључивање њихових ктиторских представа у престону икону манастирске славе почивало је на предању, према коме су они први оснивачи храма. Изнад Богородице и апостола стоје на облацима два анђела. Они су једну руку спустили према доњој групи, док су другом упрли према Христу, који изнад њих стоји на облацима. Поред Христа, са леве и десне стране лебди по један анђео који дува у трубу. Представа је компонована мирно и статично са јасно наглашеном симетријом која истиче свечаност тренутка. Утишана смиреност није поремећена ни појавом анђела трубача. Они се неизоставно и наметљиво појављу-

ју на барокним представама тријумфалног карактера, чврсто везани за иконографију Фаме. Халкозовићеви узори су очигледно старији. Они се ослањају на предбарокне представе анђела свирача, који се тумаче као визуелизовани симболи небеске музике, којом, према Дионизију Аеропагиту, дирижује сам Христ.[64] Управо ова алузија о Христу као покретачу небеске музике се неодољиво намеће на Халкозовићевој композицији Вазнесења са беочинског манастирског иконостаса.[65]

У оквирима барокне уметности православног света, анђели са трубама се укључују у представе Вазнесења још у XVII веку. На илустрацијама украјинске књиге Кијево-Печерске лавре анђели који придржавају мандорлу са Христом, који се успиње на небо, држе у рукама трубе, као на дрворезној илустрацији на почетку недељне проповеди о Вазнесењу Христовом, у Србима добро знаним књигама Лазара Барановича *Меч духовный* и *Венець Хрістовъ* Антонија Радивилоског[66]. Овакво решење, директно преузето са Кијево-Печерског предлошка, примењено је на представи Вазнесења са Опроснице грехова Арсенија III Чарнојевића из 1700. године. Полазећи од сличних узора, анђеле трубаче укључује у истоимену представу и Христофор Цефаровић на свом графичком листу из 1743. године. Ови анђели су, међутим, везани за барокну иконографију небеских свирача и њихово симболично значење је директније повезано са амблематским формулацијама Фаме[67].

Доњи део Халкозовићеве зидне композиције је идентичан престоној икони, али су у горњем делу приметне знатне измене. Христ више не стоји на облацима окружен анђелима трубачима, него лебди окружен главама анђела. Изнад њега је голуб Светог Духа, са леве стране допојасни лик Бога Оца, а са десне Христов небески престо је насликан као барокна фотеља. Литерарна подлога представе се ослања на знане примере из литургијске поезије. У првом тропару прве песме канона на Вазнесење се наводи да се Христ вазнео на небо да би нас посадио са десне стране Оца. У барокном проповедништву Вазнесење је такође повезивано са Христовим небеским устоличењем[68].

---

[64] E. Winternitz, *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art*, New Haven—London, 1979, 142, и шире 135—149.

[65] Упор.: F. Zeri, *Pittura e Controriforma, L' „arte senza tempo" di Scipione da Gaeta*, 73.

[66] Л. Баранович, *Меч духовный*, Киев, 1666, 48; А. Радивиловский, *Венець Хрістовь*, 64. — Иста илустрација је отискивана и у другим књигама Кијево-Печерске штампарије.

[67] C. Ripa, *Iconologia*, Padoua, 1611, 154, амблеми *„Fama"* и *„Fama buona"* описана као „Donna con una tromba nella mano dritta". Упор.: *Итика и ерополітіка*, Вь Віенне, 177, 259—261, амблем *„Слава"*.

[68] Л. Баранович, *Меч духовный*, 48—56.

Силазак св. Духа био је за барокно проповедништво еклезијални празник којим се прослављао завршетак оснивања Христове цркве и царства Божијег на земљи. У том смислу га богословска традиција сматра једним од најважнијих црквених празника којим се прослављају Света Тројица, а посебно Свети Дух[69]. Византијска иконографска схема, установљена током XI и XII века, функционисала је у српској уметности у битно неизмењеном облику све до краја XVII века, а појављује се и у популарној уметности века. Произилазећи из ранијих сцена суђења и сабора, апостоли на представи седе за полукружном катедром, унутар које је представљена персонификација „света" или „народа", симболизујући „побожне људе из сваког народа који је под небом", како је поменуто у Апостолским делима (II, 5). Изнад њих је голуб Светог Духа и пламени језици који се изливају на главе апостола[70].

На барокним представама се као средишња фигура појављује Богородица. Мада је она већ на средњовековним представама укључена у композицију, тек у барокној уметности постаје идејни фокус представе, као слика еклезије на коју се пустила мудрост Светог Духа. Посттридентски програм католичке реформе такође није битно изменио ранија решења, али је тумачење њеног иконолошког смисла усмерио у правцу пропагирања војствујуће цркве. Мисионарска делатност апостола, која је уследила након силаска Светог Духа, оличавала је један од основних језуитских идеала и у том смислу је језуитска пропаганда и тумачила ову представу. Одјек сличних схватања приметан је и у проповеди на празник Силаска Светог Духа у књизи Лазара Барановича *Меч духовный*. Огњене језике који силазе на апостоле Барановић тумачи као духовни мач који не убија, него оживљава; они су просветљење Светог Духа које дарује реч божију, духовно оружје цркве које спасава од греха.[71]

У српском барокном сликарству представа се преузима из западноевропских илустрованих Библија и графичких листова. Тако се Христофор Јефаровић у живопису манастира Бођана ослања на цртеж Јоханеса Страдануса из Пискаторове Библије, док Јаков Орфелин, на свом првом иконостасу у парохијској цркви Св. Николе у Кикинди, полази од истоимене представе коју је Јаханес Саделер

[69] М. Скабаллановичъ, *Пятдесятница*, Кіевъ, 1916; Л. Мирковић, *Неортологија или историјски развитак и богослужење празника православне источне цркве*, Београд, 1961, 227—238.

[70] А. Грабарь, *Иконографическая схема Пятидесятницы*, Seminarium Kondakovianum, II, 1928, 223—237; Н. В. Покровскій, *Евангеліе въ памятникахъ иконографіи*, 448—466; *The „Painter's Manual" of Dionysius of Fourna*, 40.

[71] Л. Баранович, *Меч духовный*, 63 и даље, посебно 65—65b.

резао према Мартену де Босу.[72] Снагу канонске дефиниције је имала композиција са свода прве капеле посвећене Силаску Св. Духа, у језуитској мајци цркава Il Gesù, која у суштини понавља предбарокна венецијанска решења, као што је истоимена Тицијанова представа из цркве Santa Maria della Salute.[73] Посредством многобројних графичких листова који у основи варирају исту композициону схему Богородице, окружене апостолима, представа је постала општеприхваћени барокни узор. Њене ангажоване интенције су истицане и постављањем апостола Петра и Павла у први план.

Благовести су велика тема барокне уметности обе цркве. Сликане су у различитим варијантама, а њихово симболично значење је тумачено у многобројним списима.[74] Представама су визуелизована учења о Христовој инкарнацији, а уједно је њима бранјена и идеја о Богородичиној безгрешности[75]. Сложена и вишеслојна симболична тумачења теме у српском XVIII веку показује и Благовештењска драма Гаврила Стефановића Венцловића, која барокним реторичким принципима доследно исказује паралеле са савременим ликовним представама.[76]

У барокној уметности догађај је обично смештен у јерусалимски храм. Са једне стране је Богородица у молитви, а са друге арханђео Гаврило слеће са облака. Унутрашњост јерусалимског храма се тумачи као еклезијална слика Богородице. Она је „templum Dei" и „porta clausa", Венцловићева „пространа палата царева" и „храм божији одушевљени", што је наглашавано постављањем Благовести на царске двери олтарских преграда[77].

Сликање Благовести на царским дверима је имало и сложена евхаристична значења која су истицала Богородицу као „лећницу"

---

[72] Р. Михаиловић, *Бођани и Библија Пискатора*, 289—290.

[73] Н. Hibbard, *Ut picturae sermones: The First Painted Decorations of the Gesù*, 37, pl. 18b.

[74] Упор.: Е. Male, *L'art religieux apres le Concile de Trente*, 239—242.

[75] Р. Михаиловић, *Прва зона српског иконостаса XVIII века*, Зборник Филозофског факултета, XIV—1, Београд, 1979, 279—320. Упор.: М. Levi D'Ancona, *The Iconograpfy of the Immaculate Conception in the Middle Age and Early Renaissance*. New York, 1957, 36—38.

[76] Г. Стефановић Венцловић, *Црни биво у срцу, легенде, беседе, песме*, приредио М. Павић, Београд, 1966, 415—440; Г. Витковић, *Српски историјски и књижевни споменици*, 424—431, 432—438, 438—445, где су објављене Венцловићеве благовештењске проповеди. — Упор.: Михаиловић, *Бођани и Библија Пискатора*, 287—289.

[77] Р. Михаиловић, *Прва зона српског иконостаса XVIII века*, 280—281. — Постављање Благовести на царске двери условило је и њихову специфичну двојну формулацију већ уочену у западноевропској уметности. Упор.: J. R. Spenser, *Spartial Imagery of the Annunciation in Fifteenth Century*, Florence, The Art Bulletin, 272—280.

у којој је припремљен евхаристични хлеб спасења.[78] Овакво симболично значење представе је потврђивала и Тајна вечера смештена на надвратник царских двери. Благовести су, као тренутак инкарнације, симболично тумачене и у горњем делу представе. Богородица се симболично представља као облак у коме је сакривено инкарнирано „Сунце правде".[79] На неким представама се у горњем делу, поред голуба Светог Духа, појављује и фигура Бога Оца. Појава Бога Оца на представама Благовести одређена је литерарном традицијом и везана је за пролог догађаја који објашњава Благовести као почетак Христове искупитељске делатности на земљи[80]. Одељак посвећен „промисли и мистерији Христовог доласка", у одлукама шесте сесије Тридентског концила, истиче да је искупљење греха омогућено и започето мистеријом инкарнације, када је Бог Отац одлучио да на земљу пошаље свог сина[81].

Идеја о Богородичином безгрешном зачећу је исказивана стубом који се обично појављује на представама Благовести. Његова појава у позадини Богородице у представама Благовести може се тумачити као морализаторски амблем њене постојаности, како се он објашњава у Рипином амблематском зборнику, али је он пре свега симбол њеног безгрешног зачећа. Овакво тумачење стуба у маријанској иконографији полази од стихова „et thronus meus in columna nubis" *(Ecclesiasticus,* XXIV, 7). Тумачење ових стихова је било централни мотив доктрине о Immaculata Conceptio још током XIV и XV века, а један од познатијих ликовних примера била је Тицијанова Madonna из венецијанске цркве S. Maria dei Frari.[82] Посредством западноевропских предложака овај мотив се појављује у украјинској барокној уметности, а затим га преузима и српско сликарство XVIII века.

Барокна уметност понавља уобичајена решења позната са графичких листова илустрованих Библија, али се појављују и представе, сликане под утицајем барокног проповедништва. Тако под утицајем једне проповеди Гаврила Стефановића Венцловића, на Бого-

[78] C. Ferguson O'Meara, *„In the Hearth of the Virginal Womb": The Iconography of the Holocaust in Late Medieval Art,* The Art Bulletin, March, 1981, 75—87.

[79] М. Тимотијевић, *Светло као симбол на представама Благовести у српској уметности XVIII века,* Свеске Друштва историчара уметности Србије, 16, 1985, 57—61.

[80] Упор. *„Пролог на небу" Венцловићеве Благовештењске драме:* Г. Стефановић Венцловић, *Црни биво у срцу,* 411—414.

[81] H. J. Schroeder, *Canons and Decrets of the Council of Trent,* 30.

[82] M. Levi d'Ancona, *The Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and the Early Renaissance,* 65; H. E. Ettlinger, *The Iconography of the Columns in Titian's Pesro Altarpiece,* The Art Bulletin, March, 1979, 58—67; D. Rosand, *Titian in the Frari,* The Art Bulletin, June, 1971, 196—213.

родичином трону из Николајевске цркве у Иригу арханђео Гаврило галантним покретом приноси Богородици фотељу[83].

Барокна иконографија представе Рођења Богородице умногоме понавља решења позната већ у средњовековној уметности. Многе проповеди византијске омилитике и химнографије које надограђују литерарни извор представе из Јаковљевог протојеванђеља биле су актуелне и у барокној теолошкој мисли. Њихово је тумачење, међутим, доследно стављено у службу истицања и прослављања учења о Богородичиној безгрешности.[84]

Ликовна решења која су у средњовековној уметности преузета из представа рођења античких богова, хероја и царева, као и из византијског дворског церемонијала, реинтерпретирана су у складу са барокном ликовном поетиком. Барокно сликарство напушта узвишен и миран тон представа рођења мајке божије, негован у ранијој уметности. У складу са новом побожношћу прослављања Богородичиног детињства и њене безгрешности, сцена рођења се уткива у амбијент свакодневног грађанског живота и лишава помпезне укочености дворског церемонијала, којим је раније истицано Богородичино земаљско порекло. Сцена Аниног порођаја у барокној уметности по правилу се слика у ентеријеру грађанске собе. Она лежи или седи на кревету, окружена малобројном послугом, док Јоаким усамљен седи у једном углу. Са друге стране су обично приказани Маријино љуљање или купање. Ови наративни детаљи, који се у средњовековној уметности појављују као реминисценције на античку традицију, као сцена купања, преузета из сцене купања младог Диониса, уткивају се у амбијент свакодневног живота, без дубљих симболичних импликација.[85]

У живопису припрате манастира Крушедола, где су приказани сви Велики Богородичини празници, сцена њеног рођења је умногоме сликана по старим узорима. У првом плану сцене је Ана која седи на кревету, док јој две служавке приносе новорођену Марију. Испред, једна служавка клечи поред колевке, Јоаким стоји иза Аниног кревета и посматра догађај. На традиционалне узоре

---

[83] Д. Медаковић, *Одјек у сликарству једне проповеди Гаврила Стефановића-Венцловића*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, књ. XLII, св. 1—4, Београд, 1976, 167—170.

[84] M. Levi D'Ancona, *The Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance*, 41. За раније узоре упор.: J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'empire Byzantin et en Occident*, I, 89—121; Г. Бабић, *Sur l'iconographie de la composition „Nativité de la Vierge" dans la peinture byzantine*, Зборник радова Византолошког института, 7, 1961, 169—175.

[85] Упор.: P. J. Nordhagen, *The Origin of the Washing of the Child in the Nativity scene*, Byzantinische Zeitschrift, 54—2, 1961, 333—337.

указује пре свега архитектонска позадина, која се појављује у другом плану слике. Сликари инсистирају на тежњи да се истакне емотивно-идилична компонента представе. Тако су сви учесници догађаја на композицији Теодора Илића Чешљара, са иконостаса парохијске цркве у Мокрину, груписани око кревета у тренутку када дадиља први пут показује Ани новорођенче.

На икони Теодора Крачуна, са иконостаса Саборне цркве у Сремским Карловцима, сажета су иконографска тумачења сцене Богородичиног рођења на начин на који се она обично представља у српском барокном сликарству. Ана седи на барокном кревету, подбочена јастуцима. Једна служавка јој приноси тањир са храном, док јој друга, у пратњи старије жене, доноси малу Марију. У левом углу првог плана седи замишљен Јоаким са књигом на коленима. На поду, поред кревета, стоје колевка, врч за воду и посуда за купање. Да нема светитељских нимбова око глава Богородице, Ане и Јосифа, представа би се у потпуности уклапала у барокне представе свакодневног живота. Поједини елементи ипак указују на дубље симболичне потке композиције. Црвена завеса балдахина на кревету и стуб у позадини су знани акцесорни елементи барокне владарске иконографије и упућују на Богородичино порекло.

У западноевропском барокном проповедништву и теолошким полемичким расправама, сетемом Богородичиног рођења тумачи се идеја јединства њеног тела и душе, тренутак инкарнације. Симболизам представе је имао велику важност у развитку догме о њеном безгрешном зачећу. Сликарство је представом рођења илустровало Богородичино изузеће од првог греха и њену предодређеност у свеопштој економији спасења. Богородица је била чиста душа која се рођењем отелотворила.[86] Крајем средњег века, расправе о тренутку када је Богородичина душа била спојена са телом нису још биле довршене. Неки су сматрали да се то догодило у тренутку зачећа пресвете Богородице, а други да је то било на рођењу, па су ове две представе крајем средњег века комбиноване. Постоје примери позновизантијских представа Богородичиног рођења у које је укључена сцена Благовести Јоакиму и Ани,[87] мада у српском барокном

[86] M. Levi D'Ancona, *The Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance*, 15, 18.

[87] Представом Богородичиних родитеља се истиче идеја њеног безгрешног зачећа у програму иконе коју за маријанску школску конгрегацију у Новом Саду слика Јов Василијевић по наруџбини ученог Дионисија Новаковића: Д. Медаковић, *Један сликарски уговор из XVIII века*, Путеви српског барока, Београд, 1971, 265—269. — J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance de la Vierge*, II, 82—83, где се Благовести код златних врата тумаче у вези са Богородичиним безгрешним зачећем. За раније примере упор.: М. Татић, Бурић, *Икона Рођења Богородице из Шишатовца*, Зборник радова, Београд, 1989, 198—204; J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance de la Vierge*, 82—84.

сликарству ове две сцене нису комбиноване. Да је Богородичино рођење ипак довођено у чврсту везу са идејом њеног безгрешног зачећа, потврђује чињеница да су у живопису крушедолске припрате, на представи Богородичиних празника, ове две композиције издвојене и приказане на своду једна поред друге. На графичком листу „Света Ана са Богородицом", који је 1769. године израдио у Бечу непознати аутор, заузимањем Нектарија Константина и о трошку трговца Николе Димитрија, Благовести Јоакиму и Ани су ситниране као „зачеће св. Ане" односно „зачеће пресвете Богородице". Сличне везе потврђује и украјинско барокно проповедништво, где се прослављање Богородичиног безгрешног зачећа доводи у чврсту везу са њеним рођењем.[88] На графичком листу Томе Месмера „Манастир Хиландар" из 1755. године, у представу Богородичиног рођења је уткана стара симболична формулација о безгрешном зачећу исказана кроз светлост која пролази кроз прозорско стакло, а не разбија га.[89] Ову метафору наводи и Симеон Полоцки у свом делу *Жезел правления*, доводећи је у везу са Богородичиним безгрешним зачећем, мада је она изворно везивана за мистерију Благовести.[90]

Ваведење Богородичино се у српској барокној уметности слика доста уједначено. Од представе Јова Василијевича, са престоне иконе олтарске преграде манастира Бођана, иконе непознатих украјинских мајстора са иконостаса Преображењске цркве у Сентандреји, преко композиција Јована Поповића, са иконостаса Николајевске цркве у Иригу и Николајевској цркви у Сегедину, до истоимене сцене коју на олтарским преградама слика Димитрије Бачевић, у суштини се понавља истоветна композициона схема. Она је прихваћена и у српској барокној графици, на листу Христофора Џефаровића из 1751. године, који је 1761. године прегравирао Захарија Орфелин, а ову традицију следи и Јакоб Шмуцер на графичком листу Ваведења Богородичиног са изгледом манастира Пакре. Тема је још у средњовековној уметности одређена апокрифним Протојеванђељем Јаковљевим, које је касније, када је догађај прихваћен као један од црквених празника, потврђено и обогаћено црквеном поезијом. Обично се слика завршни тренутак догађаја, када се

[88] А. Радивиловский, *Огородокъ Марїй Богородицы*, Кіевъ, 1676, 735—752.

[89] M. Meiss, *Light as Form and Symbol in Some Fifteenth-Century Paintings*, The Painter's Choice, Problems in the Interpretation of Renaissance Art, New York, 1976, 3—14.

[90] С. Полоцкий, *Жезел правления*, 34.

Богородица на позив првосвештеника Захарија пење степеништем према жртвенику.[91]

У западној цркви је Ваведење као заповедни празник увео папа Сикст V крајем XVI века, пошто је његово прослављање пре тога било привремено укинуто. Популарна посттридентска побожност, везана за поштовање Богородичиног детињства, развила је сложене теолошке спекулације Ваведења, доводећи га у везу са Богородичиним безгрешним зачећем. За разлику од решења представе у источној цркви, у западној цркви је уобичајено сликан пролог догађаја, када се Марија улазним степеништем пење у јерусалимски храм. На овакву формулацију пресудно је утицао опис Маријиног ваведења, поменут у *Legenda aurea* Jacobusa da Voragine. У овом тексту, популарном литерарном извору и за иконографију апокрифних представа западноевропске барокне уметности, највише је пажње поклоњено овој епизоди. Богородица у пратњи родитеља и осталих јерусалимских девојака стиже пред јерусалимски храм, који се налази на брду. До улаза је водило високо степениште, са петнаест степеника, чије је симболично тумачење било повезано са псалмима.[92] Трогодишња Марија се сама успела уз ово степениште, показујући тиме своју изузетност. Након овог описа сторија се лаконски завршава кратком опсервацијом да су се Маријини родитељи након приношења дарова вратили кући, а да је она, са осталим јерусалимским девојкама, остала у храму. Монументална Тицијанова представа Ваведења, сликана за sala dell'albergo венецијанске Scuola Grande di S. Maria della Carita, илуструје управо овај догађај. Настала недуго након поновног признавања у римској цркви, постала је утицајан узор за западноевропску иконографију представе.[93] Мада је тема везана за апокрифне изворе, прихвата је и учени Јоханес Моланус у делу *De pictura et imaginibus sacris*, истичући своју недоумицу у вези са симболичним тумачењем броја степеника.[94] Одјеци посттридентских спекулација су присутни у реформисаној барокној теологији православног света, али нису пресудно утицали на иконографију саме представе. Она је и даље примарно везана за традиционалне литерарне изворе, који су барокној култури били добро познати посредством Житија Димитрија Ростовског.

[91] J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'empire byzantin et en occident*, I, Brussels, 1964, 136—167.

[92] J. B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation*, 250.

[93] D. Rosand, *Titian's Presentation of Virgin in the Temple and the Scuola della Carita*, The Art Bulletin, March, 1976, 55—84, посебно 62—68, где се у вези иконографије представе расправља о Божанској премудрости.

[94] J. B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation*, 250.

Украјински узори представе Ваведења утврђени у српском сликарству четрдесетих година, понављају се кроз цео XVIII век. Представе Теодора Крачуна са иконостаса Саборне цркве у Сремским Карловцима и Теодора Илића Чешљара са иконостаса у Мокрину понављају истоветну композициону схему. Оне илуструју тренутак када првосвештеник Захарија прихвата трогодишњу Марију на трећем степенику жртвеника, препознавши у њој будуће избављење Израела. Богородица ступа на први степеник, док јој првосвештеник Захарија силази у сусрет. Иза Богородице стоје њени родитељи, Јоаким и Ана, док се иза њихових леђа назиру јерусалимске девојке које су Марију допратиле у храм. Исти моменат, када Захарија пружа руке према Марији, у којој препознаје „разрешење првог греха", изворно везан за Протојеванђеље Јаковљево, опеван је у једној песми насталој 1734. године у кругу Покрово-Богородичине школе у Сремским Карловцима: „Јуже нијње приходајет в церков со свештами / Захарија же чесно пријемљает руками. / Усти же свјатителски сије изјављајет / разрешеније кљатви, радуј ся, вешајет. / Радујсја жезле крепки таинствена крина, / радуј ся возвавившја Адама, Једина".[95]

На неким представама Ваведења, као на престоној икони Јова Василијевича из манастира Бођана, између Богородице и Захарије стоји девојка, која, према апокрифу, представља Марију првосвештенику. На другим представама, као што је Крачунова икона са иконостаса саборне цркве у Сремским Карловцима, иза првосвештеника Захарија се назире жртвеник јерусалимског храма, са Мојсијевим таблицама у нишши. На примерима популарне уметности, у композицију је укључена представа Маријиног боравка у храму,[96] али међу српским барокним сликарима овај епилог није често приказиван. Он се, као „уметнута слика", тек изузетно појављује на Цефаровићевом графичком листу са представом Ваведења из 1751. године, који је касније прегравирао Захарија Орфелин.

Под утицајем барокног проповедништва традиционални костур композиционе схеме Успења Богородичиног је реинтерпретиран у

---

[95] М. Павић, *Зборник непознатог карловачког магистра из 1734. године*, Језичко памћење и песнички облик, Нови Сад, 1976, 22. — У Ерминији Дионисија из Фруне су описана оба догађаја када пророк Захарија дочекује Богородицу на уласку у храм и Богородичино увођење у храм. Упор.: *The „Painter's Manual" of Dionysius of Fourna*, 50.

[96] Исто, 50.

нову представу, на којој је сликана Богородичина смрт и њено телесно вазнесење у небо — Assumptio corporis Sanctae Mariae.[97]

У лунети источног зида припрате манастира Крушедола живописана је монументална композиција Успења, која сажима традиционално наслеђе. У средишњем делу је одар са успулом Богородицом. Иза одра стоје архиепископи, а са стране су постављени апостоли. У горњем делу композиције стоји Христос, цар васељене, са Богородичином душом у наручју. Представа је оживљена двема апокрифним епизодама које се помињу у проповеди Псеудо Јована Јеванђелисте. Испред Богородичиног одра је анђео који мачем одсеца руке Јеврејину Јефонији, који је хтео да преврне одар са Богородицом, док су поред Христа на небу насликани апостоли који у пратњи анђела на Богородичину сахрану долазе на облацима.[98] Остале наративне епизоде, везане за опширну сторију о Богородичиној смрти и пренос њеног тела из Сиона у Гетсиманију, изостају.

Овакав тип традиционално конципиране представе понављају и други барокни сликари. Петнаестак година раније истоимену композицију је живописао Христофор Цефаровић у лунети западног зида припрате манастира Бођана, с тим што у горњи део представе укључује четири херувима, који на облацима носе Богородицу. Илуструјући епизоду о апостолу Томи који је каснећи на сахрану срео Богородицу на небу и која му је дала свој појас, Цефаровић на традиционалан начин спаја Успење Богородице са њеним Вазнесењем на небо. Представа Богородичиног телесног вазнесења у иконографски развијеном облику појављује се већ у средњовековној уметности православног света.[99]

Барокне композиције не преузимају представу Вазнесења уобличену према овим старим литерарним узорима. Украјинска проповедничка литература, као на пример проповед Антонија Радивиловског у књизи *Огородок Марии Богородицы*, тумачила је на празник

[97] За старије, средњовековне иконографске узоре представе Успења Богородичиног упор.: L. Wratislaw-Mitrovic, N. L. Okunev, *La Dormiton de la Sainte Vierge dans la peinture médievale ortodoxe, Byzantinoslavica*, III—1, 1931, 134—173.

[98] Апокрифна епизода о апостолима који путују на Богородичину сахрану није изгубила актуелност ни у западноевропској барокној уметности. Појављује се на Виериксовим графикама рађеним за Надалово илустровано издање Библијских прича *Evangelicae Historiae Imagine*. Упор.: J. B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation*, 252.

[99] С. Радојчић, *Беседа Јована Дамаскина и фреске Успења Богородичиног у црквама краља Милутина*, Узори и дела старих српских уметника, Београд, 1975, 181—193, посебно 187—193; A. Wenger, *Un nouveau témion de lassomption: Une homélie attribuée a Saint Germain de Constantinople*, Revue des études Byzantines, XVI, 1985, 43—47, 54—58. — За западноевропске узоре упор.: B. Cassidy, *Orcana's Assumption of the Virgin on the Tabernacle of Orsanmichele*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 51, 1988, 174—180.

Успења догмат о Богородичином телесном вазнесењу и њеном крунисању на небу.[100] Ове маријанске проповеди, добро знане српском богословљу XVIII века, снажно су утицале на ликовно представљање празника Успења. У највећем броју примера телесно узношење Богородице на небо је укључено у представу њеног Успења. Обично се на истој композицији, изнад Богородице на одру, слика и мала фигура Богородице, која се успиње на небо. Она стоји у облацима са испруженом руком према Христу који је прихвата. На овај начин композицију Успења слика Димитрије Бачевић на икони из манастира Шишатовца и олтарској прегради манастира Беочина, где Василије Остојић на једном од својих последњих иконостаса, рађеном за Саборну цркву у Сентандреји. Малу Богородицу, која лебдећи на облаку пружа руке према Христу, прати један анђео. Ова формулација стоји на пола пута између традиционалног приказивања персонификације Богородичине душе у Христовом наручју и уобичајених представа телесног Вазнесења, како се оно сликало у западноевропској уметности. Овакво решење Богородичиног успења настаје у украјинској уметности и често се среће током XVII века. Тако је на реверсу преднасловног листа *Учительного Евангелия,* штампаног 1696. године, приказано Успење са потпуно разрађеном представом Богородичиног телесног вазнесења и њеног крунисања. Она се у пратњи анђела успиње на небо као Immaculata, са полумесецом под ногама и крином у рукама. Исус Христос јој пружа круну, док су изнад њене главе приказани голуб Светог Духа и амблем Бога Оца. Представа је пропраћена текстуалним коментаром, где се Богородица именује као изабрана краљица неба, чије су успење са земље на небо видели анђели.

На примерима српске барокне уметности могуће је пратити прихватање формулација Богородичиног телесног вазнесења, на начин на који је она сликана у посттридентској уметности западне цркве.[101] На графичком листу, који је за манастир Успења Богородице у Српском Ковину наручен у Бечу 1761. године, отворен саркофаг окружују апостоли, а изнад је Богородица, коју анђели успињу на небо. У горњем делу графичког листа су представљена Света Тројица. Христ прилази Богородици и приводи је већ припремље-

[100] А. Радивиловский, *Огородокъ Марій Богородицы,* 341—380. — Упор.: M. Levi D'Ancona, *The Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance,* 28—32.

[101] Један од класичних узора Assunte била је истоимена Тицијанова композиција сликана за главни олтар венецијанске цркве Sta Maria Gloriosa dei Frari. Упор.: D. Rosand, *Titian in the Frari,* The Art Bulletin, June, 1971, 196—200.

ном престолу.[102] Ова представа илуструје знану форму посттридентске уметности у којој је Богородичино телесно вазнесење спојено са њеним примањем на небо. Рани пример овакве представе је графичка илустрација Јеронима Вијерикса, рађена према Бернарду Пасерију за већ поменуту књигу Јеронима Надала *Adnotationes et Meditationes in Evangelia.*[103] Српски сликари ће сликати за иноверне наручиоце представе у духу општеприхваћених западноевропских формулација, што показује композиција коју Димитрије Поповић слика 1770. године за главни олтар римокатоличке цркве у Тителу. Сличне представе, доследно формулисане према узорима посттридентске иконографије, ређе се срећу на графичким листовима и олтарским преградама Карловачке митрополије. Међу сценама Великих празника, које Јован Поповић слика на иконостасу Николајевске цркве у Сегедину, налази се и тријумфално Богородичино вазнесење на небо. Слично уобличена представа се појављује и на графичком листу „Св. Ана са Богородицом", штампаном у Бечу 1769. године.

Тема Богородичиног телесног вазнесења припадала је најактуелнијим тачкама полемичких расправа, јер је протестантска теологија, с обзиром на то да је прихваћена из апокрифних списа, није прихватала.[104] Богородичин Assumption је постао један од паладија барокне теологије и уметности католичке реформе, што се одразило на уметност и на реформисано богословље православне цркве, у чијој је средњовековној традицији већ било прихваћено веровање о њеном телесном вазнесењу. У барокној еклезиологији композиција је имала тријумфално значење: тумачена је као победоносна црква — ecclesia triumfans. Овакве теолошке расправе су биле добро познате и ученом кругу кијевске Могиљанске академије, што показују четири проповеди о Успењу Богородичином Антонија Радивиловског, у поменутој књизи *Огородок Марии Богородицы,* штампаној у Кијевопечерској лаври 1676. године.[105] Полазећи доследно од учења о Богородичином безгрешном зачећу, Радивиловски у својим проповедима излаже да је Марија била телесно вазнета на небо и тамо крунисана.

---

[102] Д. Давидов, *Српска графика у Будимској епархији,* Зборник Светозара Радојчића, Београд, 1969, 65—68.

[103] D. Freedberg, *A Source for Ruben's Modello for the Assumption and Coronation of the Virgin: a Case Study in the Response to Image,* The Burlington Magazine, July, 1978, 432—441, pl. 6; T. Busner, *Jerome Nadal and Early Jesuit Art in Rome,* The Art Bulletin, September, 1976, 424—425.

[104] Упор.: E. Male, *L'art religieux apres le Concile de Trente,* 360—365.

[105] А. Радивиловский, *Огородокъ Маріи Богородицы,* 341—359, посебно друга проповед, 349—361.

Успење Богородице у српском барокном сликарству све чешће се трансформише у представу Богородичине смрти. Један од раних примера померања иконографског фокуса јесте престона икона Јова Василијевича, са иконостаса епархијске цркве у Костајници. Основни композициони склоп понавља добро познате представе Успења. У средишњем делу је одар са уснулом Богородицом. Са стране су апостоли, архиепископи и сионски народ, док иза одра стоји Христ са персонификацијом Богородичине душе. Свака сличност са традицијом се ту прекида. Сцена представља затворени простор. Одар је постављен дијагонално и по много чему подсећа на кревет. Богородица је покривена обичним прекривачем, а не покровом, а уместо свечане погребне литургије забележен је тренутак када ожалошћени апостоли оплакују Богородичину смрт. На икони Успења са иконостаса Димитрија Бачевића у Горњој цркви у Сремским Карловцима, Богородичин одар окружују архиепископи и апостоли. У горњем делу из облака се појављује лебдећа фигура Исуса Христоса, али у његовом наручју није персонификација Богородичине душе. У облацима нема ни Богородичиног лика, као илустрације њеног узношења in corpore, тако да је ова представа блиска композицијама Богородичине смрти. Бачевићева представа се још држи традиционалног композиционог склопа Успења, са одром постављеним паралелно наспрам првог плана слике, а окупљени апостоли и архијереји смирено присуствују литургијском погребном чину. Блискост са западноевропским формулацијама Богородичине смрти истакнута је пре свега одсуством горњег регистра композиције.[106]

На каснијим представама српског позноб арокног сликарства формалне везе са западноевропском уметношћу су много јасније. Тему Богородичине смрти у оквиру циклуса Великих празника слика Теодор Крачун на иконостасима у цркви Св. Стефана у Сремској Митровици и Саборној цркви у Сремским Карловцима, те Теодор Илић Чешљар, на иконостасу парохијске цркве у Мокрину. Доследно формулисану композицију Богородичине смрти представио је Теодор Крачун на истоименој целивајућој икони сликаној за Горњу цркву у Сремским Карловцима. Сцена је приказивана у затвореној просторији, мада се догађај према традиционалним византијским изворима збио у Сиону, испред куће Јована Богослова. Богородица лежи, прекривена покривачем, на једноставном одру, постављеном дијагонално наспрам првог плана слике. Апостоли и

[106] Упор.: E. Male, *L'art religieux aprés le Concile de Trente*, 359—361; N. P. Paks, *On Caravaggio's „Dormition of the Virgin" and its setting*, The Burlington Magazine, July, 1985, 438—448; W. Friendlander, *Caravagio Studies*, Princeton University Press, 1974, 195—198.

окупљени народ драматично гестикулирају, а међу њима се издваја клечећа фигура жене, која придржава двоје деце. Горњи део композиције, као и на поменутом примеру Димитрија Бачевића, испуњавају облаци из којих се појављује Исус Христос.

На западноевропске барокне представе Богородичине смрти и њеног телесног вазнесења на небо значајно је утицала прва књига Баронијусових *Annales* и Молануусово дело *De pictura et imaginibus sacris*. Према овим изворима, Богородица је дуго лежала болесна и издахнула је у дубокој старости пошто је од Јована Богослова примила последњу причест. У пропагандним програмима католичке реформације овако формулисана представа је стављана у службу прослављања последње причести, као једне од светих сакраменатa цркве.[107] Одјеци овако интониране представе Богородичине смрти у српском барокном сликарству, међутим, нису присутни.

У српској барокној уметности у Велике Богородичине празнике укључује се и представа Богородичиног зачећа. Прво се среће на живопису свода у припрати крушедолског манастирског храма. Након тога „Зачатіе пресвятыя Богородицы" појављује се на графичком листу „Ваведење Богородичино са изгледом манастира Пакре", који је по наруџбини пакрачког епископа Арсенија Радивојевића изрезао Јакоб Шмуцер 1761. године, на графичком листу „Успење Богородице са изгледом манастира Пиве", који је код непознатог гравера наручио новосадски грађанин Мојсеј Лукић 1766. године, и на икони Димитрија Бачевића са Богородичиног трона манастира Шишатовца. На поменутим примерима Богородичино зачеће је повезано са осталим маријанским празницима. Укључено је и у циклус Великих празника на иконостасу Димитрија Бачевића у Горњој цркви у Сремским Карловцима и иконостасу Јанка Халкозовића у цркви Св. Арханђела Гаврила у селу Буђановци. Појављује се и на иконостасу Николајевске цркве у Сегедину, који је сликао Јован Поповић током 1761. У оквирима уобичајених варирања теме на свим композицијама је приказано Богородичино непорочно зачеће — Immaculata Conceptio, онако како је формулисано у западноевропској барокној уметности.[108]

---

[107] J. B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation*, 252.

[108] П. М. Жолтовський, *Український живопис XVII—XVIII ст.*, Київ, 1978, 93, 96. — Богородица је представљена без Христа у наручју да би се истакла идеја о њеном безгрешном зачећу које није било директно одређено Благовестима. Упор.: R. Enggass, J. Brown, *Italy and Spain, 1600—1750*, Sources and Documents in the History of Art Series, New Jersey, 1970, 165—167. — Она тријумфује над змијом као друга Ева. Упор.: E. Guldan, *Eva und Maria: Eine Antithese als Bildmotiv*, Graz—Köln, 1966, 90—102. — Шире: E. Male, *L'art religieux apres le Concile de Trente*, 38—48; J. B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation*, 245—249.

Теолошке основе за укључивање ове представе у циклус Великих празника заснивале су се на украјинском богословљу XVII века, где је доследно брањена идеја о Богородичином непорочном зачећу. У похвалној беседи Богородици, штампаној у књизи *Меч духовный*, Лазар Баранович истиче старозаветне префигурације Богородичине безгрешности због којих носи „венець от дванадесяти звездь".[109] У истој проповеди Баранович тврди да су Богородичину чистоћу наговестили старозаветни пророци. О Богородичином зачећу расправља и Симеон Полоцки у књизи *Жезел правления*.[110] Он каже да је Богородица „светлија од сунца" и „бела од снега" и да је „од почетка свог постојања чиста и благословена". То поткрепљује стиховима *Песме над песмама*, истичући као слику Богородичине безгрешности и апокалиптичну жену обучену у сунце. Оба ова навода су позната и у католичкој аргументацији о безгрешном зачећу. Тумачење Симеона Полоцког, међутим, не следи у потпуности католичко учење. Он побожност Богородичиног непорочног зачећа излаже средњом компромисном линијом, покушавајући да нова тумачења помири са старим ортодоксним схватањима. Полоцки заступа мишљење да је Богородица била зачета у прародитељском греху, али да је од њега била очишћена одмах након зачећа. Богородица је пре рођења ослобођена прародитељског греха, а није од њега очишћена тек Благовестима. Она је непорочно проживела цео свој живот, пре и после Благовести.[111] Важније је, међутим, што Полоцки доследно и јасно истиче да црква слави празник Богородичиног зачећа: „ибо того ради Церковь зачатіе ея празднуеть".[112]

Став Симеона Полоцког ни у ком случају није био одраз приватног мишљења. Његов *Жезел правления* је био цењена и утицајна књига за коју је у актима московског црквеног сабора, одр-

---

[109] Л. Барановичъ, *Меч духовный*, 412b—421b, посебно 420.

[110] С. Полоцкий, *Жезел правления*, Москва, 1667, 34b—36a. — Упор.: М. Тимотијевић, *Идејни програм зидног сликарства у припрати манастира Крушедола*, Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе Србије, XIX, 1987, 120—121, где је указано на ангажоване интенције представе везане за идеју Богородичине заштите. За слично тумачење Богородичиног Immaculata conceptio у оквирима хабзбуршких пропагандних програма, упор.: A. Coreth, *Pietas Austriaca, Osterreische Frömmigkeit im Barock*, München, 1982, 45—50.

[111] С. Полоцкий, *Жезел правления*, 36b—37b.

[112] *Исто*, 36a. Упор.: M. Jugie, *L'immaculée Conception ches les Russes au XVIIe siècle*, Échos d'Orient, XII, 1909, 66—75; M. Jugie, *L'immaculée Conception en Moscovie au XVIIe siècle*, Échos d'Orient, XII, 1908, 321—329. — M. Levi D'Ancona, *The Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance*, 5—6, где је истакнуто мишљење да је празник прво установљен у Источној цркви и да је тек касније прихваћен на Западу. За став грчких теолога који ово учење не прихватају упор.: S. Pétridès, *L'immaculée Conception et les Grecs modernes*, Échos d'Orient, VIII, 1905, 257—270

жанот 1666—1667. године, речено да је написана „из цицтаго сребра божия слова".[113] Књига је настала за потребе овог сабора, као полемички спис против конзервативних расколника који су се опирали реформама патријарха Никона, а штампана је трудом московског патријарха Јосифа II и целог сабора, што је истакнуто у посвети цару Алексеју Михаиловичу. Учење о Богородичином безгрешном зачећу најдоследније је исказао учени Антоније Радивиловски, игуман манастира Св. Николе у Кијеву. У књизи *Огородокъ Марїй Богородицы* Радивиловски посвећује четири проповеди „Непокаляное зачатіе преблагословенной Богородіці и приснодјеві Марїй".[114] Он јасно заступа мишљење да је Богородица божјом промисли била ослобођена сваког греха и да је њено зачеће, за разлику од свих других зачећа, било безгрешно. Већ на почетку прве проповеди арханђео Гаврило објашњава Јоакиму да су сва дотадашња зачећа била запрљана прародитељским грехом, а да ће Маријино зачеће бити „чисто".[115] Доследно схватањима Богородичиног „чистаго и незмазаного зачатїя", Радивиловски тумачи и остале Богородичине празнике, па је реално претпоставити да је управо његова књига послужила као један од извора новог барокног програма маријанских празника, у облику у коме се они срећу и у српској уметности XVIII века.

Учење украјинских теолога о Богородичином безгрешном зачећу било је познато у Карловачкој митрополији и пре него што се појављују прве представе. У рукописима које је Дионисије Новаковић донео са студија на Могиљанској духовној академији налазио се спис „Virginis Mariae Sine Labe Originali Conceptiae".[116] Када је по повратку из Кијева именован за професора петроварадинског училишта епископа Висариона Павловића, Новаковић је своју приступну беседу одржао на празник Богородичиног зачећа.[117] Он је држао предавања по својим кијевским белешкама, па је учење о Богородичином зачећу морало бити познато полазницима школе. Дионисије Новаковић је за време свог деловања на петроварадинском училишту учествовао у оснивању једне школске конгрегаци-

[113] А. С. Демин, *„Жезел правления" и афористика Симеона Полоцкого*, Симеон Полоцкий и его книгоиздательская деятельность, Москва, 1982, 60—92, посебно 60.

[114] А. Радивиловский, *Огордокъ Марїй Богородицы*, 726—752.

[115] *Исто*, 727.

[116] S. Salaville, *Manuscrits latins de Denys Novakovitch († 1767) au monastère serbe de Grgeteg*, Échos d'Orient, XXVII, 1928, 178.

[117] Беседа Дионисија Новаковића *Слово на ден зачатија Пресвјатија Богородици и Приснодијеви Марији о похвалах у ползе Наук свободних* је публикована у: Д. Руварац, *Дионисије Новаковић, први учени српски богословски књижевник, професор, а потом владика будимски*, Гласник Српске православне цркве, V—13, 1924, 196—203.

је, сличне онима које су раније постојале у Украјини. Ове конгрегације студената теологије и филозофије су обично биле посвећене Благовестима, а њихова намена је била да шире учење о Богородичином безгрешном зачећу.[118] Да је студентска конгрегација петроварадинског училишта по свему судећи била такође посвећена Благовестима и да је имала сличан задатак сведочи уговор о сликању једне иконе, коју у име конгрегације Новаковић наручује од Јова Василијевича. Сачувани уговор показује да је сложени идејни програм ове двоструко сликане иконе био посвећен прослављању Богородичиног безгрешног зачећа.[119]

Сажимајући размишљања о барокној иконографији Великих празника, нужно је нагласити да она настаје у условима сложених преплитања западноевропских ликовних узора и реформисане теологије барокног православља. Западноевропски графички предлошци нису преузимани формално и без провере њиховог догматског садржаја. Напуштање традиционалних сликарских формулација било је условљено и омогућено преображајем теолошког наслеђа, што је током XVII и у првим деценијама XVIII века доследно спроведено, прво у кругу кијевске Духовне академије, а затим у оквиру петровске реформе московске патријаршије. Ова украјинско-руска литература је била добро знана у духовном животу Карловачке митрополије и у сложеном механизму барокне патронаже служила је као основа за проверу правоверности нових иконографских формулација.

Барокне ликовне представе Великих празника ваља тумачити као „ut picturae sermones", које је могуће схватити само компаративним студијама које полазе од схватања да је слика нема проповед, а проповед изговорена слика.

---

[118] S. Salaville, *Manuscrits latins de Denys Novakovitch († 1767) au monastere serbe de Grgeteg*, 184—187.

[119] Д. Медаковић, *Један сликарски уговор из XVIII века*, Путеви српског барока, 268.

ICONOGRAPHY OF THE GREAT HOLY DAYS IN THE BAROQUE SERBIAN ART

MIROSLAV TIMOTIJEVIĆ

The post-Tridentine iconography of the Catholic church, by way of its graphic models, was well known to the Baroque art of the Orthodox world. The reception of these models, however, was not only an ecclectic choice of artistic styles but was firmly rooted in the reform of Orthodox theology. The forgoing of traditional expression in painting was induced and made possible by the transformation of the theological heritage which was consistently carried out during the 17th and the first decades of the 18th century, first within the Kiev Ecclesiastical Academy, and then within the Peter reforms of the Moscow Patriarchy. This Ukrainan-Russian literature was well known in the clerical life of the Karlovac Metropolitan Diocese and in the complex mechanism of Baroque petronage it served as a basis for evaluating the proriety of new iconographic representations.

The Baroque iconography of the great holy days was a reflection in Serbian art, as in the broad circle of the Baroque art of the Orthodox world, of an acceptance of the then current view that *Ut picturae sermones*, where a painting was consistently taken as a silent sermon. These representations of the great holy days, just like the sermons preached on them, did not only celebrate the important events in the lives of Christ and the Mother of God, but were also meant to interpret the basic religious dogmas. In keeping with this, the most important iconographic changes were in the representations of those holy days whose dogmatic interpretations underwent important changes in the reformed Baroque theology of the Orthodox world.

Therefore, instead of the traditional composition of the birth of Christ, the adoration of the newborn child. In keeping with the new reverence of the Holy Family and Christ's childhood his birth as the Adoration of the shepherds and magi was described in Baroque sermons and represented in creches. There were also deep transformations in representations of the baptizing of Christ. The old iconographic representations were abandoned which depicted Christ submerged up to his neck in water, and in keeping with western European models from illustrated Bibles, Christ began to be represented as standing up his knees in water. This representation was usually used to interpret the holy mystery of baptism and the reception of western European models was influenced by Teofan Prokopović's book on this holy mystery, printed in Moscow in 1724. Instead of Christ's traditional descent to hell, Baroque painting of the Orthodox world usually depects Christ's triumphant resurrection from the grave. During the 17th century compositions appeared in Ukrainan art in which these two themes are linked, while in the 18th century the representation was consistently painted according to western European models.

Many examples in engravings, frescoes and on iconostasions indicate that during the 18th century the cycle of the great holy days included a

depiction of the Holy Mother's virgin conception. This representation could be depicted as the encounter between Joachim and Ana by the golden gate, but it was usually depicted in the same manner as in western European art. The inclusion of this composition into the cycle of the great holy days was made possible by the fact that the belief in the Holy Mother's virgin conception was widely accepted within the circles of the Kiev Ecclesiastical Academy. It was defended in the works of many authors, especially in the popular and influential book by Antonije Radivilsky entitled *Огородокъ Марїй Богородицы*. Under the influence of this concept the other holy days celebrating Mary were also closely linked with the virgin conception. So, instead of the traditional Ascension of the Mother of God, the death of the Mother of God and her bodily ressurection in the heavens were paimted.

Рођење Христово, Библија Ектипа (Фото служба Народног музеја, Београд)

2. Поклоњење краљева, Библија Ектипа (Фото служба Народног музеја, Београд)

Поклоњење пастира, Стефан Тенецки, живопис наоса манастира Крушедола, из 1756. године (Фото В. Савић)

4. Поклоњење краљева, Никола Нешковић, икона сликана за епархијску резиденцију у Вршцу, око 1765. године (Фото служба Галерија Матице српске, Нови Сад)

13. Васкрсење Христово, Непознати украјински сликар, Иконостас Преображењске цркве у Сентандреји, из 1742. године (Фото М. Тимотијевић)

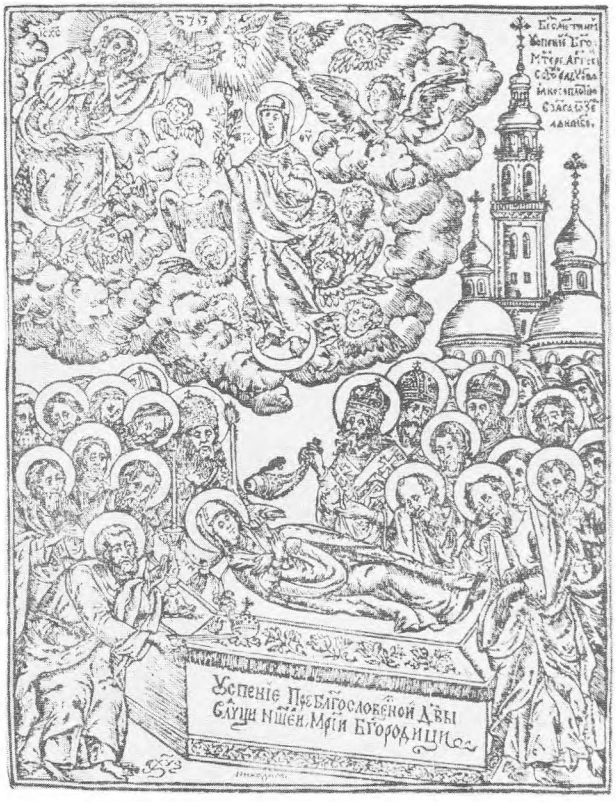
14. Вазнесење Христово, Јанко Халкозовић, Иконостас манастира Беочина, из 1759. године (Фото В. Савић)

15. Силазак Светог Духа, Јов Василијевич, живопис олтарског простора манастира Крушедола, из 1751. године (Фото М. Тимотијевић)

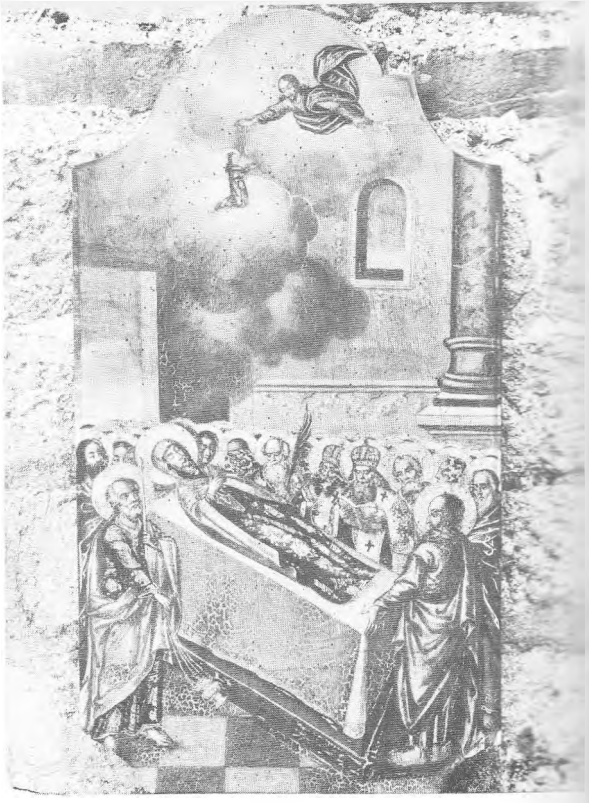
Благовести, Јов Василијевич, део престоне иконе иконостаса манастира Крушедола, из 1745. године (Фото В. Савић)

Рођење Богородице, Теодор Крачун, целивајућа манастира Крушедола, око 1779. године (Фото В. Савић)

18. Ваведење Богородице, Непознати украјински мајстор, Иконостас Преображењске цркве у Сентандреји, из 1742. године (Фото М. Тимотијевић)



19. Успење Богородице, Учитељно јеванђеље, Кијев, 1696. године (Фото М. Тимотијевић)



20 Успење Богородице, Димитрије Бач[illegible] Иконостас манастира Беочина, из 1766. године (Ф[illegible] служба Покрајинског завода за заштиту спом[illegible] културе Војводине, Нови Сад)

21 Вазнесење Богородице, непознати мајстор, бакрорез рађен за манастир Успења Богородичиног у Српском Ковину, из 1761. године (Фото В. Савић)

22. Безгрешно зачеће, Димитрије Бачевић, Ико[illegible] Горње цркве у Сремским Карловцима, из 176[illegible] године (Фото М. Тимотијевић)

ДЕЈАН МЕДАКОВИЋ

Љубомир Стојановић и српска историја уметности

На постављено питање какво је место Љубомира Стојановића у развоју српске историје уметности и данас је тешко одговорити, највише зато што још заостајемо у историографским истраживањима из области ове, релативно младе науке у Срба. Па ипак, већ и на основу досадашњих наших сазнања, заслуге Љубомира Стојановића за српску историју уметности, за њен развој и унапређење постоје, иако је он овој научној области прилазио са другог, махом историјског или филолошког становишта. Сам тренутак његовог оглашавања радовима чија се садржина и вредност већ приближују историји уметности, обавиће се у деведесетим годинама прошлога века и, никако случајно, десиће се у оквирима научних задатака СКА, која је своју пажњу према српским уметничким споменицима наследила још од својих претходница, посебно од Српског ученог друштва. Штавише, већ 1899. г. у годишњем извештају за ту годину, поред Зборника за историју, језик и књижевност, обећано је и покретање посебног уметничког зборника, али, на жалост, до тога није дошло ни тада, а ни касније. У то време, српска историја уметности већ је обогаћена значајним радовима двојице научника, Михајла Валтровића и Драгише С. Милутиновића, који су у времену од 1871. па до 1884. технички снимили 48 црквених грађевина, израдивши и 145 акварелских цртежа, међу којима су од посебне вредности били и снимци остатака средњовековних фресака и орнамената.[1] Иако је СКА још 27. јуна 1888. у начелу усвојила пред-

[1] Упор. Соња Богдановић, *Михаило Валтровић и Драгутин Милутиновић као истраживачи српских старина*, Излози Српског ученог друштва, Београд 1978.

лог о издавању споменика старе српске архитектуре, скулптуре и живописа, а мислило се првенствено на богату Валтровић-Милутиновићеву грађу, ипак, на жалост, ни до њеног објављивања тада није дошло. Штавише, остаће она све до наших дана непозната, неоткривена и неукључена у шире развојне токове српске историје уметности. Узалуд је председништво СКА донело 31. августа 1898. и формалну одлуку да се у буџет за 1899. унесе 6.000 динара у ту сврху и да се та сума троши по нахођењу Михајла Валтровића и одобрењу председника Академије. Није помогло ни то што су Валтровић и Милутиновић, да би уверили чланове Академије у вредности свога рада, приредили 27. октобра 1899. изложбу снимака из старих српских цркава и манастира, које су они израдили, како рече Валтровић у своме говору, „не само са сликарском верношћу но и с археолошким разумевањем". Штавише, са дужним поштовањем за своје претходнике, Валтровић је тада[2] изложио и неколико листова из збирке снимака Димитрија Аврамовића, који је још 1846. снимао Раваницу и Манасију, желећи да тим старим и већ заборављеним снимцима истакне како се већ „на педесет година пре његова и Милутиновићева рада мислило на наше старине".[3]

У таквим временима, када се на наше уметничке споменике још гледало очима романтике, од Вука[4] па даље, када су они посматрани у првом реду као историјска сведочанства наше прошлости, или су у њима тражене језичке вредности, дело Љубомира Стојановића открива и нека друга схватања у којима се већ узима у обзир и ликовна вредност појединих споменика, штавише, он као да јасно сагледава историју уметности као засебну научну област, као дисциплину са својим издвојеним судовима и начелима.

За ово тврђење добар је пример чувено Стојановићево издање Мирослављевог јеванђеља, које је он приредио 1897, само годину дана након посете краља Александра I Обреновића манастиру Хиландару, када су овај драгоцени рукопис монаси поклонили краљу. Још 1890. Љубомир Стојановић је у Хиландару имао у рукама оригинални рукопис, а више одломака објавио је 1893. у Споменику XX СКА. Готово је сигурно да је већ тада, у Хиландару, одушевљен лепотом Мирослављевог јеванђеља, Стојановић дошао на мисао о његовом потпуном а уметнички што вернијем издању, о чијој вредности је свет и раније био обавештен захваљујући од-

[2] Упор. Годишњак СКА XIII, 1899, 99.
[3] А. Белић, Споменица књ. 7, Београд 1939—1941, 157.
[4] Упор. Дејан Медаковић, *Вук и српска историја уметности*, Анали Филолошког факултета 5, Вуков зборник II, Београд 1965, 295—299.

ломцима које су објавили Ф. Буслајев[5] и В. Стасов.[6] Исто тако, могућа је претпоставка да је нешто касније, у тренутку када се брижно припремала краљева посета Хиландару, Стојановић размишљао и о могућности да ово јеванђеље буде враћено у Србију. Отуда, када је јеванђеље најзад поклоњено краљу Александру I, није никаква случајност што је даља судбина овог споменика у потпуности препуштена Љубомиру Стојановићу. У напоменама о рукопису и издању, Стојановић је савесно забележио начела којима је био руковођен као приређивач издања. „За студију уметности пробрато је 40 најкарактеристичнијих страна које су репродуковане у природној величини и у свим бојама као у оригиналу, тако да се од њега ни у чему не разликују". Избор ових страна Стојановић није вршио сам, већ у договору са Ватрославом Јагићем. Иако се у свом постскриптуму уз Кондаковљев приказ Стојановићевог издања Јагић донекле оградио од начина на који је извршен избор и штампање, посебно од Стојановићеве одлуке да само одабране странице штампа у природној величини и свим бојама, а остале умањене и по две на страници и само поред црне са једном, црвеном бојом[7] — ипак, остаје чињеница да су оба научника свој избор учинила узимајући у обзир управо уметничку лепоту и важност илуминације. Уосталом, и у кратком предговору свог издања, Стојановић је нарочито нагласио баш ту лепоту јеванђеља, речима: „Не само што спада међу најстарије писане споменике наше литературе, него по уметничкој изради иницијала са орнаментима и фигурама оно стоји усамљено — јамачно као једино очувано — у српској, а равна му нема ни у једној словенској литератури не само тога доба већ и који век доцније." Опрезан када је реч о ближој уметничкој оцени рукописа, Стојановић се ослања „на чувеног познаваоца овога посла Т. Буслајева",[8] који вели да орнаменти његови представљају нешто сасвим особено, нечувено, чак се сме рећи и немогућно у словенским рукописима, писаним ћирилицом не само у дванаестом веку него и много позније. „Орнаментатор као живописац разликује зверове и птице по родовима, и као год људским сликама даје и њима покрете или миран положај, који им одговара; и влада осећајем колорита у хармониском састављању боја, и у њиховом прилагођавању к природи предме-

[5] Буслаев, Оцена албума Стасова у чланку: *Die Ornamentik in den slavisch-russischen Handschriften des XI—XIV Jahrh.*, Archiv für slavische Philologie IV, 291.

[6] В. Стасов, *Славянскій и восточный орнаментъ по рукописямъ древнаго и новаго времени*, С. Петербургъ 1884.

[7] Упор. Archiv für slavische Philologie XXI, Berlin 1899, 308—309.

[8] Нав. дело.

та који слика, управо као западни мајстори дванаестог и тринаестог века, као и њихови претходници првих векова хришћанства и на западу и на истоку, који још не беху изгубили класичко предање." Нимало случајно, Стојановић је у свом кратком предговору навео баш ово Буслајево мишљење, пропративши га својом напоменом, уосталом једином у целом предговору. Он ошгроумно каже: „Какво пријатно изненађење, кад се и језичким примером може утврдити ова претпоставка о утицају запада. На страни 40. види се над главом Јована Крститеља натпис: ЖВАНЬ БАТИСТА. Слике трију еванђелиста на првом листу толико напоминьу исток и разликују се од осталих, те се мора узети да су узете са неког препочетка (мустре), а остало је можда рађено напамет." Колико-год ово Стојановићево мишљење и било успутно изречено, чињеница је да су га готово сви каснији испитивачи стилског порекла његових минијатура: Кондаков,[9] В. Стасов,[10] Божа Николајевић,[11] Грабар,[12] Борђе Мано Зиси,[13] Лазар Мирковић,[14] Светозар Радојчић,[15] Јован Ковачевић,[16] Владимир Мошин,[17] Мара Харисијадис[18] и Јованка Максимовић,[19] узимали у обзир, дајући нове и научно вредније доказе о сложеном и разновреном стилском пореклу минијатура у овом јеванђељу.

---

[9] Упор. приказ Никод. П. Кондакова на Стојановићево издање Мирослављевог јеванђеља из 1897, објављен у Archiv für slavische Philologie XXI, Berlin 1899, 302—308.

[10] С т а с о в, н. д., Табла XIV и XV.

[11] Др Бож. С. Н и к о л а ј е в и ћ, *О минијатурама Мирослављевог јеванђеља*, Као сепарат из новембарске свеске „Дела", Београд 1906, 3—12.

[12] A. G r a b a r, *Recherches sur les influences orientales dans l'art balcanique*, Paris 1928, 57—91.

[13] Б о р ђ е М а н о З и с и, *Коптиска уметност и ми*, Уметнички преглед 6—7, Београд 1940, 184.

[14] Л. М и р к о в и ћ, *Мирослављево јеванђеље*, Београд 1950.

[15] С. Р а д о ј ч и ћ, *Старе српске минијатуре*, Београд 1950.

[16] Ј о в а н К о в а ч е в и ћ, *Белешке за проучавање Мирослављевог јеванђеља и материјалне културе XI—XII века*, Историски часопис 1—2, Београд 1948, 218—233.

[17] V. M o š i n, *Ornament južnoslovenskih rukopisa XI—XIII veka*, Naučno društvo NR Bosne i Hercegovine, Radovi VII, knj. 3, Sarajevo 1957, 41—52.

[18] Упор. приказ Маре Харисијадис на текст Д е с а н к е М и л о ш е в и ћ: *Мирослављево јеванђеље*, Београд 1972 у Библиотекару XXV, Београд 1973, 1, 81—82.

[19] У последње време највише се бавила проблемима Мирослављевог јеванђеља Јованка Максимовић. Упор. Ј. М а к с и м о в и ћ, *Студије о Мирослављевом јеванђељу I, О западњачком карактеру минијатура*, Зборник Народног музеја IV, Београд 1964; Иста, *Студије о Мирослављевом јеванђељу II. 1, Жван Батиста, 2. Марија Магдалена*, Зборник за ликовне уметности 6, Нови Сад 1970; Иста, *Студије о Мирослављевом јеванђељу III, Ликови јеванђелиста у Мирослављевом јеванђељу*, Зборник за ликовне уметности 8, Нови Сад 1972; Иста, *Византијски елементи у иницијалима Мирослављевог јеванђеља*, Зборник Народног музеја 8 (у штампи); Иста, *La place de l'évangéliare de Miroslav au sein de l'art médiéval serbe*, Cahiers archéologiques XXV.

Најзад, у закључку предговора Љубомир Стојановић је још једном у својим размишљањима и поређењима узео у обзир уметничке споменике. Истакавши да Мирослављево јеванђеље излази из штампе „као успомена на седамстотину годину од смрти онога за кога је писана пред учени свет, да му покаже како су били сјајни почеци српске уметности која се и мало доцнијим (почет. XIII в.) жичким фрескама тако лепо приказује, и која је већ у XIV веку била достигла свој врхунац (нпр. у Грачаници на Косову и др.), јер већ у XV, у веку политичког опадања није могла ни уметност напредовати (нпр. у Љубостињи и др.)", Стојановић открива своје интересовање за наше старо уметничко наслеђе, а његово истицање великих ликовних вредности жичког живописа свакако је ослоњено и на резултате Валтровић-Милутиновићевог истраживања.

Међутим, овим нису исцрпена Стојановићева занимања за српску средњовековну уметност. С правом је Александар Белић у свом некрологу Љубомиру Стојановићу, објављеном у Јужнословенском филологу 1930, истакао да „по природи свога духа, Стојановић је био створен за велика научна предузећа".[20] Управо због ширине научних занимања није необично што су његову пажњу привлачила истраживања наших средњовековних споменика. Уосталом, после победоносног I балканског рата, за нашу су се науку отворила до тада тешко доступна подручја Косова и Метохије, а нарочито Македоније, одакле су у наша сазнања резултати пристизали исувише споро и несистематично. Управо због тога што је у потпуности сагледавао важност научних података из новоослобођених области, Стојановић се још 1912. повезао са архитектом Андром Стевановићем, вредним аутором једног текста посвећеног систематизацији српске средњовековне архитектуре, и Владимиром Р. Петковићем, монографом манастира Жиче, договоривши се да заједно обаве фотографска снимања у Каленићу, Раваници, Матејићу, Старом и Младом Нагоричину, Псачи, Леснову и да се сви састану у Штипу и продуже рад. Међутим, ова намера се није могла извести у целини јер је фотографско снимање одузело много више времена, а сем тога разболео се и архитекта Андра Стевановић. Тако се и догодило да је вођење будуће експедиције преузео на себе Љубомир Стојановић, а поред Владимира Р. Петковића придружио им се и Милутин Марковић, виши учитељ цртања, са задатком да очисти и опере фреске како би их припремио за снимање. О томе колико је цео подухват озбиљно припремљен — а заслуга за то несумњиво припада Љубо-

[20] А. Белић, *Љубомир Стојановић, Јужнословенски филолог*, књ. IX, Београд 1930, 307.

ЉУБОМИР СТОЈАНОВИЋ
Фотографија Милана Јовановића, дворског фотографа, XIX в.

миру Стојановићу — говори и чињеница што је СКА набавила потпун фотографски атеље и „преко фирме Франца Рихтера у Лајпцигу ангажовала стручног фотографа за снимање слика у боји г. Х. Кирхофа".[21] Задужбина Велимира Тодоровића, „Велимиријанум", ставила је Академији за ове послове на располагање позамашну суму од 10.000 динара.[22]

Сви ти неопходни послови обављени су почетком 1913. када је створен и посебан одбор за израду плана снимања и издавања споменика старе српске архитектуре и живописа. На седници од 11. марта 1913. договорен је начин издавања, па је одлучено „да се дело подели у књиге по вековима. Тако у I књигу да уђу споменици XI и XII века, у II из XIII века, у III из XIV итд.". Закључено је да се штампа у свескама, које ће излазити кад која буде готова и носити број књиге из којег је века, као и да се живописи снимају фотографијом у боји и издају штампом у три боје (Dreifarbendruck).[23] Како у Београду нема човека који би био вешт снимању у бојама, предвиђено је било да се такав човек доведе са стране, а исто тако набави и сав потребни материјал за снимање. Надаље, одбор је тада одлучио да би снимање те, 1913. године, ваљало предузети у Рашкој, Полимљу и Горњем Подрињу.[24] Секретар Академије је тада био Љубомир Стојановић и нема сумње да се он лично веома ангажовао да замишљени послови крену што пре и што успешније. Већ 30. априла 1913. Стојановић реферише на скупу да је према одлуци председништва од 11. марта исте године добио понуде од штампара Фр. Рихтера из Лајпцига, које се састоје у овоме: „а) 4 табле величине притврђене на црном картону у 500 примерака кошта 1980. мар., а свака даље стотина 25. мар. То исто на белој хартији (без црног картона) 1930. мар., а свака даље стотина 18 мар. За снимање Рихтер би послао свога фотографа коме би се плаћало од Лајпцига до Београда и натраг по 35 марака дневно и карта железничка II класе: а од Београда па за време трајања целог пута на раду по 25 марака и сав остали трошак за подвоз, храну и стан. Трошак за фотографа имао би се напред послати; в) материјал фотографски имала би набавити Академија по списку који би он послао; г) њему би се имало напред положити 1/3 трошка око издавања (или депоновати на његов рачун код какве немачке банке). Што се тиче почетка рада, одлучено је да „ни технички ни материјално није мо-

[21] В. Извештај о раду Љ. Стојановића у Годишњаку СКА XXVIII (1914—1919), Београд 1921, 154—169.
[22] Споменица, књ. 7, Београд 1939—1941, 158.
[23] Годишњак СКА XXVII, Београд 1914, 84.
[24] Исто.

гуће пре почетка 1914. године, јер прво материјал треба сад преко лета скупити, одабрати што ће се издати и како ће се по столећима распоредити, и за све то написати текст и спремити за штампу, а друго буџетски кредит којим Академија сад располаже биће само толики да се ова експедиција може издржати, а за издање добиће Академија нови кредит године 1914".[25] Прихватајући углавном Фр. Рихтера, Академија је у свом одговору нагласила: а) да се сви снимци које фотограф буде учинио (у бојама и обично) неће издавати, већ само пробрани; б) да ће сви снимци које његов фотограф учини, и који буду одабрани за издавање, бити израђени код њега; в) да се не може одредити време кад ће то бити, јер то не зависи од жеље Академијине, већ од материјалних средстава, а да Академија жели да то буде што пре; г) да ће се 2.000 динара a conto награде послати фотографу кад му се одавде буде јавило да дође; и д) све се ово подразумева да не буде никаквих ратних компликација.[26] Најзад, на скупу од 24. маја 1913. секретар Љубомир Стојановић је известио да је писао Рихтеру и да је од њега добио пристанак и списак ствари које треба набавити за снимање у бојама. Одлучено је да он све те ствари за рачун Академије набави и да их фотограф однесе.[27]

Из веома занимљивог извештаја који је накнадно, после првог светског рата, 20. јануара 1920, поднео Љубомир Стојановић, види се да је ова добро опремљена и организована експедиција снимала у Каленићу, Старом Нагоричину, Младом Нагоричину, Псачи и Матејчу, а цео посао обавила од 19. маја до 19. јуна, када су се вратили у Београд. Тада је направљено укупно 155 снимака, од којих „у црно снимљено је 78, црно и у боји 30, и само у боји 17".[28] Слике Старог Нагоричина, Псаче и Каленића однео је фотограф Кирхоф у Лајпциг на репродукцију. Израда њихова по предрачуну у 700 примерака стајала би око 22.000 марака. Међутим, избијање првог светског рата прекинуло је рад на овом пројекту. Па ипак, необична судбина пратила је ову књигу и после рата. Сачувани снимци омогућили су да СКА обнови цео пројекат, а тек 1933. у новопокренутој колекцији *Стари југословенски споменици, Стари српски уметнички споменици* књ. I, објавили су Пера Ј. Поповић и др Влад. Р. Петковић књигу: *Старо Нагоричино, Псача, Каленић*, са важном напоменом да је табле „бирао и снимао са стручњаком из Лајпцига

[25] Годишњак СКА XXVII, 1913, Београд 1914, 90—91.
[26] Нав. дело.
[27] Нав. дело.
[28] Извештај, 168.

Љуб. Стојановић, академик, у лето 1914. године, а рађене су у Лајпцигу код Фр. Рихтера".

На тај начин, ако се илустративни материјал ове публикације узме као важна, незаобилазна документација, може се рећи да је Љубомир Стојановић свој удео у њеном остваривању довео до степена истинског коауторства.

Иако је и овом послу пришао као историчар који осећа важност прикупљене и систематски обрађене грађе, Љубомир Стојановић је својим личним учешћем у експедицији 1914. поставио темеље каснијим сличним подухватима којима је руководио неуморни Владимир Р. Петковић, један од оснивача модерне српске историје уметности. Штавише, можемо рећи да је Љубомир Стојановић својим залагањем да се коначно приступи систематском снимању средњовековних фресака, а ове издају у одговарајућим публикацијама, српску историју уметности усмерио ка неминовном диференцирању и поспешио, заједно са Владимиром Р. Петковићем, процес њеног научног осамостаљења. Чак и у његовим историјским текстовима, на пример, када пише о старим српским штампаријама,[29] Стојановић не пропушта да саопшти и неке своје мисли о лепоти слова, о иницијалима, орнаментима и илустрацијама, упозоравајући тако и на графичке вредности нашег штампарства од XV до почетка XVII века.

Најзад, свој однос према нашем уметничком наслеђу Љубомир Стојановић није испољавао искључиво као научник. За време свога министровања 1909. године, он се живо залагао за очување и заштиту наших старих споменика, а по тој својој бризи веома је сличан свом великом претходнику Јовану Стерији Поповићу, који је у више махова предлагао Совету да се посебном уредбом „закрати рушење развалина старих градова и замака у Србији". Забринут због учесталих случајева кварења или чак уништавања старих црквених споменика, Стојановић је 10. септембра 1909. упутио свима окружним школским одборима распис, обавештавајући их о тексту послатом православном свештенству краљевине Србије. Идеје о чувању старина које је тада изложио у свом распису,[30] ни после толиких година нису изгубиле од своје важности. Тамо је речено: *„Према извештајима стручњака Србија је пуна старина и споменика свију прећашњих култура и њихових периода. Међу тим драгоценим споменицима нарочито и видно место заузимају црквене ста-*

[29] Љ. Стојановић, *Старе српске штампарије*. Као сепарат из Српског књижевног гласника бр. 41—44, Београд 1962.

[30] Упор. Просветни Гласник II књ., 11. и 12. св., 1909, 1910.

рине-остаци више или мање очуваних православних цркава из разног доба. Ови споменици налазе се по свима крајевима наше отаџбине, и мада би за сваког требало да су светиња, која се мора и поштовати и чувати, ипак, на жалост, није тако, већ на против није редак случај да се безразложно ниште и руше и то не само од људи, који њихов значај и не схватају, већ и од оних, којима је то добро познато и који су својим позивом, друштвеним положајем, образовањем и васпитањем баш позвани да их и сами чувају, па чак и да спрече другима да их кваре и руше.

Примера ради ваља поменути: темеље старе цркве у Ђурлинама (код Ниша), на којима је подигнута нова неугледна црква, а тиме порушен један значајан споменик; фреске у Чукљеничкој цркви (окр. врањског) неразумно су премазане-окречене, те је и овај споменик, ако не сасвим уништен, знатно оштећен; сељани села Стрмостена (окр. моравског) наишавши на рушевине старе цркве хтели су безразложно на њима подићи себи нову, те би и овај споменик био изгубљен, да у томе нису спречени; — па најпосле баш ово дана, а приликом трасирања нове железничке пруге кроз овчарско-кабларску клисуру, услед ових радова, а без оправданих разлога, порушена је стара црква манастира Преображења у неколико и са нехата духовног суда епархије жичке који сам поступак актом од 31. августа 1909. год. ЦБр. 1918 осудио.

Ово се не сме у будуће дешавати, и зато, а у вези мога расписа од 13. јула 1909 год. ЦБр. 1322, издатог свима духовним судовима: да најстроже воде рачуна о свима старинама и сличним споменицима, који имају непобитне вредности за потомство, — препоручујем и наређујем православном свештенству, да од сада не само брижљиво пази да се овакав споменик не квари, не уништи, па и не обнавља; већ да за сваки такав случај од најближих власти — општинске и полицијске — затражи по потреби помоћ, у коме сам се циљу под данашњим обратио Господину Министру Унутрашњих Дела с молбом, да изволи о томе издати наређење подручним му властима. Сем тога о свему одмах и непосредно да извештава и мене, а тако исто и у случају ако би се открио до сада непознат какав споменик, рушевина, или ма каква старина. Једновремено да се постарају да се таквом нађеном објекту не учини никакав квар, док га по моме наређењу не прегледају и не оцене стручњаци, те да се нареди шта ће и како са њима учинити.

Стављајући ово свештенству у нарочиту дужност, ја га позивам да је најсавесније и врши, а свако невршење или немарљиво вршење повлачиће за собом законске последице.

Распис овај упућује се и свима Окружним Школским Одборима с тим, да га сваки саопшти наставницима основних школа у своје-му округу с препоруком да и они тачно по распису овог поступају".

На крају, ваља истаћи и Стојановићеву бригу за живу уметност. Као секретар СКА најзаслужнији је што је 1910. договорено да се српске народне песме илуструју.[31] Овај подухват започет је најпре са Пајом Јовановићем, а касније су укључени и сликари из других средина, Хрвати и Словенци. Рат је омео и овај лепо замишљени пројекат СКА. Тек 1922, по одобрењу СКА, али сада у скромној опреми коју су омогућила средства задужбине Димитрија Стаменковића, а под насловом „Српске народне јуначке песме", објављени су и цртежи, израђени махом 1914. године. Било је то још једно лепо сведочанство о уметничким и политичким заносима који су у нашим срединама владали од I југословенске изложбе у Београду 1904. године, па до краја I светског рата.

Ако се изузму Стојановићеве посредне заслуге за српску историју уметности, а оне су везане за његова издања наших старих родослова, листина, повеља и писама, а посебно су оне уграђене у големи корпус старих српских записа и натписа, не мање и у два његова каталога, Народне библиотеке и фонда Српске краљевске академије — Стојановићева непосредна брига око историје уметности сврстава га у незаобилазне личности ове науке у Срба. За ову младу науку била је истинска срећа што је на почетку свога развоја стекла заштиту и помоћ мудрог Љубе Стојановића.

LJUBOMIR STOJANOVIC UND DIE SERBISCHE KUNSTGESCHICHTE

DEJAN MEDAKOVIC

In dieser Abhandlung bestimmt der Autor die Stelle und die Bedeutung von Ljubomir Stojanović in der Entwicklung der serbischen Kunstgeschichte.

Obwohl Ljubomir Stojanović der Kunstgeschichte als der Wissenschaft von einem anderen, grösstenteils geschichtlichen und philologischen Standpunkt aus zutrat, meldete er sich jedoch bereits in den neunziger Jahren des XIX Jahrhunderts auch mit den Arbeiten, deren Inhalt und Wert sich schon der Kunstgeschichte nähern. Es geschah im Rahmen der wissenschaftlichen Arbeiten der Königlichen serbischen Akademie der Wis-

[31] В. Каталог изложбе: *Српске народне јуначке песме, илустрације југословенских уметника 1913—1914,* са предговором др Павла Васића, Београд 1967.

senschaften, die ihre sorgfältige Beziehung zu den Kunstdenkmälern noch von ihren Vorhuten, besonders von der Serbischen gelehrten Gesellschaft (Srpsko učeno društvo) geerbt hatte.

In den Zeiten, als man unsere Kunstdenkmäler mit den romantischen Augen ansah, seit Vuk und in der Zeit danach, als man sie vor allem als historische Zeugnisse unserer Vergangenheit betrachtete, oder als man darin linguistische Werte suchte, entdeckte das Werk von Ljubomir Stojanović auch manche andere Auffassungen, in denen man ihren darstellenden Wert in Betracht zieht. Zumal sah es so aus, als ob Stojanović die Kunstgeschichte als ein ganz besonderes, wissenschaftliches Gebiet betrachte, als eine Disziplin mit ihren gesonderten Urteilen und Grundsätzen.

Danach führt der Autor die Beispiele für seine Behauptung an, dass Ljubomir Stojanović einer der Stammväter der modernen Kunstgeschichte bei den Serben ist, indem er als Beispiel seine berühmte Ausgabe von Miroslavljevo jevanđelje (Miroslavs Evangelistar) anführt, das von Ljubomir Stojanović 1897 herausgegeben wurde. Dabei versäumte er nicht, auch die interessanten Initiale dieser wichtigen mittelalterlichen Handschrift zu erwähnen.

Von der Breite der wissenschaftlichen Interessen Stojanovićs zeugt auch seine aufmerksame Einstellung zu den Erforschungen unserer mittelalterlichen Kunst. Es handelt sich um das wissenschaftliche Projekt, dass man in den von den Türken befreiten Gebieten nach dem Jahr 1912 gründliche Aufnahmen der mittelalterlichen Architektur und Malerei durchführen sollte, ein Unternehmen, das unter seiner Leitung begann.

Aus Stojanovićs sehr interessanten, der Königlichen serbischen Akademie der Wissenschaften zugesandten Berichten ist es wohl ersichtlich, dass die Expedition in Kalenić, Staro Nagoričane, Mlado Nagoričane, Psača und Matejić Photographien aufgenommen hat, und ihre Resultate wurden erst im Jahre 1933 veröffentlicht.

Zum Schluss äusserte Ljubomir Stojanović sein Verhältnis zu unserem Kunstnachlass auch als Minister, als er 1909 lebhaft für die Bewahrung und den Schutz der Kulturdenkmäler eintrat. All diese seiner Bemühungen bringen mit Recht bei, dass er zu den unumgänglichen Persönlichkeiten der damaligen jungen Wissenschaft, wie Kunstgeschichte bei den Serben eine war, gezählt wird.

УГЉЕША РАЈЧЕВИЋ

О Петру С. Бибићу, сликару, графичару и вајару (1893—1971)

УВОД

Даровитост, уметничка активност и редовно излажење пред суд јавности и критике нису увек за сваког уметника били довољни да му име уђе у историју уметности народа у коме је поникао и коме је уметнички припадао. Уочивши то, одавно смо се почели интересовати за „заборављене", „мале мајсторе". Да уложени труд, време па и простор који су нам уступили стручни часописи и зборници, где су објављивани чланци и студије о тим уметницима, нису били узалудно потрошени, има више добрих примера.

О Драгославу Васиљевићу—Фиги писали смо у *Зборнику за ликовне уметности Матице српске* давне 1975. године. Од тада много је учињено за афирмацију овог мало познатог уметника, који је умро млад, 1929. године у Крушевцу. Најзначајније је то што се његово дело нашло у жижи интересовања стручне јавности. Тако је данас много тога што је створио тај аутор откупљено, заштићено и стручно обрађено (откупио га је Народни музеј у Крушевцу). Дакле, коначно је овај уметник добио место које му припада међу српским импресионистима. Ове године, на задовољство аутора ових редова, чији је чланак о Васиљевићу објавио Зборник, биће отворен у Крушевцу Музеј Милана Миловановића и Драгослава Васиљевића—Фиге.

Овакву и овој сличну судбину доживеле су још неке личности и њихова дела о којима смо писали. Издвајамо Николу Џангу, Стевана Никшића—Лалу, Рафаила Момчиловића, Милисава и Николу Марковића... Већина је рођена пред крај прошлог, а уметнички дејствовала у неколико првих деценија нашег века. Закаснели да дају свој уметнички допринос XIX веку, они најчешће не припадају

ни нашој „модерној". Можда су управо стога касно откривени иако њихова дела, сасвим сигурно, заслужују да буду валоризована, сачувана и заштићена.

Један од недовољно познатих и признатих уметника био је и Петар Бибић, коме ћемо поклонити пажњу у овом чланку. Петар Бибић, наш савременик, човек широких интересовања, уметник чије ће дело надживети време у коме је настало. Сликар, графичар, вајар, конзерватор, рестауратор, моделар и макетар, школован уметник и образован човек, Петар Бибић заслужује пажњу стручне и ликовне јавности.

Рођен у Дрнишкој крајини, школован у Прагу, као уметник је стварао у многим крајевима земље, од Сплита до Скопља, тако да је његово уметничко дело расуто, а да о томе нема писаног трага.

Петар Бибић је рођен 3. фебруара 1893. у селу Велушићу код Дрниша, у породици земљорадника Сима и Ане, рођене Преочанин.[1] Основну школу учио је у селима Развађу, Кричке, те Дрнишу и Задру, где је и завршава. Из Задра прелази у Сплит и ту ће завршити четвороразредну реалку.[2]

Често читамо у биографијама уметника да су у раном детињству показивали велико интересовање за одређену уметност, — па смо нешто слично запазили и у биографији Петра Бибића. Судбина се поиграла са њим и послала му, никог другог, до Ивана Мештровића, комшију из суседне Островице, да открије његов таленат. Петров отац хтео је да га дâ у трговце, да буде „учо" или „попо", како пише један Бибићев биограф,[3] али му је, по свему судећи, „писмена препорука" Ивана Мештровића обезбедила стипендију Земаљског одбора, и он ће се већ 1913. године наћи усред Прага.

Пратећи догађаје из аутобиографије, коју је Бибић написао и потписао (после другог светског рата), његово уметничко школовање започело је школске 1913/14. у Прагу, у Школи за примењену уметност. Био је у класи професора Драхановског, на одсеку за вајарство. Од 1913. па до почетка рата, Бибић марљиво учи. На позив војних власти морао је обући униформу монархије и чекати да буде распоређен на фронт. Он ће о том периоду написати само ово: „У почетку првог светског рата, мобилисан сам у А. Уг. војску и, због непослушности и саботаже, кажњаван најтежим казнама".

---

[1] Супружници Симо и Ана Бибић имали су две кћери и седам синова: Јеку, Божицу, Крсту, Милоша, Филипа, Јову, Саву, Петра (наш сликар) и Владу. Крсте је радио као приучени геометар, Сава био официр (Аустроугарска) и трговац, док су остали били земљорадници.

[2] Биографске податке преузели смо из Картона личних података Савеза ликовних уметника Југославије, УЛУС-а, који се чува у УЛУС-у, у Београду.

[3] Анонимни аутор, *Сликар Петар Бибић*, Пучка просвјета, 5/1925, 3, 52.

Одмах по свршетку рата Бибић ће поново постати студент прашке Академије „специјалке" како сам пише, у класи професора Ст. Сухарде (вајарство) и медаљерства код професора О. Шпаниела[4]. На студијама је провео пуне четири године, до 1923, када се враћа у Сплит. Треба скренути пажњу на један детаљ из сачуване документације о Бибићу. Реч је о Упитнику Савеза ликовних уметника Југославије, који је попунио сам Бибић. У рубрици „Р. бр. 9" поменутог упитника на питање „које је курсеве, када и где завршио" Бибић ће одговорити: „Фигурално цртање — Уметничка школа у Прагу". То је нов и занимљив податак о овом уметнику, будући да је он свуда наводио само вајарски и медаљерски одсек (у Школи за примењену уметност и Академији), а познато је да се углавном бавио графиком и сликарством. Није искључено да су га прилике нагнале да се посвети превасходно графици и сликарству, а у други план потисне своје интересовање за вајарство.

Бибић нам није оставио податке о томе где је живео од 1923. до 1929. У овом периоду, сасвим сигурно, он је често у Сплиту, Шибенику и родном селу, али и путује по целој земљи. У Сплиту ће, на пример, организовати неколико самосталних изложби, и то је све што знамо о његовом раду током шест-седам година.

Године 1929, бар како пише сам Бибић, позван је у Скопље, у Музеј Јужне Србије, да ради на „уређењу тамошњег лапидаријума, етнографског и црквеног музеја". У Скопљу ће Бибић остати до 1939. Према више извора, сликар је био веома ангажован у Македонији и Јужној Србији на пословима конзервације и рестаурације живописа по нашим црквама, изради (моделирању) макета манастира и цркава . . .

У Скопљу је Бибић постао члан Друштва ликовних уметника Вардарске бановине, и као њихов члан излаже на Другој удружењској изложби 1932.[5] У поменутом Упитнику УЛУС-а он ово чланство посебно истиче. У новој средини уметник ће излагати самостално 1935. и 1938. године. Критика са симпатијама прати његове изложбе.

Из Скопља Бибић прелази у Београд 1939, где ради хонорарно као службеник Техничког факултета у Београду, при катедри за архитектонику, народну архитектуру и уметност. На овој дужности остаће све до ослобођења земље, 1945.

---

[4] Исто, под 2.

[5] У. Рајчевић, *Здружението на југословенските ликовни уметници — Вардарска бановина во Скопје*, Разгледи, октобар—новембар, Скопље 1980, бр. 8—9, стр. 936—951.

Што се тиче приватног, послератног живота Петра Бибића, он се оженио 14. маја 1949. године, у Београду, Маријом Крмпотић, тридесетак година млађом од себе[6]. Нису имали деце.

Одмах после ослобођења Бибић, сада као члан УЛУС-а, учествује на IV, V, VII и VIII изложби Удружења (податак из аутобиографије). Као вајар учествује на разним конкурсима (за споменик у Приштини добија другу награду, ваја споменик борцима у Јакову и жртвама фашизма у Параћину, даје решења која су усвојена за ордене рада сва три степена, као и за медаљу рада, ваја бисту Јосипа Броза за Школу „Јанко Веселиновић"). После рата није излагао самостално.

До смрти је живео у Београду у улици Лазе Докића бр. 10.

Умро је 17. јануара 1971. г. У име Удружења ликовних уметника Србије од покојника се опростио сликар Божа Продановић.[7] Бибићеви остаци су кремирани. Урна је положена у маузолеј, који је сликар сам подигао у родном Велушићу.

О ИЗЛОЖБАМА ПЕТРА БИБИЋА

Изложбе Бибића у годинама између 1920—1938, као и многобројне критике којима су пропраћене, представљају данас, када је Бибићево дело затурено или изгубљено, посебну вредност. Те критике су често писали угледни критичари из Сплита, Сарајева, Новог Сада, Скопља... Један од критичара из 1935. године износи податак да је Бибић до те године, или до своје прве самосталне изложбе у Скопљу, приредио 21 изложбу.[8] Ако је почео да излаже око 1920. године онда би то био велики број изложби, сваке године по једна, а понекад и две. Ми, на жалост, немамо писаних доказа који би потврдили речи поменутог биографа и критичара. Биограф је неоспорно познавао сликара, и овај му је могао дати те информације.

У овом поглављу опширније ћемо писати само о оним изложбама П. Бибића које је пратила писана реч, информација и критика. Реч је о 11 самосталних изложби (по једанпут са Томазеом и Мир-

---

[6] Извод из Матичне књиге венчаних Народног одбора V реона, среза Београд, стр. 251, од 14. V 1949. године.

[7] Говор сликара Боже Продановића чува се у досијеу П. Бибића у УЛУС-у. Овај говор одржан је на Новом београдском гробљу, где је Бибић кремиран. На дан полагања урне са Бибићевим остацима, у његов Маузолеј у Велушићу, говорила је Даница Антић, сликар.

[8] Анонимни аутор, *Колективна изложба академског сликара Г. Петра Бибића, Вардар,* субота 13. април 1935, стр. 4.

ковићем) и о две колективне када излаже своје радове на изложбама Удружења ликовних уметника Вардарске бановине (1932. и 1933. године).

Многи извори указују да је Бибић за време студија у Прагу (највероватније и у унутрашњости Чехословачке) излагао своје графичке листове и слике, али писаних трагова и критика поводом тих изложби нема, бар ми нисмо успели доћи до њих. Свако ново сазнање о томе биће драгоцен допринос уметничкој биографији Петра Бибића.

Бибић је излагао у просеку по 100 радова на самосталним изложбама. Дакле укупно 1100 графичких листова, уљаних радова, акварела, цртежа и скулптура. Како је нама доступан занемарујуће мали број радова (понеки знамо тек на основу репродукције из листова и часописа), морали смо се ослонити на туђа мишљења и оцене о Бибићевом делу и њих пренети читаоцу да и он може формирати своје мишљење. Стога смо сваку изложбу пропратили и опширним цитатима из приказа и критика ради што веће објективности и бољег увида у стваралачки рад овог уметника.

Једанаест самосталних изложби Бибић је приредио у шест градова: Новом Саду (1920), Шибенику (1921), Сплиту (1923. са Томазеом, 1924, 1926, 1929. самостално и 1930. са Мирковићем), Осијеку (1927), Сарајеву (1927), Скопљу (1935, 1938). О свим овим изложбама има писаних трагова. Бибић је узимао учешће и на колективним изложбама у земљи и иностранству. У картону личних података у УЛУС-у помиње се Бибићево учешће на изложбама у Мостару, Сомбору и Вуковару (самосталне, за које нема писаних трагова), те на УЛУС-овим у Београду (IV, V, VII и VIII)[9]. Један Бибићев биограф помиње и изложбу у Прагу и Дрездену (највероватније колективне)[10].

Прва самостална изложба у Новом Саду. Самосталну изложбу Петра Бибића у Новом Саду 1920. године сматрамо данас, у недостатку других података, првом његовом самосталном изложбом ван завичаја. Дака Поповић, новосадски новинар-критичар тог времена, објавиће у „Застави" опширан приказ изложбе[11]. Овај приказ је једини извор о Бибићевом представљању ликовној публици Новог Сада.

По речима критичара Бибићева изложба у Новом Саду била је прва графичка изложба у овом граду. То, уз непознавање и неразумевање технике, како пише Поповић, био је разлог слабе посећено-

[9] Исто, под 2.
[10] Исто, под 3.
[11] Д. Поповић, *Изложба Петра Бибића, Застава*, четвртак, 11. новембар 1920, бр. 253, стр. 3.

сти. Дало би се установити да је Бибић, том приликом, излагао цртеж, дрворез, „радирунг" (Д. Поповић није био прецизан) и Ex librise, за које ће критичар рећи да „служе свакој библиотеци на част". Не може се утврдити место организовања изложбе. Судећи по времену објављивања критике, то је морала бити прва половина новембра 1920. године.

Дака Поповић у своме приказу покушава да приближи графичку уметност новосадској публици, те доста простора посвећује томе. Од изложених радова издваја цртеж *Под јармом*, дрворезе *Црногорске главе* и *Голготу*, радирунге *Пиету* и *Краину*. Посебно истиче рад под насловом *Rex Judeorum*, у којем су „на врло оригиналан начин приказани бол и патње Христове, са косим потезима очију и маркантном линијом испод јабучице". Критичар извлачи и закључак: „Ови радови су збирка утисака уметникових из живота... Сигурност линија ових цртежа су баш оно, што овим радовима даје озбиљан и отмен карактер. То су снови у линијама једне фине уметничке душе, то је језик линија, којим нам уметник графичар јасно и званично говори".[12]

Самостална изложба у Шибенику. Чињеницу да ће Бибић излагати, прво, у Новом Саду (1920), затим у Шибенику (1921), па тек 1923. у Сплиту, могуће је објаснити само на два начина: или није био спреман да се представи публици и критици у Сплиту, културно-уметничком центру репије, па је „са стране" прикупљао охрабрење, или му Сплит није раније пружио прилику.

На изложбу Петра Бибића у Шибенику, баш као и на новосадску осврнула се само једна критика из пера анонимног писца. Критика је објављена у „Новом добу", јуна 1921. године.[13] Начин на који критичар представља Бибића ликовној публици Шибеника указује да је уметник, бар у то време, био непознат грађанству. У критици се наводи да је уметник родом из Велушића, код Дрниша, те да је студирао у Прагу и тамо постигао запажене резултате и добио ласкава признања.

Из критике се не да закључити где је изложба била приређена, колико је трајала, па ни колико је радова било изложено. Једини податак, који доноси критичар, односи се на личност која је изложбу отворила и публици представила уметника. Био је то др Мирко Перковић, о коме аутор приказа не даје ближе податке. Две трећине приказа у ствари је препричан говор М. Перковића са отварања.

[12] Исто, под 11.

[13] Анонимни аутор, *С изложбе младог умјетника*, Шибеник 2. јула, *Ново доба*, 7. српња 1921, бр. 152, стр. 2.

Тако сазнајемо да је Бибић изложио радове, највероватније цртеже и слике, из свог родног краја. Перковић је издвојио радове: *Старац са јагњетом* (сликарев отац), појате са пластовима сена, проломе и гудуре наших планина. Посебно се у приказу истиче жеља и труд уметника да што вернije, реалније, прикаже миље свога завичаја. У свему томе Перковић је осетио извесну социјалну ноту, па та критичар цитира:

„У умјетниковим сликама види се љубав према биједи и патњама и жртвама биједе и глади ... умјетник улијева своје дубоко чувство у слике својега краја, као што су велики руски реалисти улијевали ону дубоку симпатију према бједницима и роћеној труди у својим романима"[14].

У приказу се даље каже да је сликар изложеним радовима „побудио силно занимање и дивљење код свих пријатеља лијепе умјетности".

Изложба је могла бити организована крајем маја или почетком јуна. Занимљив податак за уметникову биографију дат је на крају приказа. Критичар подсећа публику да ће уметник, после Шибеника, приредити изложбе у Загребу и Љубљани, а затим се вратити у Праг. Можда у овој тврдњи и има истине, јер је прва идућа изложба била организована тек три године касније у Сплиту. Немамо писаних трагова да су најављене изложбе у Загребу и Љубљани одржане.

Прва изложба у Сплиту — Бибић и Томазео (Tommaseo). Бибић се први пут представио сплитској ликовној публици и критици средином лета 1923. Изложба је брижљиво припремана. Удруживши се са Радованом Томазеом, Сплићанином, кога је ликовна публика и критика у граду познавала и ценила, Бибић се представио као графичар. Изложбу су организовали у Општинској вијећници, од 20. до 31. јула 1923. Из чланка тадашње штампе сазнајемо да је изложбу, у присуству многобројних грађана, отворио В. Брајевић.

Занимљиво је да су уметници своју изложбу најавили публици графички решеним плакатом „великих димензија". Декоративне мотиве плаката решио је Бибић, док је текстуални део резао Томазео[15]. Плакат је резан у линолеуму.

Сплитска штампа донела је током изложбе говор са отварања,[16] као и критике угледних критичара Ива Делалеа (Ivo Dellale)[17] и Бог-

[14] Исто, под 13.

[15] *Ново доба*, четвртак, 19. јул 1923, бр. 164, стр. 5.

[16] V. Brajevic, *Bibic—Tommaseova graficka izložba, Bjeseda pri otvorenju, Novo doba*, субота, 21. јули 1923, бр. 166, стр. 3—4.

[17] I. Dellale, *Akvatinta, suha igla i drugo, Novo doba*, субота, 18. јули, 1923, бр. 172, стр. 2—3.

дана Радице,[18] што је сасвим довољно да и данас будемо обавештени о изложби, њеној уметничкој вредности. У свим написима предност је била дата госту, додуше две године старијем од Томазеа, али Сплиту дотад непознатом уметнику. У говору на отварању изложбе Брајковић ће рећи за Бибића:

„Бибић је уметник читав и изграђен. У садржини је дубок и осјећајан, у стилу разноврстан, од класичности па до најмодернијег експресионизма, а у техници не познаје запреке, па нам је тако и могао да даде све ово благо умјетности, којој ће се за више дана наше очи блажити, наши осјећаји будити, наше душе топлити"[19].

Бибић је тада изложио 100 дела — дрвореза, радова сувом иглом, бакрорезе, акватинте (по критичару, све графичке технике осим литографије), аквареле, уљане слике.

Критичар Делале после исцрпног увода започиње свој приказ ове изложбе освртом на дела П. Бибића:

„Петар Бибић, мајстор и вештак црте, долази пред нас први пут са преко 100 радова. Толико је разнолик, да је управо његова изложба риједак случај у нашој модерној умјетности, која је стара само педесет година. У небројеним облицима и техникама, споља тако различитих, опажате ипак јединство извора. Тај извор је лепота. Ars una, species mileti! Бибић влада са свим графичким методама. Он је радник и умјетник. Сликар и графичар . . ."[20].

Читајући критику и опаске Делалеа закључујемо да је Бибић изложио том приликом циклусе својих графика рађених у одређеним срединама, мотиве из Босне и Херцеговине, затим из Прага и, сасвим разумљиво, из свог завичаја. Критичар помиње називе појединих графика и слика. Делале посебно хвали *Ложу у Трогиру* (суха игла), *Загорско село* (монотипија), *Сеоску цркву* (суха игла), *Св. Дух* (бакрорез), *Из села* (уље) и *Моје село* (уље).

Критичар даље указује на социјално у сликарству П. Бибића:

„Толико има озбиљних, реалних, социјалних и фантастичних лепрша у његовим делима. Видиш тамо свакојаке чељади, пастире, раднике, рударе, ковače, шваље, пијанце, сиромахе, рањенике, робове и објешене. Призоре из свакидашњег живота, уопће људе, које гледате, с којима се разговарате, које сусрећете на стазама живота или које ћете срести у некој кривудавој улици, под неким прозором или вани далеко града. Бибић схвата добро и социјални моменат, једнако велик код сељака и код »Дијеце ноћи«."[21]

[18] B. Radica, *P. Bibic i R. Tommaseo, Jadran,* 1923, бр. 41, стр. 2.
[19] Исто, под 16.
[20] Исто, под 17.
[21] Исто, под 17.

При крају свога приказа критичар исказује и малу резерву према неким радовима који су по његовом мишљењу рађени брзо, рутински. Тако за *Pietu* и *Христа* мисли да су „чисто илустративне, те су више за урес страница које књиге".

Други критичар, Богдан Радица, посебно поглавље у своме приказу поклања социјалном мотиву, које Петар Бибић открива прво у свом завичају, селу, да би их, прешавши у град проширио и разгранао. Он запажа:

„Затим је отишао у град и тамо је нашао људе објешене, мртве, људе које гризе творница, димњак, чађа и цемент. Наишао је на пијанце, као Добровић, видио је синове ноћи, гдје пропадају у крвавом делиријуму страсти; и на углу једне пусте улице осамљен лијес и неколико погнутих глава, што ступаху по одуљеном такту смрти; плакао је над свијањем рудара. На дну града у некој забитој ковачници опазио је ковача, ознојена и намрштена у часу молитве, док је око њега све тако тешко и трагично".[22]

Изненађује што ни у Хрватској, па ни код нас, није до данас уочена Бибићева опредељеност за социјални мотив. Знатно пре 1929. године и појаве *Земље*, критичари ће запазити на Бибићевим изложбама многе графичке листове са тематиком која преокупира и све оне сликаре који ће касније заузети водеће место у групи *Земља*, односно сликарима који су носиоци социјалног сликарства у Загребу, Београду и другим центрима. А што је Бибић за живота остао незапажен у уметничким центрима са својим социјалним мотивима у графици, што га нема међу оснивачима групе *Живот*, треба приписати, пре свега, његовој повучености и животарењу изван великих културних центара Југославије.

Бибићева и Томазеова графичка изложба имала је и свој каталог (два листа).[23] На насловној страни била је отиснута мања графика (дрворез или линорез) са стаблом нара и птицом у горњем десном углу. Доле, лево и десно од стабла, урезана су слова „Б. и Т.". По овом каталогу, Бибић је тада изложио 101 рад, а Томазео 26. За већину радова назначено је у којој су техници рађени, а за сваки је дата и цена. Цене су биле од 100 до 3000 динара. Графике су биле јефтиније, најскупља монотипија коштала је 400 динара. За Ex libris тражено је 500 динара (са клишеом).

Под претпоставком да велики број Бибићевих графичких листова и слика (уља и акварела) никада неће бити пронађен и прикуп-

[22] Исто, под 18.

[23] *Grafička izložba Bibić—Tommaseo*, 20—31. VII 1923, КАТАЛОГ (види: Градска библиотека Сплит, бр. инв. I 4472, сигнатура 19536).

љен, односно да ће се повремено појављивати пренећемо из Каталога све Бибићеве радове:

„1. *U pristaništu*, 2. *Hradčani*, 3. *Praška Venecija*, 4. *Željezara na brijegu Vltave*, 5. *Lučko prastanište*, 6. *Skradinska katedrala*, 7. *Sv. Jere*, 8. *Marina*, 9. *Kovačija*, 10. *Krajina*, 11. *Salaš kraj ribnjaka*, 12. *Hradčani* (skoblina), 13. *Ex libris*, 14. *Staropraški mlin*, 15. *Karlov most*, 16. *Praški verglaš* (monotip), 17. *Zadarska vrata* (bakrorez), 18. *Proti vjetru* (point sèche) 19. *Praška Venecija*, 20. *Ex libris*, 21. *Praška brana* (point sèche) 22. *Višegrad* (mezzotinta), 23. *Troja vješala* (bakrorez), 24. *Kroz klanac*, 25. *Obješeni* (point sèche), 26. *Sužanj* (bakrorez), 27. *Sa popaska*, 28. *Pieta* (bakrorez), 29. *Ribarske lađe u luci* (mezzotinta), 30. *Ex libris*, 31. *Iz varoši* (aquatinta), 32. *Molitva prije jela* (point sèche), 33. *Na solilam* (bakrorez), 34. *Glava Hrista*, 35. *Džamija* (bakrorez), 36. *U luci* (aquatinta), 37. *Pijanica* (bakrorez), 38. *Tursko groblje* (point sèche), 39. *Izlaz sunca* (bakrorez u boji), 40. *K crkvi* (monotip), 41. *Počitelj* (bakrorez), 42. *Grobljište* (point sèche), 43. *Iz Hercegovine* (point sèche), 44. *Glava ranjenika*, 45. *Sv. Duh*, 46. *Iz Češke*, 47. *Praška Venecija*, 48. *Ciglana*, 49. *Mlinica*, 50. *Samostan*, 51. *Ex libris*, 52. *Zagorsko selo* (monotip), 53. *Turske kuće u Bakru* (bakrorez), 54. *Počiteljska džamija* (bakrorez), 55. *Seoska crkva* (point sèche), 56. *Sv. Duh* (bakrorez u bojama), 57. *Iz starog Praga* (bakrorez), 58. *Na garištu* (point sèche), 59. *Crnogorska glava*, 60. *Vještica* (drvorez), 61. *Rudari* (monotip), 62. *Iz Baške* (aquatinta), 63. *Večernji povratak* (point sèche), 64. *Loggia u Trogiru* (point sèche), 65. *Vjeruju*, 66. *U splitskoj luci posle oluje* (skoblina), 67. *Domus Malulorum* (bakrorez u bojama), 68. *Rudokop*, 69. *Iz Srbije*, 70. *Poskočica*, 71. *Iz Češke*, 72. *Na nosilima* (point sèche), 73. *Izvidnica* (point sèche), 74. *Mjesečina* (aquatinta), 75. *Sv. Nikola* (bakrorez u bojama), 76. *Vrata M. Marulića* (point sèche), 77. *Staropraški mlin* (aquatinta), 78. *Turska kuća* (point sèche), 79. *Jesenjskih noći* (bakrorez), 80. *Iz sela*, 81. *Mostar*, 82. *U splitskoj luci posle oluje* (aquatinta), 83. *Stolna crkva u Skradinu* (bakrorez), 84. *Mlada švelja* (point sèche), 85. *Karlov most* (point sèche), 86. *S ulice*, 87. *Selo*, 88. *Iz Splita* (aquatinta), 89. *Turske kuće* (aquatinta), 90. *Mlinica* (point sèche), 91. *Iz Korčule* (point sèche), 92. *Sv. Jere* (point sèche), 93. *Pastiri*, 94. *Samostan Sv. Dominika*, 95. *Zagorska Krajina*, 96. *Molitva pri jelu*, 97. *Samostan pustinjaka* (bakrorez u bojama), 98. *S primorja*, 99. *Ex libris*, 100. *Na bunaru*, 101. *Kovačeva molitva.*

Било је изложено 59 графичких листова (за остале радове није назначена техника), од којих највише сухе игле (point sèche), 21 бакрореза, 12 акватинти, 9 бакрореза у боји . . .

Пријемом у Сплиту, мишљењем критичара и одазивом публике (усред лета и великих врућина), Бибић је могао бити више него

задовољан. То је највероватније разлог што ће одмах приступити интензивном раду и размишљању о новој изложби у Сплиту. Намеру је и остварио крајем 1924.

Друга самостална изложба у Сплиту. Своју другу самосталну изложбу у Сплиту Бибић је приредио у Салону Галића,[24] тада и касније најпознатијој и најугледнијој галерији, од 20. XII 1924. до 5. I 1925. године. Изложио је око 100 цртежа, слика и графика претежно бакрорезе и дрворезе.

Критичари Делале, Брајевић, Марица Арамбашин и анонимни „Дир" надахнуто пишу о изложби и дају читав низ података. На основу бројних слика и графика, на које критичари указују, могао би се добрим делом реконструисати каталог од преко 105 радова, од тога 34 графичка листа. Вредно је помена да је на овој изложби Бибић, слично као и на првој, излагао циклусе посвећене Сплиту и Хвару. Делале помиње 14 дрвореза са мотивима из Сплита и Хвара.[25] По овом аутору дрворези су, уопште у то време први пут приказани публици на овој изложби. Из Бибићевог циклуса дрвореза помињу се: *Госпа од Кампанела, Перистил, Св. Мартин на Портауреа* (Сплит), *Самостан Роселијеве Вечере, Двори пјесника Хекторовића, Арсенал* (Хвар) . . . Један од тих дрвореза, *Хекторовићев рибњак,* побудио је критичара Винка Брајевића да напише: „Нигдје нисмо нашли у дрворезу толико живота, дочарана тако ванредно једноставним средством, као у успаваној површини Хекторовићева рибњака".[26] Ту су и дрворези *Аутопортрет* и *Портрет мајке.* Што се тиче циклуса дрвореза са хварским мотивима, Хваранка Марица В. Аранбашин објавиће, током изложбе у „Држави" хвалоспев нашем графичару и његовом песничком надахнућу над лепотом Хвара. Она пише: „Графичар П. Бибић је визија старог Хвара, Хвара гордих племића и неустрашивих пучана, великог вијећа и конгреса пјесника и музичара, сјајних гозба, пучких представа и побожних литија, учених Гузманових синова и скромних слиједбеника серфског асижанина, напудраних дама и трубадура, крвавих борба и чудеса . . ."[27].

Поред графика Бибић је изложио и уља, слике мањих формата. Делале пише: „На слици *Катедрала Св. Вида у Прагу* осјећамо

[24] К. Пријатељ, *Иван Галић и његов Салон,* Галерија умјетнина, Сплит 1961.

[25] I. Dellale, *Izlozba Petra Bibica, Novo doba,* 20. децембар 1924, стр. 2; I. Dellale, *II Drvorezi i slike Petra Bibica, Novo doba,* 25. децембар 1924, бр. 280, стр. 15—16.

[26] В. Брајевић, *Графика на изложби П. Бибића, Ново доба,* уторак, 13. јануар 1925, бр. 9, стр. 2—3.

[27] М. В. Арамбашин, *Сликар — пјесник старог Хвара, Држава,* 21. јануар 1925, бр. 79, стр. 2.

чисто зимски штимунг. Звоници високих Храдчана сличе горским јелама, посутим инејем. Својом црнином рекли би да кидају оловна неба, испуњена снијежним пахуљицама. Зрак је студен, катедрала је мокра. У овој зимској бјелини сличи апокалиптичној птичурини, која је скупила крила од мраза. Према њој као контраст диже се „Ecclesia pharensis" (Катедрала Св. Стјепана на Хвару). Сунце. Слика ведрог јутра. Она пјева на огромном тргу и сваком пролазнику дијели своје весеље . . ." Критичар даље издваја и *Портрет песника Марка Марулића.* Наклоњен више Бибићу као графичару, критичар ће написати: „Бибић је добар сликар на уљу. Нема у тим сликама јаче индивидуалности, али ради озбиљно и прецизно".[28] У закључку критике о графичким радовима Делале ће делити само похвале: „После Емануела Видовића, омиљеног лиричара, једно од првих мјеста у модерном сликарству Далмације међу најновијом генерацијом заузимље Петар Бибић, рођен у једном нашем примитивном селу на подножју мрког величанства Динаре".[29]

Читајући више пута критику И. Делалеа, у два наставка, нисмо стекли утисак да је било шта у похвали изречено из куртоазних побуда.

Други критичар, Винко Брајевић, објавио је 9. јануара, чланак *Импресије са Бибићеве изложбе,*[30] а већ за неколико дана, 15. јануара, у истом листу и на истом месту објавио критику под насловом *Графике на изложби П. Бибића.* И овај критичар многе графике издваја као изузетно успеле, и на крају закључује:

„Она је (Бибићева уметност) надахнута модерно и поетично. Умјетник воли просторе или сатове испуњене меланхоличном лириком и мистиком. У форми и боји својих мотива нема оштрине или немирних сукоба. Укус му је истанчан, а техника проткана мекоћом. Отмјеним аранжманом усклађених тонова и прозирним баршунастим свијетлом, постизава ефекте неодољива чара."

Искрено понет лепотом коју је видео у Бибићевим графикама, критичар прориче:

„Његова ће умјетност, ради високих умјетничких квалитета и дубоке духовне садржине, наћи пријатеља и обожаватеља.[31]

Од смрти П. Бибића, до тренутка када преузимамо мишљење критичара Винка Брајевића, нису прошле ни две деценије. Данас страхујемо да нећемо бити у прилици да пронађемо више од два-

[28] Исто, под 25.
[29] Исто, под 25.
[30] В. Брајевић, *Импресије са Бибићеве изложбе, Ново доба,* петак, 9. јануар 1925, бр. 6, стр. 2—3.
[31] Исто, под 30.

десетак графика уметника, коме су прорицали велику будућност (претпостављамо да нису уништене, али су, свакако, растурене и затурене, недоступне јавности и савременом, објективном суду), да ћемо тек неколико репродукција успети да донесемо. То је, свакако, велики губитак.

Анонимни критичар „Дир", у својој критици, објављеној у „Јадрану" говори о већем броју слика и графика, које имају наслове и каталошке бројеве. Њему очигледно смета што се Бибић расипа у свим могућим графичким и сликарским техникама. Не поричући Бибићу даровитост, успехе у графичком раду, критичар ће написати: „Он је јак, али постат ће јачи, ако на једном само пољу буде радио".[32]

Анонимни „Дир" ни сам није, можда, био свестан истине коју је изрекао.

Трећа самостална изложба у Сплиту. Од 1923. до 1926. године Бибић није излагао изван Сплита. Тек 1927. године Бибић ће се, поново, представити ликовној публици у другом центру. Верујемо да је то било због Бибићеве заузетости у средини, где је радио.

И Трећу самосталну изложбу Бибић ће приредити у Салону код Галића. Изложба је била отворена крајем године, 18. децембра 1926, а затворена по истеку трећег дана Божића, 9. јануара 1927. Изложбу је отворио др Филип Марушић.

Два критичара бележе ову изложбу: Буjас Анте и аноним „Ћ".

Већ у уводном делу критике Буjас истиче уочљив уметнички напредак Бибића:

„Велики број изложених листова и слика говори о марљивом раду и студију умјетника, и његова квалитета утврђује поново признате Бибићеве способности и казује о младој стваралачкој снази, о племенитом дозријевању, бистрењу и истанчанијем укусу умјетника, што све даје изложби ознаку напретка, занимљиве новости и високог стремљења".[33]

Бибић је овог пута изложио 115 радова, графика и слика. Доминирали су пејзажи (Мостара, Тропира, Клиса и Загора) у многим техникама, графичким и сликарским. Аноним „Ћ.", који издваја већи број Бибићевих графичких листова, акварела и уљаних радова, пореди уметника (графичара) са Т. Кризманом и М. Бурићем, односно са њиховим најбољим радовима.[34]

[32] „Дир", *Петар Бибић*, *Јадран*, 1925, бр. 3, стр. 5—6.

[33] А. Буjас, *Изложба Петра Бибића*, *Ново доба*, среда, 29. децембар, бр. 299, стр. 2—3.

[34] „Ћ.", *Изложба графике г. П. Бибића*, *Држава*, 24. децембар 1926, бр. [illegible] стр. 2.

У тим критикама помињу се наслови радова које критичари издвајају по квалитету: 1. *При мјесечини*, 5. *Крајина*, 7. *Глава старца*, 19. *Косац*, 26. *Лука*, 27. *Мостар*, 34. *Ложа Трогир*, 35. *Уз огњиште*, 44. *Клис*, 48. *Огњиште*, 60. *Глава Загорца*, 62. *У млазу сунчаних зрака*, 63. *Камен*, 65. *Дубровачка кула*, 72. *Ноћни риболов*, 76. *Тканье*, 88. *Угљенокоп*, 102. *Црква Св. Луке*, 103. *Са Чиове*, 108. *Из Загоре*. Чини се да се Бибић на изложбама јавља и са истим радовима, или пак новим радовима даје старе називе (то смо и раније приметили). Критичари на Бибићевим изложбама то као да нису примећивали, а можда су и прећутали.

Иако смо пронашли само две критике поводом Треће Бибићеве изложбе, несумњиво је да је ова изложба вредна помена. И публика и критика, без резерве, подржавали су уметника и уочили његов развој, уметничко сазревање. О успеху изложбе говори и податак да је већ „прве вечери (на дан отварања изложбе, примедба У. Р.) био откупљен већи број радова".

Четврта самостална изложба у Сплиту. Пре него што ће се четврти пут представити сплитској публици (1929), Бибић ће током 1927. приредити по једну самосталну изложбу у Осијеку и Сарајеву. Ово истичемо прво због тога што смо у претходном поглављу утврдили да у периоду 1923—1926. године Бибић није излагао изван Сплита и, друго, да бисмо оправдали прекид у хронолошком праћењу његових изложби. Мислимо да је упутније приказати свих пет изложби у Сплиту, па се онда вратити на две из 1927.

Изгледа да су галериста и уметник привикли један на другог, да су били задовољни сарадњом, те се и тако може објаснити чињеница да је и Четврта самостална изложба Петра Бибића била организована у *Салону Галић*. Одржана је од 5—20. октобра 1929. године.[35]

Овог пута Бибић је излагао уља и акварѐле, мотиве из Јужне Србије, Србије, Београда и понеки са Јадрана. Податке о изложби црпимо из критике анонимног „Аб",[36] једне вести са изложбе, објављене у „Корабљи",[37] те из импресија Чичин Шаина Бире из уметниковог атељеа.[38]

Као посебну вредност изложбе критичар „Аб" издваја добро одабране и атрактивне мотиве Јужне Србије, за које каже „да су

---

[35] К. Пријатељ, *Иван Галић и његов Салон*, Сплит 1961, стр. 27.

[36] „Аб" (Анте Бујас?), *С Бибићеве сликарске изложбе, Ново доба*, субота, 19. октобар 1929, бр. 258, стр. 6.

[37] *Сплитске изложбе, Петар Бибић, Корабља*, 5/1929, 2, стр. 60.

[38] Ч. Ш. (Биро Чичин Шаин), *Пета Бибићева изложба (Дојмови из атељера), Ново доба*, 1929, бр. 243, стр. 5—6.

у својој спољашности ванредно занимљиви, а у својој бити прожети болном душом мртвих ствари". Критичар налази да је Бибић у својим пејзажима, сликама споменика и новоослобођених крајева потенцирао меланхолију, да извесно гануће провејава из опустелих цркава, напуштених кула, мистичних шума. Уметник то постиже: „заситошћу боје, тежином тонова, зеленкасто сабласним осветљењем и особитом техником, која облачи предмете плаштем старине".

Критичар опажа извесну симболику доминантне боје у слици „сиво зелене, тугом загашене и смеђе вандајковске, жалобно утамашене, које обавијају слику сјетном носталгијом". Он одабира неколико пејзажа, оне који су на њега оставили најјачи утисак. То су: *Приморски крајолик, Дубровник, Мотив са Калемегдана, Јагодин мала, Из Сарајева, Босански крајолик*... Посебно истиче вредност Бибићевих акварела који „утврђују пулс ове богате изложбе" *(Мотив са Калемегдана* и *Јагодин мала).*

Критичар примећује да је Бибић графичар и да се „ни у овој изложби није могао отети графичкој страсти која је пронела његову уметничку бит, он је радећи кистом с масним и воденим бојама, дао више изврсних мотива, тонованих сепијом, који запањују техничком спретношћу и збуњују чисто графичким дјеловањем..."

Захваљујући том анонимном критичару, сазнали смо доста о четвртој самосталној изложби Петра Бибића, шта је на њој било изложено и шта је сматрано највреднијим.

Биро Чичин Шаин уочи Бибићеве изложбе објавиће у листу „Ново доба" чланак са поднасловом *Дојмови из атеље*а. Захваљујући томе, сазнајемо да је Бибић 1929. године дуже време живео и радио у Сплиту и да је, након што се вратио са дужег путовања по Босни и Херцеговини, Старој и Јужној Србији, држао атеље „усред Доброга, међу палмама и олеандрима". Шаин износи још неке важне податке о сликару: „Двије собе у приземљу — ако вас то занима — са много свијетлости, платна, картона, и разног алата, од киста до столарског оруђа. Ту је он довршио последњих пар мјесеци започете слике, прерадио по скицама разне графичке радове, и спремио ову изложбу". Посебно је занимљиво његово запажење о најновијим Бибићевим радовима јер их је пратио од прве изложбе у Сплиту. Он ће уочити извесне промене у техници, уметничком поступку:

„Први дојам: на платнима има више свјетлости, више разноликости тонова, нешто живљих боја. Али, подлога остала је иста, ма колико та свјетлост благо пробијала кроз боје на платну. Бибић је остао сликар далматинскога загорја, книнских, кистањских, дрнишких, врличких сивих и смеђих крајина, унутрашњости сељачких

кућа, авлија и сокака уз далматинско-личко-босанску тромеђу, оних смрачених комшилука под маглом и облацима по планини на висоравнима, оних мистичних и тешких малих унутрашњости православних црквица по паланкама, у којима је чак и злато на иконостасима без сјаја, просто озрачено жутом бојом као пура, у супротности са раскошним блиставилом латинског, католичког Запада...

Бибић — да се вратимо к њему — изашао је из тога свијета, из те наше Динаре, и душевно је с њим срастао. Пут свијетом га је само обогатио сликарским искуствима, техничким знањем: појачао му сензибилитет за мотиве баш из тог његовог старожитељског свијета. Смрачене и тешке, често оковане обрисом, нису само његове крајине у планини, него су му такови и наши ведри, питорескни крајеви с приморја; неке Бибићеве унутрашњости из наших приморских градова подсјећају ме на мрак и мемлу стамболских тамница из доба давних везира или на утробу црне млетачке галије из доба галијота и „Шћава"; имам осјећај, да Бибић и у ово најближе сусједство свог загорја није ушао него само по оним првим дојмовима из дјетињства, кад је ваљда и он у својој планини од некога чуо стародревне приче о мору и приморју. Јадранска плавет на Бибићевом платну је модрица, најболнија боја".[39]

Ђ. Ч. Шаин из свега извлачи закључак да је логично и разумљиво зашто се Бибић окреће мотивима из Босне и Херцеговине, због чега је отишао да слика предео и живот у Македонији.

Пета изложба у Сплиту — Бибић и Мирковић. Иван Мирковић, сликар, скулптор и карикатуриста, и Петар Бибић удружили су се лета 1930. године и приредили велику изложбу у Сплиту, у Соколској улици. Том приликом изложили су неколико стотина радова, од којих је Бибићевих било 70.

Изложба је била отворена усред лета, у јулу. Посети нису сметале врућине, што потврђују и речи критичара Чичина Шаина да је изложба била изузетно добро посећена и да је продато преко 150 радова.[40]

Од Бибићевих графика критичар на прво место ставља *Трогир*, мецотинту, као и једну „карикирану групу народних типова из далматинске заторе у бојама, која је сва у стилу старих илустрација

[39] Исто, под 38.

[40] Чичин-Шаин. Ђиро, *Изложба Бибић—Мирковић, Ново доба,* субота, 26. јули 1930, бр. 172, стр. 2; занимљив је податак који износи Шаин а односи се на куповину слика на изложбама у Сплиту, у то време. Заинтересовани су покрај изложеног дела стављали цедуљицу са својим именом или другим податком, што је значило да је слика резервисана, продата. Шаин пише: „...цедуљица има неких стопедесет, међу којима има и велики број и Етнографског музеја и појединих колекционара".

амбијената". Шаин не помиње да се за прву графички лист *Трогир* јавио велики број потенцијалних купаца.

Бибић је и овом приликом изложио своје пејзаже и ведуте, људе при раду. Критичар то овако објашњава: „... и овај пут нам је дао већи број малих композиција у цртама и сјенама, које су нам познате и интимне: ту су наши сељаци, разни ћошкови нашег приморја и типови који су из наших амбијената у истакнутој својој типичности".[41]

По свему судећи, Бибић је покушао да, уз карикатуристу Мирковића, унесе мало живости и лепршавог фолклора у изложбену дворану. Ту су били призори из Загоре, са ликовима, највероватније, сељака, Бибићевих земљака. Шаин ће на крају свога приказа, поглавља посвећеног Бибићу, рећи: „У тим моментима (мисли на сцене из Загоре, примедба У. Р.) има дакле људског, али без сатире".

Није јасно зашто је ову Бибићеву изложбу пропратила само једна критика. Да ли због промене места, учесталости представљања јавности, избора радова? А можда и зато што Делале и други нису имали ништа ново и значајно да кажу. Међутим, присећамо се помало јетке примедбе анонимног „Б", који пише у „Држави" о Трећој самосталној Бибићевој изложби: „Упало је у очи, да отвору (отварању изложбе, примедба У. Р.) нису присуствовали мјесни сликари".[42] Ако су сада, 1930. изостали месни критичари, то је могао бити одговор на питање зашто од 1930. до рата 1941. године, Бибић није имао нових самосталних изложби у Сплиту. То не мора бити једини разлог, али педантни истраживач има право да то примети. Уосталом, зар у релативно малом граду није било превише Бибићевих изложби током седам-осам година?

У току трајања изложбе, тачније 30. јула, поново у „Новом добу", јавио се са својим критичким осврtом на изложбу један странац, чехословачки новинар и публициста R. Vanysek. Он ће закључити:

„Дијело П. Бибића има знак озбиљног умјетничког рада, што му то олакшава његова велика техничка спрема и умјетничка ерудиција. У својим радовима он срља за најмодернијим смјеровима, али његов је рад ипак модеран, јер посједује сталну умјетничку вриједност".[43]

После 1930. године Бибић путује у Јужну Србију, где наставља да ствара.

---

[41] Исто, под 40.

[42] „Б.", *Графичка изложба г. П. Бибића, Држава,* 24. децембар 1926, бр. 269, стр. 2.

[43] R. Vanysek, *Izložba karikatura i grafike, Ново доба,* 30. јули 1930.

Прва самостална изложба у Сарајеву. Своју прву самосталну изложбу у Сарајеву организовао је Бибић октобра 1927, у Салону код Скочајића. Изложио је око 150 радова, „четири-пет у уљу, десет монотипија (од којих је најбоља студија главе), неколико акварела (веома добра студија мјесечине у селу „Камен"), десетак дрвореза (најбоља ствар „Госпа од Кампанила"), све остало је бакрорез".[44]

Изложбу су забележила три новинска критичара: Јован Крстић у „Прегледу",[45] Хамза Хумо у „Гајрету",[46] и већ цитирани анонимни „М. Б." у „Вечерњој пошти".[47] Сви они углавном не анализирају подробније изложене радове, тек ту и тамо, изричу понеку уопштену похвалу.

Тако ће Јован Крстић, на пример, написати:

„Г. Бибићев сликарски дух је симпатично радознао и он хоће да продре и у тајне класичног и старијег реалистичког сликарства, као што настоји и да постигне тонске ефекте модерног сликарства (слике уљем)."

Песник Хамза Хумо истиче:

„Нарочити дах топлине и смешка бије из оних минијатурних цртежа. Зато, богатство ове лирске линије изгледа ми једна од најсветлијих страна г. Бибићева талента. Дочим радови са пространијом плохом и тежом масом, у више махова, код овог уметника, дају крући и хладнији израз". Као што се да закључити, ни други критичар не позива се на одређену графику, слику, акварел, — задовољава се уопштеном оценом.

У трећем приказу помињу се три-четири наслова изложених радова: *Стара ура, Трогир, Загорска крајина, Камен, Госпа од Кампанила.* На основу тога закључујемо да је Бибић у Сарајево понео неке од радова које је излагао исте године (1926—1927) у Сплиту. Анонимног критичара окупира питање:

„Има једна чудна ствар, која доводи многог пријатеља умјетности у забуну. Одакле то, да син жарке Далмације, пуне боје и сунца, шароликости и блештавила посеже за тмурним средством изражаја: графиком. Тај начин изражаја је својствен синовима тмурног сјевера. Одговор је једноставан. Г. Бибић је по својој умјетничкој структури душе аналитичар. Он елиминише боју као тако-

[44] М. Б., *Графика г. Петра Бибића, Вечерња пошта,* 1927, бр. 1890, стр. 6.
[45] Ј. Крстић, *У Уметничком салону Д. Скочајића, Преглед,* 25. октобар 1927, бр. 40, стр. 12.
[46] Х. Хумо, *Графичка изложба г. П. Бибића, Гајрет,* новембар 1927, бр. 21, стр. 331.
[47] Исто, под 44.

ву, да је замјени проблемом осветљених, полуосветљених и тамних плоха".[48]

Трагање за тачним и поузданим одговором не би било од великог значаја.

Прва самостална изложба у Осијеку. Прву самосталну изложбу у Осијеку организовао је Петар Бибић у децембру 1927. Изложба је приређена у хотелу „Гранд", али се не зна тачно време одржавања, ни колико је дана била отворена.

Изложбу је пропратио један афирмативан приказ у листу „Die Drau", али се аутор написа није потписао.[49] Из овог извора сазнајемо да је Бибић излагао, углавном, дрворезе. Анонимни аутор посебно истиче дрворезе: *Драга Госпа од Кампаниле, Млиница, Богаљ, Мостар, Томићеве стине* и *Рибарске лађе.*

О самој изложби критичар ће написати: „Ова изложба ... резултат је једне снаге која није сама себи циљ, већ која кроз уметничку виртуозност открива разумевање живота, у којој се дело показује као резултат људске способности. Дат нам је леп дрворез, чије су карактеристике монументалност технике и фини избор мотива. Са сасвим мало интервенција ножем у дрвету, створено је много простора и још више ваздуха".

Даље критичар пише: „Бибић је једноставан али топао, привржен завичајним мотивима. Он воли идеалистичке, симболичне теме".

На крају сазнајемо да је изложба имала запажени успех у Осијеку и да је сликар продао велики број радова.

Прва самостална изложба у Скопљу. Почетком четврте деценије нашег века Петар Бибић прелази послом у Скопље, као сарадник Музеја Јужне Србије, и указује му се прилика да упозна села и градове новоослобођених крајева, као и многобројне споменике културе, који су под надзором Музеја. Бибић добија задатак да уради и моделе наших задужбина за Музеј, што је тада било од јавности и критике запажено.

Треће године по доласку у Скопље, Бибић ће приредити своју прву самосталну изложбу у граду на Вардару. Покровитељ изложбе била је *Јефимија,* Друштво пријатеља уметности, које је било покретач свих значајнијих културно-уметничких манифестација у граду.

Изложба је била отворена у дворани основне школе „Цар Душан" 25. априла, око 18 часова, у присуству угледних званица и

[48] Исто, под 44.

[49] Anonim, *Die Kunstausstellung Petar Bibić, Die Drau,* 31. децембар 1927, стр. 4.

грађана.[50] Педантни извештач са отварања изложбе помиње најугледније госте: Љубу Алексића, начелника Просветног одељења банске управе, Велимира Живојиновића-Масуку, управника Народног позоришта, др Радослава Грујића, Петра Митропана, Нику Јустијановића и друге.[51] Изложбу је отворио Јосиф Михаиловић, председник Градског поглаварства.[52]

Бибић је овом приликом изложио око 80 радова. Преовлађивале су слике рађене по мотивима из Јужне Србије и уметниковог завичаја (Јадранска обала, Загора). О изложби је доста писано. Ми смо наишли на пет написа, од којих два најављују изложбу,[53] а три су прикази.

Наш сликар је и овог пута излагао своје графичке листове, рађене у више техника, цртеже, акварале и уља. Три године проведене у Скопљу, у озбиљном раду и путовању, омогућиле су Бибићу да пред публику изађе са низом нових радова. Мирко Јовановић, у свом приказу, објављеном у листу „Вардар",[54] говори нешто више о новим мотивима на Бибићевој изложби:

„Од скопских циганских улица, или појединих делова некада царског града који тако упорно брани своју староликост, па до тесних уличица другог царског града Призрена, — и до Високих Дечана усред заносног зеленила, мноштво мотива је обрадио истрајни уметник".

У свим оценама критичари су углавном сагласни да је Бибић сензибилан уметник, добар техничар. Ми ћемо, илустрације ради, изнети мишљење двојице критичара, оних који више пажње посвећују самим радовима, а не изложби као културном догађају. То су анонимни „Љ. М." и Мирко Јовановић. Обојица су своје критике објавили у „Вардару", за време изложбе.

Мирко Јовановић, кога смо већ цитирали, пише:

„Богати мотивима, ови радови су изражавани са ретком непосредношћу и лакоћом. Способан да пронађе битно, оно што би се назвало душевним одличјима мртвих ствари, уметник нам је, кроз своје разнолико обрађене мотиве, оживео сву драж и занимљивост Јужне Србије. Наше Скопље је нашло свој прави израз у графичким радовима г. Бибића".

---

[50] Анонимни аутор, *Уметнички живот Скопља*, *Вардар*, четвртак, 25. IV 1935, бр. 450, стр. 4.

[51] Исто, под 50.

[52] М. Јовановић, *Сликарска изложба г. П. Бибића*, *Вардар*, среда, 24. април 1935, стр. 4.

[53] Анонимни аутор, *Колективна изложба академског сликара г. Петра Бибића*, *Вардар*, субота, 13. април 1935, бр. 438, стр. 4; Љ. С., *Пред изложбу сликара г. Петра Бибића*, *Вардар*, 22. април 1935, бр. 447, стр. 4.

[54] Исто, под 52.

Анонимни „Љ. С."[55] поставља у свом приказу и себи и сликару многа питања, али покушава и да одговори на њих. Једно од таквих питања је однос сликара према мотиву. Критичар закључује:

„Чудновато је и оригинално његово постављање при сликању пејзажа. То јако пада у очи и чак је симпатично, јер је већ постало неинтересантно давати геометријски тачно ствари које гледамо. Потребно је више својега, и јаче импресије. Г. Бибић је то схватио као нужност и једини пут ка правом сликарству и не либи се таквог сликања, које ипак не задире у крајност а има својих граница слободе. Потези, било кичице, било пера тако су лаки и меки да одмах показују сликарску рутину".[56]

Критичар запажа специфичност Бибићеве палете и констатује да је „због тог специјалног тона боја" створио себи „нарочито место међу јужносрбијанским сликарима".

Успех код критичара, више продатих слика на првој изложби[57] и, пре свега, уметничка радозналост, повешће Бибића у сусрет новој, другој самосталној изложби у Скопљу.

Друга самостална изложба у Скопљу. „Око двадесет пејзажа и уља, неколико акварела, десетак сјајних монотипија, пар солидних бакрореза и леп број мањих радова у најразноразнијим графичким техникама, чак и једна елегантна скулптура — све је то сачувало пријатну, допадљиву, целину која је била добро уједначена и ефектно изложена".[58]

Овим речима Светозар Радојчић, тада 29-годишњи кустос у Музеју Јужне Србије у Скопљу, започиње (после једне уводне реченице) свој приказ са те самосталне изложбе у Скопљу. Историчарима уметности биће, свакако, занимљив податак да је овај приказ, који је Светозар Радојчић објавио у „Јужном прегледу" 1938. године, заправо прва његова објављена ликовна критика, посвећена нашем уметнику и његовом делу. Пре тога, од 1935—1938. године, Светозар Радојчић објавиће неколико запажених радова о нашој средњовековној уметности и нашим споменицима,[59] што ће га, ускоро, довести и на катедру Филозофског факултета у Скопљу (1938).

Своју изложбу у Скопљу приредио је Бибић у другој половини априла 1938. године, у свечаној дворани Официрског дома. Бо-

[55] Љ. С., *Са изложбе слика г. П. Бибића, Вардар,* среда, 1. мај 1935, бр. 456, стр. 4.

[56] Исто, под 55.

[57] Исто, под 55.

[58] Р. (Светозар Радојчић), *Изложба г. Петра Бибића, Јужни преглед,* мај 1938, Скопље, бр. 5, стр. 227—229.

[59] *Библиографија расправа и чланака ликовне умјетности,* V, 12, Југословенски лексикографски завод, Загреб 1977, стр. 440—441.

гата експонатима (на изложби је било радова у уљу, акварела, графичких листова у већини техника, па и једна скулптура), уметнички конципирана и ваљано постављена изложба је оставила пријатан утисак. Критичар то примећује:

„Господин Бибић показао се као заиста културан и ненаметљив уметник. Многи би могли од њега научити како се излаже, а да се при томе не падне у монотонију која је сада скоро суверено завладала на колективним изложбама појединих уметника".

Естетичар истанчаног нерва, млади научник и писац који је, прошавши свет и упознавши највредније уметничка дела сачувана у Европи и нашој средњевековној баштини, нашао је за потребно да напише:

„Најбољи радови г. Бибића били су пејзажи из скопске околине: баште, Водно и кућице поред Вардара. Душанов град, мотив који је толико пута био од наших сликара упропаштен, нашао је у г. Бибићу свога сликара. Од изложених дела највише су се истицала она платна којима је г. Бибић дао пејзаже са чистом атмосфером и широким и далеким видицима. Велике ведуте са скоро графички израженом, линеарном перспективом и са тоновима необичне свежине и једноставности, дају најуспелијим сликама г. Бибића светлост, јасноћу и дубину, најбоље особине које може имати стил добро сликаног пејзажа".[60]

Ове речи Светозара Радојчића заиста обавезују да се на прави начин представи дело заборављеног уметника.

СЛИКЕ И ГРАФИЧКИ РАДОВИ

Сликарство П. Бибића. Иако је Бибић створио велики број слика и графичких листова током пет деценија плодног рада, прикупљен је и истраживачима доступан изузетно мали број радова. У музејима и галеријама, те приватном поседу, пронашли смо 54 рада (3 цртежа, 32 слике, 24 графичких листова) и 5 макета. На основу тих радова покушаћемо да донесемо суд о уметничким дометима сликара и графичара, али се надамо да ће бити још истраживања и да ће свако ново откриће Бибићевих радова донети још више похвалних речи о овом уметнику.

Уље, акварел и цртеж. Представљамо нама познато Бибићево дело, настало у два временска периода: *рани — после школовања у Прагу* (1928—1926) и *зрели — после другог светског рата* (1950—1954).

[60] Исто, под 58.

Рани период (1923—1926). Најстарије Бибићеве слике чува Бошко Бибић, уметников братанац, у свом дому у Велушићу. То су два портрета (уље), *Св. Јован Крститељ* (темпера на стаклу) и *Женски портрет* (цртеж угљем).

Портрет мајке (Ана Бибић), цела фигура, сликан уљем на платну, датира из 1924. До тада се уметник, да се подсетимо, само трипут појавио пред ликовном јавношћу: Нови Сад (1920), Шибеник (1921) и Сплит са Томасеом (1923). На поменутим изложбама Бибићево дело било је запажено и добило је ласкава признања, а 30-годишњем сликару прорицана је блистава уметничка каријера. Управо овај портрет Ане Преочанин, удате Бибић, недвосмислено доказује да су критичари били у праву.

Бибић свој модел смешта у екстеријер: кућа родног Велушића и крш Крајине. Не тако стара, али жена измучена порођајима (деветоро преживеле деце) и тешким сељачким пословима, седи *испред сина, сликара, скрштених руку, оборене главе и погледа.* Док је уметник слика, старица се одмара, размишља. Одевена је у радну, сељачку одећу и забрађена белом, великом марамом, чији крајеви падају преко рамена, низ леђа. Посебну пажњу сликар посвећује лицу и рукама портретисане. Оштре црте лица, које иначе зрачи спокојством и миром, огрубеле руке од сељачких послова, партије су на портрету којима Бибић посвећује посебну пажњу.

Слика је добро очувана и морала би да нађе место у некој галерији или музеју. Музеј Дрнишке крајине у Дрнишу чува и презентује у поставци дело П. Бибића, па би и ови рани радови могли једнога дана да се нађу под истим кровом.

Портрет оца (Симо Бибић), уље на платну, настало, претпостављамо, истовремено када и портрет мајке. Слика није потписана, ни датирана.

Бибић оца слика до појаса. Одевен је у народну ношњу, неку *врсту копорана, испод кога бљешти као снег бела кошуља без крагне. Горштачко лице старца зрачи са платна чврстином, снагом, и проницљивошћу. Сликар је концентрисао своју пажњу на очи:* помало упале, али живе, сликар их је учинио још продорнијим пажљиво исликавајући обрве, спуштене горње капке, боре и тамне сенке испод очију. Лице је меко, осветљено са леве, предње стране, тако да су сенке ублажене (десна трећина лица и врата).

У Галерији умјетнина у Сплиту чува се више Бибићевих слика и графика из раног периода. Ми смо видели само два акварела: *Унутрашњост цркве Св. Јере на Марјану* (1926) и *Црквица,* који није датиран.

Унутрашњост цркве Св. Јере на Марјану је мотив коме ће се Бибић враћати и касније. Тему тамног ентеријера цркве осветљеног трачком светла, које пада из каквог уског, бочног прозора, Бибић је решавао у многим техникама: уљу, акварелу, бакропису, колорисаном бакропису, мецотинти.

Ефектан призор ентеријера мале цркве Св. Јера постигао је Бибић тако што је унутрашњост цркве сликао дању, када су сунчеви зраци, дневна светлост, снажно продирала у унутрашњост кроз мали, бочни прозор на јужној фасади и преко олтара обасјавала стубове, капителе стубова и иконе. Решен тоновима модро-плавог и расветљеног плавог, са понеким акцентом топлих боја, ентеријер делује ефектно, што је, чини се, и био сликарев наум.

Црквица је нешто мањи акварел од претходног, сигнирана, али без године сликања. По свему судећи, акварел би могао припадати истом раздобљу, првој половини треће деценије. Сликару је, несумњиво, привукла пажњу посве несвакидашња фасада (широка, засведена на две воде), са узаним, двоспратним звоником. Изузетно широко прочеље цркве, три улаза и звоник, пружили су сликару плоху на којој је разиграо своју палету. Црква је осветљена руменим залазећим сунцем, што сликар покушава да дочара. Иако је акварел избледео, помало је и оштећен, види се спретна рука сликара.

На основу картотеке у Галерији умјетнина у Сплиту, која нам је била стављена на располагање, констатовали смо да Галерија има у поседу десет Бибићевих графичких листова, највише колорисаних бакрописа. Три листа су из 1923. године *(Турске куће, Св. Дух* и *Св. Јере)* и један из 1924 *(Марјанска идила)*. Листови нам нису били доступни, јер, по речима колеге Иванишевића, директора Галерије, његова институција има озбиљних проблема са депоима и до експоната је веома тешко доћи. Надајмо се да ће будући истраживачи закуцати на врата Галерије умјетнина у време када и ове тешкоће буду премошћене.

Зрели период (1950—1954). Преостали Бибићеви радови — слике, графике и макете настале после другог светског рата у Београду, чувају се на три места: у Дрнишу, Новом Саду и Београду. Сам Бибић је 1968. године (време када је завршаван маузолеј у родном Велушићу), поклонио Музеју Дрнишке крајине тринаест својих радова, слика и графика. Остали радови, графике, слике и макете чувају се у три музеја (Галерије савремене уметности у Београду и Новом Саду и Војни музеј), али и код појединаца као приватно власништво.

Предност ћемо дати радовима који се налазе у Музеју Дрнишке крајине. Од тринаест радова издвојили смо пет уља, две графике и један цртеж.

Од пет слика, две су настале 1950 *(Из старе цркве Св. Мартина у Сплиту, Стара тврђава Камерино у Трогиру)*, једна 1954 *(Пред олују, из Скопског поља)*, а за две се не зна година настанка *(Огњиште* и *Крај око Вардара)*.

Графике, по једна акватинта и гипсорез, нису датиране, али су потписане *(Рибарске лађе у луци* и *Сећање на Македонију)*. Цртеж, туш *(Трогирска ура)*, могао је настати много раније, али и као касна реминисценција на предео који је Бибић носио у себи.

Слика *Из старе цркве Св. Мартина у Сплиту* настала је из потребе да се наслика ентеријер храма, осветљен из једног извора. Сликар је задатак решио као и у већ поменутом акварелу *Унутрашњост цркве Св. Јере на Марјану* из 1926. Чини се да у овом враћању на мотиве из младости Бибић није био доследан, да му се у ентеријеру сукобљавају два извора светла (један изразито видан, из портала). То, свакако, не умањује ефекат слике. Наглашене контуре архитектонских елемената (стубови, лукови, ивице портала) дају чврстину слици и представљеном здању.

Стара тврђава Камеринго у Трогиру настала је исте године када и ентеријер из цркве Св. Мартина у Сплиту. То потврђује и приступ мотиву. Камени блокови пристаништа, један привез за бродове (први план слике), обала и кула (средњи план) и позадина, па и облаци на небу, оштрих и слободних су контура. Импресивно здање тврђаве Камеринго држи композицију слике, док рустичне, велике површине здања, са кулама које штрче изнад мора и града, пружају могућност сликару да разигра своју палету, иако доминира једна боја, боја зидова старог здања.

Пејзаж одаје руку сигурног мајстора, који зна и уме да од мотива у видном пољу узме само оно што је битно за препознатљивост пејзажа, све остало је дело сликареве снаге и имагинације.

Још две слике које смо одабрали припадају овој фази и временском раздобљу, али није назначена година настанка. То су уља: *Крај око Вардара* и *Огњиште*.

Крај око Вардара по много чему везује се за већ поменуту слику *Стара тврђава Камеринго у Трогиру*. Слика, у чијем су првом плану река Вардар и део обале, са које сликар посматра обалу и насеље, истоветна је са другом сликом где се види копно, пристаниште и увала, у чијим се водама огледају зидине тврђаве. Питање је да ли је сликар сасвим случајно наишао на два мотива који личе

један на другог. Вода као измештена дијагонала, у обе слике омогућила је сликару да добро организује пејзаж, у извесном смислу да прошири видно поље, да уз другу обалу, по дијагонали поређа објекте и ритмичким низом створи одређене ефекте.

У некој, будућој поставци Бибићевих слика волели бисмо да се ова два, касна платна, нађу једно поред другог.

Слика *Огњиште* је веома интересантна, јер нам представља Бибића као сликара који уме да одабере мотив, да из ентеријера извуче детаљ који обично око не би ни запазило. Иако је ту на слици много разбацаних предмета, слика делује организовано.

Последња слика Петра Бибића, којој ћемо у овом поглављу посветити пажњу, јесте још једна импресија из Македоније. Пејзаж под називом *Пред олују, из Скопског поља*, није обележен годином настанка. Већ на први поглед уочавамо да по сликарском поступку не припада групи напред поменуте четири слике.

Мекано сликан, у лирском расположењу, расветљеном палетом, са ефектним колористичким акцентима, говори о сликару од заната.

У приватном поседу у Београду пронашли смо једно уље, један акварел и један цртеж, који заслужују да о њима говоримо посебно. У кући арх. Ружице Илић, која је са Бибићем радила на пројекту споменика за Приштину, нашли смо изузетну слику *Село Велушић под снегом*. Бибић је слику поклонио познаници 1950-тих година. Претпостављамо да је у то време и настала.

Село Велушић под снегом је уље средњих димензија (65 x 97). Под тешким снежним покривачем камене куће као да су се збиле једна уз другу да би одолеле снегу и мразу. По кргавом дрвећу камењара које је отресло снег са својих грана види се да зима пролази. У тоновима пригушено белог, сивог и светлоплавог, испресецаног по вертикали тамнијим линијама растиња, Бибић нам је оставио снажну, импресивну слику завичаја.

У породици вајара Ф. Менегела—Динчића, са којим је наш сликар годинама друговао, чувају се три његова рада: акварел, акватинта и цртеж (туш).

Рибарско село, акварел, слика је атмосфере. Кроз небо прошарано облацима, сунце се пробило тако да његове бљештаве зраке осветљавају у питорескном пејзажу тек трећи план. Први и други план су у затамњеном, пригушеном осветљењу. На овај начин сликар постиже дубину у пејзажу, ствара ефектну слику.

Железнички мост на Сави је цртеж, тушем, којим нам Бибић, по ко зна који пут, са задивљујућом лакоћом испољава своју надареност да префињеним линијама и засенчењима, понеким акцентом згуснуте мрље туша, дочара и реку, и копно, и флору, али и све оно

чиме је човек одавно почео да гуши своју околину. Овај цртеж Бибић је радио на Али Циганлији у рано пролеће или касну јесен (још увек голо дрвеће) 1951. године.

Графика П. Бибића. На основу онога што је за живота излагао на изложбама између 1920. и 1941. године, Бибић је показао своју привржености графици као сликарској дисциплини. То што нисмо успели да ућемо у траг његовим графикама из друге, треће и четврте деценије века, када је Бибић највише стварао као графичар, онемогућава нас да о Бибићу као графичару дамо ваљан и објективан суд.

Од двадесетак графичких листова које смо пронашли у пет музеја и приватном поседу (неки се дуплирају), само су они из Галерије умјетнина у Сплиту настали током друге деценије (1923. године), док за лист *Поглед на Кратово,* акватинта, претпостављамо да потиче из тридесетих година (Уметничка галерија Скопље). Ове листове, као што рекосмо, нисмо видели. Сви остали (најмање петнаест) рађени су после 1950. У листовима доминира суха игла као техника. Изузетак су гипсорез *Из сећања на Македонију* и акватинта *Орач.*

Графику *Из сећања на Македонију* (гипсорез) издвајамо само као доказ да је Бибићу боравак у Македонији (од 1929. до 1939. године) значио много као инспирација, али је ту стицао и искуство за многе касније сликарске послове.

У овој, не тако честој техници — гипсорезу — у којој се не може постићи минуциозност цртежа, Бибић доказује да је дорастао овом задатку.

Акватинта *Рибарске лађе у луци* само је један од графичких листова којим Бибић открива своју велику надареност графичара. У Београду и Новом Саду, у два музеја и приватном поседу, чувају се листови: *Из старог Скопља, Стара врата, Приморски предео, Село, Београд — пристаниште на Сави, Из сећања на Македонију* и *Јапанска ваза,* рађени техником суве игле. Зашто се Бибић у најзрелијем животном добу одлучио за ову графичку технику, тешко је рећи. Како је већина ових листова мањих димензија, не прелазе 35 сантиметара, није искључено да се уметник, док је становао у скромном стану у улици Лазара Докића бр. 10 у Београду, прилагођавао формату пресе, коју је могао држати у стану. Тиме објашњавамо интересовање за суву иглу као технику, јер је и за најобичнијим столом могао резати цртеж у металној плочи малих димензија.

Успешан избор мотива, минуциозност цртежа, лака и извежбана рука која је у стању да на плочу нанесе и најтананију линију, да најфинијим шрафирањем истакне затамњене површине, одстра-

[illegible]ње из пејзажа свега сувишног што би оптерећивало композицију, све су то одлике графичких радова П. Бибића. По ознакама на њима да се запазити да не отискује више од десет листова једне плоче. Тешко прихватамо чињеницу да су све плоче из његовог атељеа нестале. Ипак, надамо се, да ће други истраживачи, следећи траг којим смо пошли, бити боље среће.

СКУЛПТОРСКО ДЕЛО

Већина података о скулпторском делу Петра Бибића датира из послератног периода (после 1945). То, међутим, не значи да се Бибић и пре рата није интересовао за вајарство, да није вајао. О једној својој раној скулптури сам уметник оставиће податке у Картотеци личних података Савеза ликовних уметника Југославије. У рубрици „Најпознатији радови и где се налазе" Бибић ће поменути скулптуру *Јанковић Стојан* — у „Белведеру" у Прагу. Како је Бибић последњи пут дуже боравио у Прагу 1923. године, поменута скулптура је морала настати током друге или прве године треће деценије.

У дугом периоду свог скулпторског рада, четири до пет деценија, Бибић је показао интересовање за све видове скулпторства: бисту, фигуру, рељеф, споменик — али је израђивао и медаље и одење.

Не можемо да представимо све скулпторске радове Петра Бибића. Скромни уметник о томе није оставио писани траг, а историји уметности тек предстоји обиман и одговоран посао пописивања и оцењивања послератне споменичке скулптуре.

Постоје подаци да је Бибић идејни творац, аутор, споменика НОР-а и прегаоцима послератне изградње земље у Јакову, Прокупљу, Бору, Сплиту и Скопљу (у последња два града заједно са Мирковићем). Неке његове бисте и данас се налазе на местима, где их је за живота сам поставио (продао или поклонио). То су бисте, попрсја др Божидара Аџије (Дрниш), маршала Тита (ОШ „Јанко Веселиновић" у Београду), Милице Павловић, народног хероја.

Уметникова супруга указала нам је на неке радове Петра Бибића и његове изласке на јавне конкурсе. Од ње смо чули да су Бибић и архитекта Ружица Илић освојили награду на једном значајном конкурсу за споменик (Приштина), али да њихов пројект није изведен.

Арх. Ружица Илић радо нам је причала о томе како су она и Бибић замислили споменик у Приштини. Сазнали смо да је конкурс био расписан 1946. за урбанистичко решење трга у Приштини и споменик. Награђени аутори споменика хтели су да га поставе на

трг без икаквог постамента. Као што смо већ рекли, њихов пројект освојио је другу награду (прва није додељена), али није изведен. Ружица Илић се сећа да су инвеститори, па и жири, изражавали дискретну сумњу да ће Бибић имати снаге и рутине да изради амбициозно замишљен споменик који је чинила већа група људи. Макета овог споменика налазила се дуго у атељеу Борђа Андрејевића—Куна у Београду. Кунови наследници нису могли да се сете ове макете, нити да нам кажу где бисмо је могли тражити.

По свему судећи, о том пројекту остаје само сведочанство арх. Ружице Илић, сараднице П. Бибића. По њеном мишљењу, Бибић је био успео да дâ снажну композицију, групу од осам-девет људи у природној величини у покрету, па је штета што споменик у Приштини није реализован.

О Бибићу као скулптору можемо да судимо на основу три јавна споменика: у Јакову, Параћину и Бору. Сва три споменика и данас се налазе ту где су постављена.

Споменик борцима НОР-а у Јакову (село у Срему). Споменик је у центру села, на раскрсници путева. Фигуре су постављене на масиван постамент. Партизан и партизанка са аутоматским оружјем у рукама (на готовс) искорачили су на браник отаџбине. Додирују се раменима (раме партизанке приљубљено је уз раме партизана са леђа, за ширину његове руке) и деловима одеће. Партизан је гологлав, док је партизанка забрађена марамом, која јој, заједно са огртачем, пада низ рамена и леђа. У положају тела, покрету, нема патетике, која обично прати такве споменике. Бибић је успео да моделује мушку и женску фигуру крајње реалистички, чврсто, у покрету. Одећа и обућа (кабаница, панталоне, чарапе, цокуле, марама, огртач, сукња) крију људско тело. И поред недостатака вешто прикривених масом, споменик у Јакову издваја се из мноштва сличних споменика, откривених непосредно после рата или касније када су обележаване годишњице.

Споменик палим борцима НОР-а и жртвама фашистичког терора града Параћина 1941—1945. Споменик је у центру града, испред Скупштине општине Параћин, на зеленој површини. Фигура мушкарца, партизана природне величине, постављена је на постамент висине од око 1,50 метара. Са три стране споменика, на постаменту, дати су на бронзаним плочама натписи и имена 68 палих учесника НОР-а и жртава фашизма.

Партизан, млађи човек у цивилном оделу са машинком у десној руци, приказан је у пози ишчекивања, у тренутку када покушава да погледом допре до некога или нечега. Левим длаком фигура штити очи од сунца, што је већ виђено, експлоатисано. У

искораку фигуре (левом ногом) има одлучности, а терет тела је уверљиво распоређен на обе ноге. Пластичне вредности фигуре изражене су на лепо моделованом лицу младог човека и грудном кошу који се открива кроз раздрљену кошуљу.

Вајар Бибић је коректно обавио посао, у складу са наменом и захтевом поручиоца споменика.

Споменик рудару у Бору. Јунака свог споменика, рудара са рударском бушилицом и лампом, Бибић смешта међу шетаче, на улицу града рудара. Из зеленог травњака фигура рудара подигнута је на ниско постоље, тек толико да надвиси пролазнике и посматраче.

Бибићев приступ скулпторском задатку је реалистички, што и одговара захтевима времена. Изазов за скулптора могло је да буде од појаса обнажено тело рудара, али Бибић, очигледно, није се користио живим моделом. Вајар атрибутима (шлем, бушилица и рударска лампа) наговештава позив човека, коме подиже споменик, што није непознато у вајарству.

Општи утисак, снагу и стаменост, Бибић је постигао, као и у претходна два споменика, на неки свој, особен начин.

Закључујући ово поглавље о Бибићу скулптору, дужни смо да укажемо на две ствари. Прво, оним што смо издвојили као Бибићеву скулпторску заоставштину није обухваћено све што је Бибић урадио у овој области. Друго, и ово мало радова (три споменика и три попрсја) показују да је био надарен вајар, да је могао да пружи и много више да се није расплињавао у ликовној уметности, испољавајући се у готово свим њеним гранама, чак и на пословима конзервације и рестаурације уметничких дела.

И на крају, Бибић је дао решење и за орден рада (сва три степена), као и за медаљу рада. О томе говори сам аутор у Картону СЛУЈ-а. Поменута одликовања установљена су Законом о увођењу „Ордена рада" (Сл. лист ДФЈ, бр. 28/45),[61] али пошто се ови ордени више не додељују (они по Бибићевом решењу), нисмо имали прилике да их видимо.

Маузолеј П. Бибића. Када је Петар Бибић дошао на идеју да у родном селу Велушићу (засеок Бибићи) подигне себи маузолеј, тешко је рећи. Можда пре другог светског рата, када је у суседном селу Отавицама Мештровић почео да гради породичну гробницу

[61] *Одликовања у Социјалистичкој Федеративној Републици Југославији,* Службени лист, Београд 1978, Прилози.

(1926—1931). По сведочењу Бошка Бибића, сина Петровог рођеног брата Влада, гробница је зидана пуних шеснаест година и довршена је 1963.

Маузолеј се налази на лепом месту, испод насеља, на малом узвишењу, изнад локалног пута које повезује Дрниш са северозападним залеђем. Земљиште око гробнице оплемењено је зимзеленим ниским растињем и лепо уређено.

Маузолеј је зидан у облику стећка, на правоугаоној основи која се издиже на два степеника. Ако маузолеј посматрамо са чела, у правцу врата подигнута још за два степеника, грађевина се шири од темеља према кровном венцу. Управо те оборене, подужне странице маузолеја, на тражење инспирације подсећају на стећак. Грађевина је зидана каменом који се овде може наћи у изобиљу. Вешта рука сељана обликовала је камене блокове, неједнаке величине, којима је озидана грађевина. Кровни венац, кров на две воде од армираног је бетона. Спољне димензије грађевине су складне (однос ширине према висини и дужини): 3,70 (средина) x 5,30 x 4,30 метара. Унутрашње: 2,60 x 4,90 x 2,70 метара.

Унутрашњост маузолеја је чиста: испод зида супротно од врата издигнуте су изнад пода две тешке камене надгробне плоче, рустично обрађене. Лево и десно од ових плоча, у зид је уграђено по једно камено кандило. Зидове гробнице, од пода до крова, покривају мозаици. Изнад гробних плоча је велики крст. На бочним зидовима по шест фигура, три женска и три мушка профила. То је погребна поворка сељана у народним ношњама тога краја. Фигуре су нешто више од природне висине, оборених глава. Зид гробнице са узаним вратима поделио је Бибић у три поља за мозаике: изнад врата, у засведеној површини, су, допојасно, ликови Сима и Анице, Петрових родитеља, а испод, у пет редова, пише:

„Трудом својих руку а не благом моћних,
овај дом подиже уз помоћ брата Владе, сина
му Бошка и прилогом братанице Невенке
своме брату Сави и за себе Петар Бибић.
1 9 6 4."

Лево од натписа (улаза) сликар је урадио свој лик, целу фигуру, са књигом и кичицом у рукама. Десно од улаза приказан је брат Сава, такође цела фигура.

По сведочењу братанца Бошка, Петар је годинама, где год би га пут нанео, сакупљао камен за мозаик. Разнобојни и квалитетан камен уграђен у мозаик потврђује казивање уметниковог братанца.

Бибић је мозаике радио у плочама (које су се лако могле транспортовати), у свом атељеу у Београду. Мозаици нису наливани бетоном, већ гипсом. Гипс је ојачан жичаном арматуром. При монтажи плоча на зид направио је грешку, која се данас свети. Пошто зидови нису били идеално равни, по сведочењу братанца Бошка, а и да би мозаик сачувао од влаге Бибић је плоче мозаика одвојио од зида (3—4 cm) и причврстио их жицом и клиновима за зид. Да би цео фиксирао, поставио је подупираче (између мозаика и зида) који су регулисали размак од зида, а шупљину испунио песком. Међутим песак се временом почео сабијати и наниже потискивати мозаике у простор маузолеја. Рђа је изгризла жицу којом су плоче фиксиране за зид, па прети опасност да се испуцали мозаик сруши, распе. На зиду, где је само крст, велика камена кандила, која су била уграђена у мозаик (вероватно нису улазила у зид) својом тежином повукла су мозаик и обрушила добар део на гробне плоче. Овим обрушавањем оштећен је мањи део крста (вертикална пречка) при самом дну. Велика пукотина, по средини (вертикала), појавила се и на мозаику који представља лик самог сликара. Бибићев братанац је све површине под мозаиком подупро даскама, али је неопходна хитна интервенција стручњака. У Заводу за заштиту споменичког наслеђа у Сплиту сазнали смо да маузолеј Бибића није споменик и да Завод неће моћи да приступи заштити и рестаурацији мозаика. Како је маузолеј приватно власништво (тврдња Завода из Сплита), а братанац Бошко Бибић као једини наследник нема могућности да финансира радове, маузолеј је озбиљно угрожен. Тренутно нема другог него да се солидарном акцијом пријатеља и поштовалаца дела Петра Бибића санирају мозаици маузолеја.

У међувремену, септембра 1990. године, Комисија Републичког завода за заштиту споменика културе СРС извршила је увид на објекту и сачинила записник са предлогом нужних мера заштите.

Ако смо имали озбиљне примедбе на техничка решења Бибића, општи утисак о грађевини, мозаицима и бронзаним вратима далеко је повољнији. Судећи по избору локације, осећају потребе да се из равни терена издигне основа за маузолеј (правоугаона тераса), складности грађевине (односи ширине, висине и дужине), начину како је решен кров, пројектант је ваљано обавио задатак. Ако је то дело нашег сликара, онда се Бибићу мора признати да је, између осталог, имао истанчан осећај за простор, природни ненастањен амбијент. Импресивно делује и начин на који је здање зидано, како су слагани камени блокови. Уграђивање већих блокова, рустично обрађених, и распоређивање уз ивице грађевине, уз врата, или кровни венац, па и у зид (без обзира што ће разбити хоризонтални ред),

чини зидове стаменим, површине пуне ритма који је немогуће не осетити.

Мозаици у маузолеју, за које нема сумње да су Бибићево дело (ако за архитектонско и грађевинско решење то не смемо да тврдимо), такође заслужују нашу пажњу. Најзначајнији су, свакако, они на ужој страни грађевине, изнад и са стране улазних врата у маузолеј (унутрашња страна). Слажући партије лица ситнијим каменчићима, богате хроматске вредности, Бибић се трудио да погоди ликове својих родитеља Симе и Ане.

Ништа мање нису вредни ни мозаици: аутопортрет и портрет Сава Бибића, уметниковог брата, оба анфаса. У статичним позама: Саво са спуштеним и код појаса укрштеним рукама, Петар са једном опуштеном руком уз тело и, другом, савијеном у раван са струком. И овде се уочава настојање уметника да постигне максималну сличност са ликовима портретисаних. Стога уметник главе слаже од ситних разнобојних каменчића, док за тело употребљава крупније каменчиће, потенцирајући контуру, цртеж. Користећи за позадину изузетно светли камен, провлачећи кроз целу површину и каменчиће изразитијих хроматских вредности, као акценте, Бибић постиже жељене ефекте.

На бочним зидовима Бибић је дао по шест фигура у погребној поворци (са сваке стране по три мушке и три женске). За разлику од претходних његових лица, профили личности у поворци дати су више схематски: испод кукуљица и марама извиру само чело, нос и ретко где брада. Другачије је представљен један старац — гологлав, са праменовима подуже косе, брковима и кошчатим линијама носа и браде.

На ужем зиду, изнад пробних плоча Петра и Сава, постављен је целом висином крст равних пречки (нешто дужом него што је уобичајено, хоризонталном пречком). Добро одабраним нијансама камена постигнуто је то да се крст, ненаметљиво, издваја из позадине.

Бибић је успео да уметнички осмисли и обликује простор маузолеја, одмерено и строго, како приличи амбијенту и друштвеном угледу овде сахрањених. Ту нема ничег претенциозног, наметљивог, нема лажног сјаја. Маузолеј је дело доброг укуса у сваком погледу.

Треба нешто рећи о бронзаним вратима маузолеја. Предњу страну чини плоча са јаким закивцима, масиван рукохват (стилизована алка) и отвор за такође масиван бронзани кључ. Украс врата је натпис, исписан у једном ступцу (захвата око трећине врата, у висини очију): „Печат срама нека краси чело сваком силнику дома овог". Свака реч ове поруке чини по један ред, исте је ширине и

висине (захвата трећину ширине врата). Речи које имају већи број слова решене су сажимањем слова у међупростор између појединих слова, тако да ни једна реч не излази из ширине ступца, у који је укомпонован цео натпис:

„Н Е К А
С^{В}А К^{О}М . . ."

Посебно је вредна бронзана, јака брава, у облику пса чувара, са унутрашње стране врата. Приложена фотографија боље од речи показује мајсторство Бибића.

Иако је маузолеј приватно власништво, на основу свега што смо затекли, као и на основу несумњиве уметничке вредности (архитектонске, ликовне и примењене), маузолеј Бибића у селу Велушићу заслужује да буде заштићен и што пре реставриран. То је споменик вредан очувања и због српског живља у тим крајевима.

ЗАКЉУЧАК

Петар Бибић, наш савременик, графичар, сликар, скулптор, конзерватор и реставратор, кописта, макетар, човек разноврсних интересовања и великих креативних могућности није успео да обезбеди себи и својој уметности одговарајуће место у историји уметности свога времена. Узалуд ћете тражити његово дело (пре свега графичке листове и слике) у сталним поставкама музеја и галерија великих центара: у Сплиту, Скопљу или Београду. Понешто од уметничког дела ипак се нашло у музејима и галеријама: неки графички листови и уљане слике у фундусима Галерије умјетнина у Сплиту, Уметничке галерије „Скопље" или Музејима савремене уметности у Београду и Новом Саду. Поменути радови (који нису прибављени за музеје по критеријумима недвосмислене уметничке вредности, већ су нечији легати), истини за вољу, и не би увек могли најбоље репрезентовати уметника у сталној поставци. Још залуднији посао био би трагање за именом и делом Петра Бибића у послератним прегледима наше историје уметности (хрватске и српске). За Хрвате Бибић је био српски уметник, за Србе Србин из Хрватске, за Скопљанце човек у пролазу из времена којег они неће радо да се сећају. Тако се догодило да се нико није заинтересовао да уметнички објективно суди о Бибићу и његовом делу; изузев Лазара Трифуновића, тада асистента на Катедри за историју уметности Филозофског фа

културе у Београду, који је као сарадник Енциклопедије ликовних уметности (1959, св. I) унео у њу и име Петра Бибића.[62]

Иако не можемо рећи, мада смо то искрено желели и настојали, да смо у потпуности сагледали животни и уметнички пут Петра Бибића, да смо прикупили, видели и оценили већину његових уметничких дела, надамо се да смо их бар приближили стручној јавности и публици.

Простор нам није дозволио да донесемо све изворе, приказе и критике, који су пратили уметнички пут и развој Петра Бибића. Ипак, уверени смо да смо пронашли више од 95 одсто материјала везаних за Бибићево стваралаштво, да смо их савесно проучили и уважавајући туђе оцене, установили равнотежу између тадашњих оцена и свог суда који доносимо са извесне временске дистанце. Посебно препоручујемо изворе којима смо се и ми служили. У *белешкама* које прате овај рад, педантни читаоци, па и будући истраживачи уметничког дела Петра Бибића, наћи ће податке о свим приказима и критикама, све изворе из којих се могу црпсти информације о животу и раду нашег уметника.

Када нам је, пре неколико година, академик Дејан Медаковић говорио о Петру Бибићу као „сјајном сликару и добром човеку", а после њега Даница Антић (присећамо се овог разговора на дан 18. јануара 1989. године, на дан сахране изузетне српске сликарке) више пута понављала да је „Бибић био генијалан, да је све знао, све умео и могао", били смо склони да то припишемо, пре свега, њиховим пријатељским везама са Бибићем, а тек после тога одговорном и објективном суду једног уваженог историчара уметности и једне признате сликарке. Како смо све више и упорније извлачили из заборава животно и уметничко дело Петра Бибића, откривајући његове вредности и формирали Каталог сачуваних уметничких радова, све више смо се уверавали да су оцене Бибићевих пријатеља и познаника сасвим тачне, ни у ком случају претеране и необјективне.

Оно што није учинила критика у послератном периоду (1945—1970), будући да није имала чак ни подршку скромног Бибића (понекад се стиче утисак да је био равнодушан према себи и свом делу), мораће да исправе историчари уметности када буду писали историју ликовних уметности српског народа. Поглавље о сликарству, посебно странице посвећене модерној графици XX века, мораће Петра Бибића да уврсте међу пионире. Њему, несумњиво, при-

[62] Бибић Петар, Енциклопедија ликовних уметности, том I, Лексикографски завод, Загреб 1959, стр. 363.

пада место међу онима који су сами током друге и треће деценије нашег века далеко од Београда или Загреба борили праведне битке да графика постане и остане равноправна уметничка грана са сликарством, и на овим нашим просторима, као што је то увек била другде.

Ко буде, данас или сутра, поставио себи тежак, али захвалан задатак да прикупи и одабере тридесетак графичких листова и исто толико слика Петра Бибића, и представи их јавности и критици, може бити више него сигуран да ће тај његов труд бити награђен великим признањем, управо због тога што је њему пало у део да открије, представи и индиректно сачува дело непролазне вредности и високих уметничких домета.

Верујемо да ће се то убрзо и догодити.

КАТАЛОГ РАДОВА

СЛИКАРСКО И СКУЛПТОРСКО ДЕЛО ПЕТРА БИБИЋА У ДРНИШУ У *ПОСЕДУ МУЗЕЈА ДРНИШКЕ КРАЈИНЕ*

1. ИЗ СТАРЕ ЦРКВЕ СВ. МАРТИНА У СПЛИТУ, 1950, уље на платну, 88×67 cm, сигнирано д. д.: П. Бибић 950. Инв. бр. 119.

2. ПРЕД ОЛУЈУ, ИЗ СКОПСКОГ ПОЉА, уље на платну, сигнирано: П. Бибић, 1954.

3. СТАРА МЛИНИЦА, суха игла, 48×55 cm, сигнирано д. д.: П. Бибић 54. Инв. бр. 123.

4. СКОПСКИ СТАРИ ХАН, суха игла, 50×56 cm, сигнирано д. д.: П. Бибић 54. Инв. бр. 125.

5. СКОПСКИ АМАМ, суха игла, 50×56 cm, сигнирано д. д.: П. Бабић 54. Инв. бр. 126.

6. РИБАРСКА ЛАБА У ЛУЦИ, aqvatinta, 50×51 cm, сигнирано д. д.: П. Бибић. Инв. бр. 121.

7. МАНАСТИР МАТКА, суха игла, 35×47 cm, сигнирано д. д.: П. Бибић. Инв. бр. 122.

8. ТРОГИРСКА УРА, туш, 49×38 cm, сигнирано д. д.: П. Бибић. Инв. бр. 124.

9. СЕЋАЊЕ НА МАКЕДОНИЈУ, гипсорез, 90×50 cm, сигнирано д. д.: П. Бибић. Инв. бр. 127.

10. КРАЈ ОКО ВАРДАРА, уље на платну, 82×67 cm, сигнирано д. д.: П. Бибић. Инв. бр. 255.

11. ОГЊИШТЕ, уље на платну, 84×61 cm, сигнирано д. д.: П. Бибић. Инв. бр. 256.

12. ВИНОГРАД У КРШУ, уље на платну, 67×100 cm, сигнирано д. д.: П. Бибић. Инв. бр. 257.

13. СТАРА ТВРЂАВА КАМЕРИНГО У ТРОГИРУ, уље на платну, сигнирано д. д.: П. Бибић, 950. Инв. бр. 118.

У СКУПШТИНИ ОПШТИНЕ ДРНИШ

14. ГРАДИНА У ДРНИШУ, уље на платну 1954, сигнирано д. д.: П. Бибић. Слика се налази у великој већници СО Дрниш.

У ДРНИШУ, ИСПРЕД ОСНОВНЕ ШКОЛЕ „БОЖИДАР АЦИЈА"

15. ПОРТРЕТ ДР БОЖИДАРА АЦИЈЕ, бронза, 54×42 cm. Инв. бр. 258. У поседу Музеја дрнишке крајине.

СЛИКАРСКО ДЕЛО ПЕТРА БИБИЋА У ПОСЕДУ МУЗЕЈА САВРЕМЕНЕ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

16. ИЗ СТАРОГ СКОПЉА, сува игла, 24×33,3 cm, сигнирано д. д.: П. Бибић, д. л.: 3/50. Инв. бр. 238.

СЛИКАРСКО ДЕЛО ПЕТРА БИБИЋА У ПОСЕДУ ГАЛЕРИЈЕ САВРЕМЕНЕ ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ У НОВОМ САДУ

17. ИЗ СЕЋАЊА НА МАКЕДОНИЈУ, дрворез, 33×73 cm, сигнирано д. д.: П. Бибић. Инв. бр. 1680 (Матица српска).

СЛИКАРСКО ДЕЛО ПЕТРА БИБИЋА У ПОСЕДУ ДАНИЦЕ АНТИЋ У БЕОГРАДУ

18. БЕОГРАД, ПРИСТАНИШТЕ, сува игла, 38×30,5 cm, сигнирано д. д.: П. Бибић, д. л.: 4/10.

19. СТАРА ВРАТА (из Приморја), сува игла, 24,2×32 cm, сигнирано д. д.: П. Бибић, д. л.: 5/10.

СЛИКАРСКО ДЕЛО ПЕТРА БИБИЋА У ПОСЕДУ ДОБРИЛЕ МИЛЕТИЋ У БЕОГРАДУ

20. СЕЛО, сува игла, 15×11 cm, сигнирано д. д.: П. Бибић, д. л.: 5/10.

21. ЈАПАНСКА ВАЗА, сува игла, 15×31 cm, сигнирано д. д.: П. Бибић 1953.

СЛИКАРСКО ДЕЛО ПЕТРА БИБИЋА У ПОСЕДУ ДЕЈАНА МЕДАКОВИЋА

22. БЕОГРАД, ПРИСТАНИШТЕ, сува игла, 38×30,5 cm, сигнирано д. д.: П. Бибић, д. л.: 5/10.

23. ПРИМОРСКИ ПРЕДЕО, сува игла, сигнирано д. д.: П. Бибић, д. л.: 5/10.

СЛИКАРСКО ДЕЛО ПЕТРА БИБИЋА У ПОСЕДУ БОШКА БИБИЋА У ВЕЛУШИЋУ

24. ПОРТРЕТ ОЦА (Симо Бибић), уље на платну, 52×69,5 cm, није сигнирано.

25. ПОРТРЕТ МАЈКЕ (Аница Бибић), уље на платну, 72×118 cm, сигнирано д. л.: П. Бибић 1924.

62. Св. ЈОВАН КРСТИТЕЉ (славска икона), темпера на стаклу, 32×45 cm, није сигнирано.

27. ЖЕНСКИ ПОРТРЕТ, угаљ, 17×32,5 cm, сигнирано д. д.: П. Б.

СЛИКАРСКО ДЕЛО ПЕТРА БИБИЋА У ПОСЕДУ ГАЛЕРИЈЕ УМЈЕТНИНА У СПЛИТУ

28. СЕЉАЧКА КУЋА (ентеријер), уље на шперплочи, 35,5×33 cm, сигнирано д. д.: П. Бибић. Картотека 21.

29. УНУТРАШЊОСТ ЦРКВЕ СВ. ЈЕРЕ НА МАРЈАНУ, акварел, 34,8×47 cm, сигнирано д. д.: П. Бибић 926. Картотека 10.

30. ЦРКВИЦА, акварел, 32×36 cm, сигнирано д. д.: П. Бибић. Картотека 72.

31. У ЦРКВИ, бакропис, 33,5×24 cm, сигнирано д. д.: Бибић. Картотека 13.

32. ТУРСКЕ КУЋЕ, колорисани бакропис, 19,7×19,7 cm, сигнирано д. д.: П. Бибић 923. Картотека 14.

33. КОРЧУЛА, бакропис, 16,5×23,5 cm, сигнирано д. д.: П. Бибић, картотека 16.

34. СВ. НИКОЛА НА МАРЈАНУ, колорисани бакропис, 19,5×19,8 cm, сигнирано д. д.: П. Бибић. Картотека 19.

35. СВ. ДУХ, колорисани бакропис, 19,5×29,5 cm, сигнирано д. д.: П. Бибић 923. Картотека 30.

36. МАРЈАНСКА ИДИЛА, бакропис, 19×21 cm, сигнирано д. д.: П. Бибић. Картотека 34.

37. СВ. ЈЕРЕ (Сплит), колорисани бакропис, 19,7×29,7 cm, сигнирано д. д.: П. Бибић 923; л. д.: Самостан пустињака. Картотека 44.

38. МЕШТРОВИЋЕВО ДОМАЋЕ ОГЊИШТЕ, ?, 20×14 cm, није сигнирано. Картотека 224.

39. САМОСТАН ДОМИНИКАНАЦА, дрворез, 23×20 cm, сигнирано д. д.: П. Бибић. Картотека 342.

СЛИКАРСКО ДЕЛО ПЕТРА БИБИЋА У ПОСЕДУ УМЕТНИЧКЕ ГАЛЕРИЈЕ „СКОПЉЕ" У СКОПЉУ

40. ДЕЧАНИ, уље на платну, 50×65 cm, није сигнирано. Инв. бр. 104.

41. ПЕЈЗАЖ ИЗ ДЕЧАНА, уље на шперплочи, 35×47 cm, сигнирано д. д.: П. Бибић. Инв. бр. 157.

42. ОХРИД, око 1930, уље на картону, 45×60 cm, сигнирано д. д.: П. Бибић. Инв. бр. 288.

43. СКОПЉЕ, око 1930, уље на платну, 60×93 cm, сигнирано д. д.: (П. Б.). Инв. бр. 289.

44. ПОГЛЕД ИЗ КРАТОВА, aqvatinta, 27×41 cm, сигнирано д. д.: П. Бибић. Инв. бр. 121.

СЛИКАРСКА И МАКЕТАРСКА ДЕЛА ПЕТРА БИБИЋА У ВОЈНОМ МУЗЕЈУ У БЕОГРАДУ

45. ДУБОВАЦ КОД КАРЛОВЦА (стари град Зрињских и Франкопана), уље на платну, 50×70 cm, сигнирано д. д.: П. Бибић.

46. МАКЕТА ГРАДА МАНАСИЈЕ (Ресава). Инв. бр. 11563 (П. 9/1).

47. МАКЕТА ГРАДА КЉУЧ. Инв. бр. 11544 (П. 11/1).

48. МАКЕТА ГРАДА „МАЛОГ ГРАДА СМЕДЕРЕВА". Инв. бр. 11572 (П. 12/1).

49. МАКЕТА СТАРОГ ГРАДА СИСКА. Инв. бр. 11549 (П. 16/1). Макете од ред. бр. 46—49. налазе се у сталној постави Музеја.

50. МАКЕТА ГРАДА ПРИЛЕПА. Инв. бр. 11561 (П. 8/4 а.).

СЛИКАРСКО ДЕЛО ПЕТРА БИБИЋА У ПОСЕДУ АРХ. РУЖИЦЕ ИЛИЋ У БЕОГРАДУ

51. СЕЛО ВЕЛУШИЋ ПОД СНЕГОМ, уље на платну, 65×97 cm, сигнирано д. д.: П. Бибић.

52. ИЗ СТАРОГ СКОПЉА, сува игла, 24×33,3 cm, сигнирано д. д.: П. Бибић.

СЛИКАРСКО ДЕЛО ПЕТРА БИБИЋА У ПОСЕДУ АРХ. ДУШАНКЕ МЕНЕГЕЛО АЊИМОВИЋ У БЕОГРАДУ

53. РИБАРСКО СЕЛО, акварел, 58×41 cm, сигнирано д. д.: П. Бибић.

54. ЖЕЛЕЗНИЧКИ МОСТ НА САВИ, туш, 36×24 cm, сигнирано д. д.: П. Бибић 951.

55. ОРАЧ, сува игла, 24,5×33 cm, сигнирано д. д.: П. Бибић; д. л.: монограм П. Б.

PETAR BIBIĆ UND SEINE KUNSTLERISCHE TÄTIGKEIT

UGLJESA RAJČEVIC

Petar Bibic, ein Serbe aus der Gegend von Drnis, meldete sich im Kunstschaffen der zwanziger Jahre unseres Jahrhunderts. Seine Ausbildung erhielt er unmittelbar vor dem ersten Weltkrieg in Prag (Schule für angewandte Kunst) und von 1918 bis 1923 an der Prager Kunstakademie, wo er sich das nötige Wissen und Können für das eigene künstlerische Schaffen erworben hat.

Nach der Rückkehr in die Heimat hat sich Bibic alsbald der künstlerischen Offentlichkeit und Fachkritik in Šibenik, Split, Novi Sad und anderen Städten als Maler und Graphiker vorgestellt. In rund zehn Jahren (1920—1930) hat Bibic etwa zehn Ausstellungen veranstaltet, die auf ein außerordentliches Interesse der Kritik gestoßen sind. Seine gelungenen graphischen Blätter, sein Interesse für alle Arten der graphischen Technik, sowie auch andere Eigenschaften seiner Kunstwerke veranlassten die Kritiker nicht nur sehr positive Urteile auszusprechen, sondern ihm vorbehaltlos einen großen Erfolg in der Graphik, aber auch in der Malerei zu prophezeien. Von einer erstaunlichen Begabung und einem allumfassenden Interesse, Bibic hat sich auch als Bildhauer, Modellierer, Konservator, Nachahmer u. a. versucht.

Aus seiner Heimat (er wurde 1893 im Dorfe Velušić bei Drniš geboren) und Split, wo er als Künstler hervorgetreten ist, begab er sich nach Skopje, da man ihn seitens des dortigen Museums dahin berufen hatte. In der Stadt am Vardar hat sich ihm die Gelegenheit geboten, seine Tätigkeit sowohl als Künstler (er hat zwei selbständige Ausstellungen als Mitglied der Gesellschaft für bildende Künste veranstaltet) wie auch als Praktiker bzw. als Konservator voll zu entfalten.

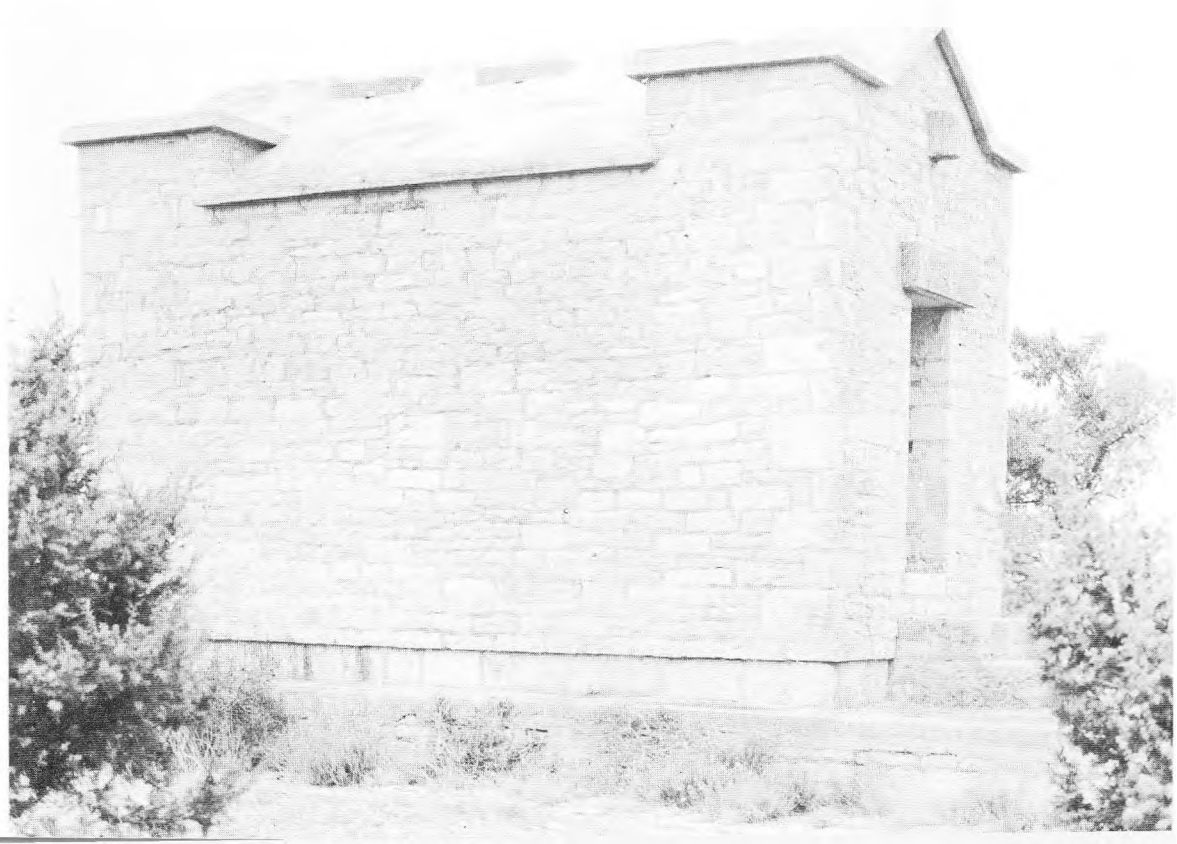
Unmittelbar vor Ausbruch des Krieges ist er nach Beograd umgezogen, wo er bis zu seiner Emeritierung an der Technischen Hochschule tätig gewesen ist. Mit seiner Emeritierung setzte jedoch seine künstlerische Tätigkeit nicht aus; im Gegenteil, er wurde noch aktiver und das künstlerische Leben in Beograd war ohne seine Persönlichkeit fast undenkbar: es entstehen Gemälde, Skulpturen (er nimmt an Bewerbungen teil und ist Schöpfer der Denkmäler in Jarak, Bor, Paracin) und er veranstaltet Ausstellungen (mit anderen Malern und Künstlern zusammen). Im letzten Jahrzehnt seines Lebens spielt er mit dem Gedanken auf eine bestimmte Weise in seine Heimat zurückzukehren. Dem Museum der Gegend von Drniš schenkte er eine Anzahl seiner Bilder, während er sich in seinem Geburtsort Velušić ein mit Mosaiken ausgeschmücktes Mausoleum errichtet hat.

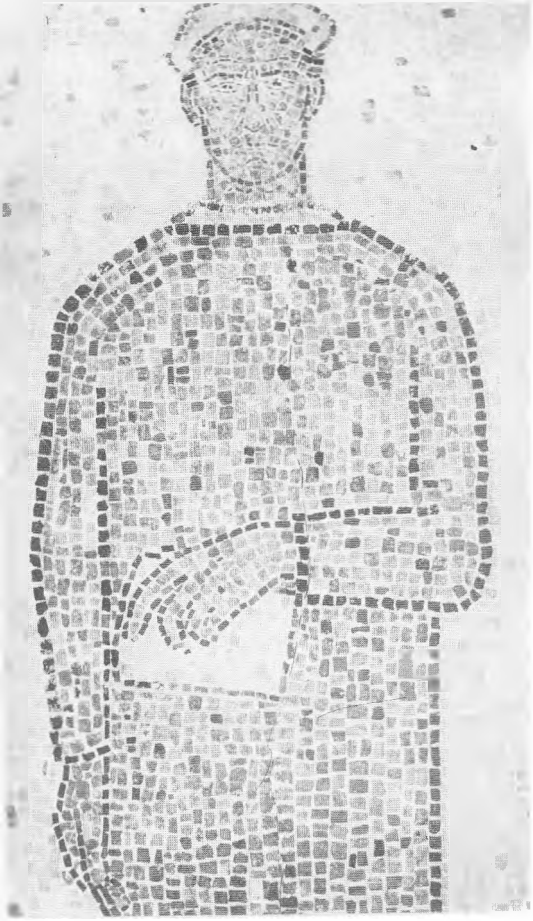
Indem etwa sechzig Kunstwerke Bibićs (Gemälde, Graphiken, Skulpturen) analysiert wurden, die wir aufgezeichnet und bearbeitet haben, konnten wir feststellen, daß es sich um ein bedeutendes künstlerisches Werk handelt. Bibić ist ein Künstler, dessen Schaffen die Kunstgeschichte erst beurteilen muß, damit man seine Stelle in der Kunst des 20. Jahrhunderts bestimmen könnte, wobei jedoch eigens sein Beitrag zur Entwicklung der graphischen Kunst bei uns beachtet werden sollte.

Bibić ist am 17. Januar 1971 in Beograd gestorben. Die Urne mit seiner Asche wurde unter der Grabesplatte des Mausoleums in seinem Geburtsort Velušić verwahrt.

МАУЗОЛЕЈ БИБИЋА У ВЕЛУШИЋУ, гледано са предње стране.

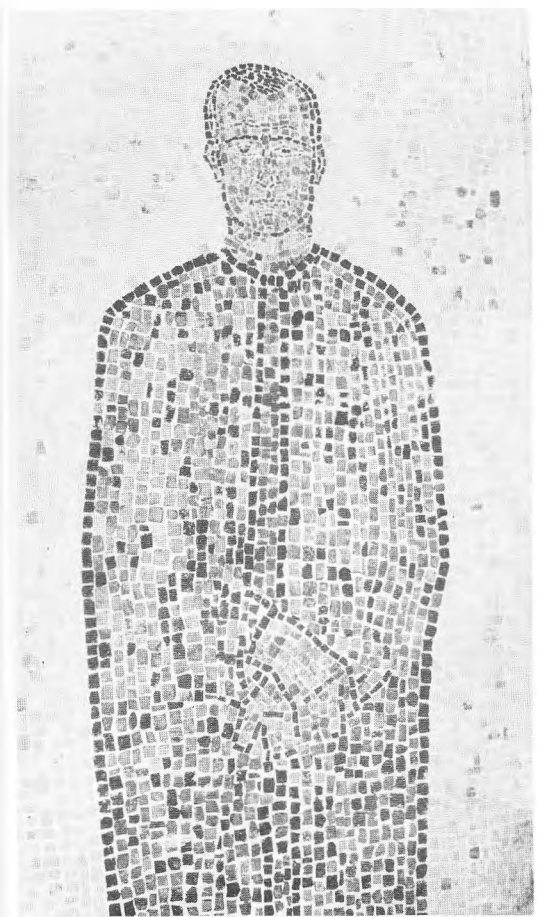
МАУЗОЛЕЈ БИБИЋА У ВЕЛУШИЋУ, гледано са стране.



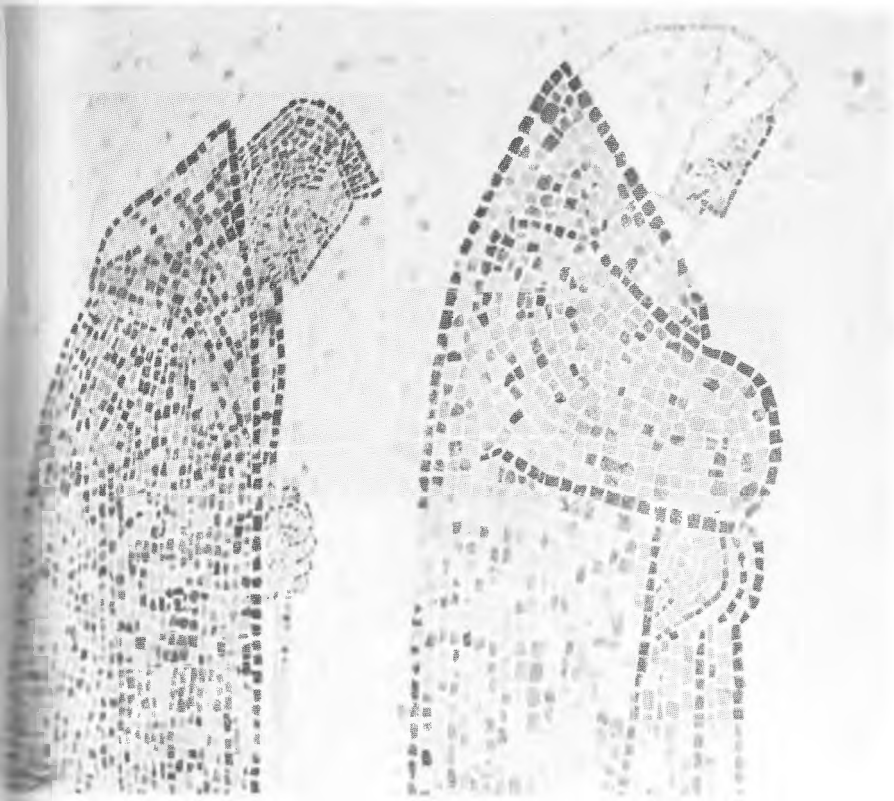


МАУЗОЛЕЈ БИБИЋА У ВЕЛУШИЋУ. Петар Бибић фигура са кичицом и кн
лево од врата).

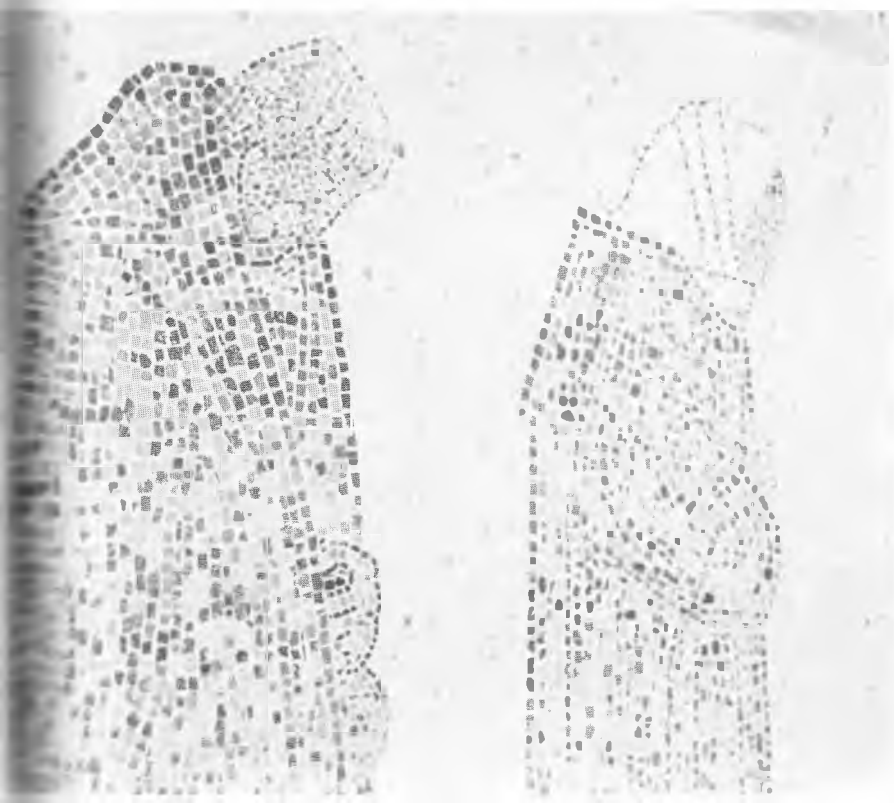
МАУЗОЛЕЈ БИБИЋА У ВЕЛУШИЋУ, Симо и Аница, родитељи Петра Б
(изнад улазних врата). Са натписом.



МАУЗОЛЕЈ БИБИЋА У ВЕЛУШИЋУ. Саво Бибић (десно од врата).



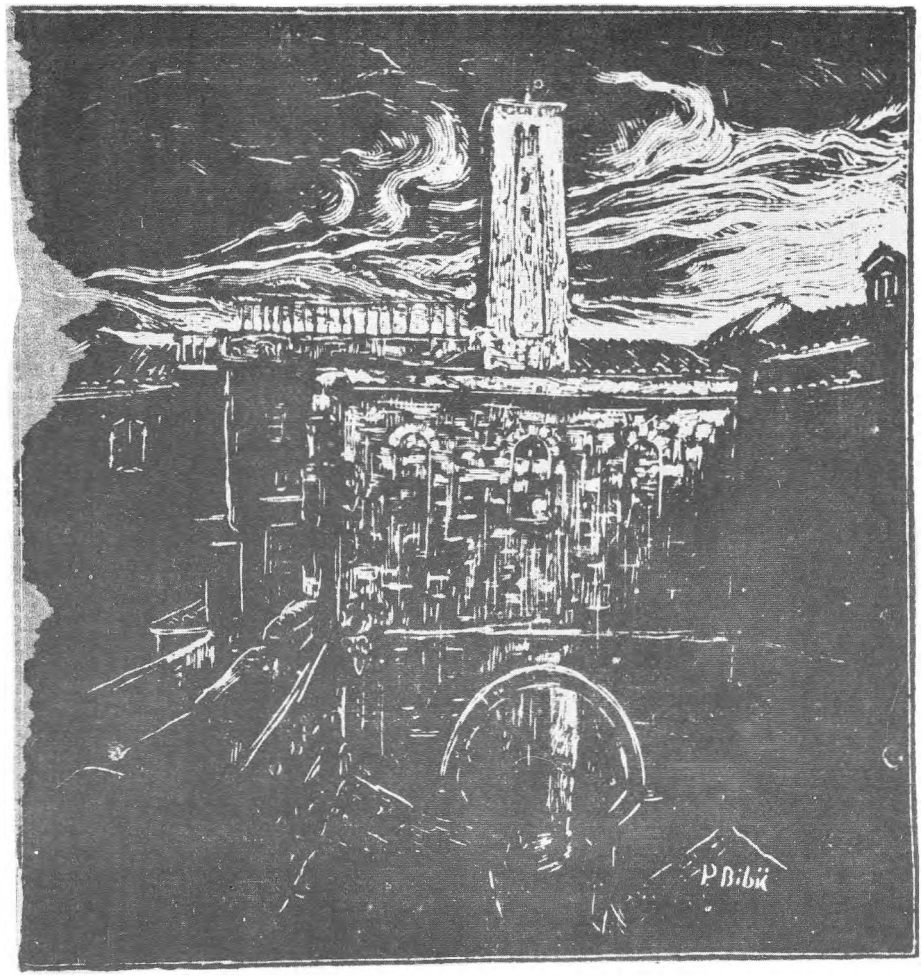
МАУЗОЛЕЈ БИБИЋА У ВЕЛУШИЋУ, две фигуре из погребне поворке (леви, подужни, зид).



МАУЗОЛЕЈ БИБИЋА У ВЕЛУШИЋ
мушка фигура (леви, подужни, зи

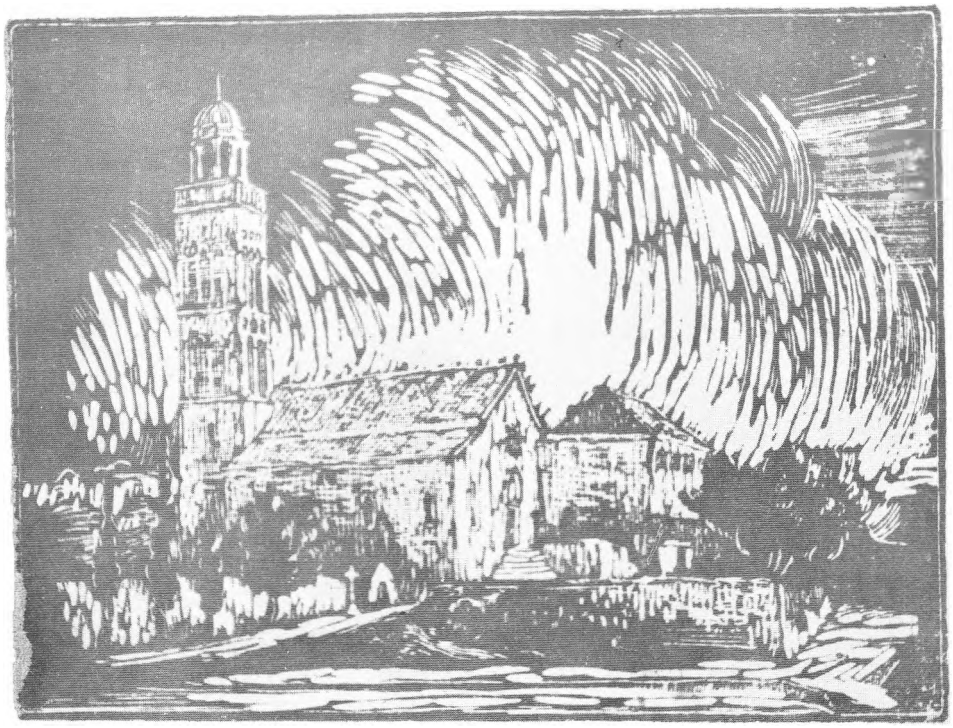
Ф. Менегело Динчић, Сликар Петар Бибић, 1949

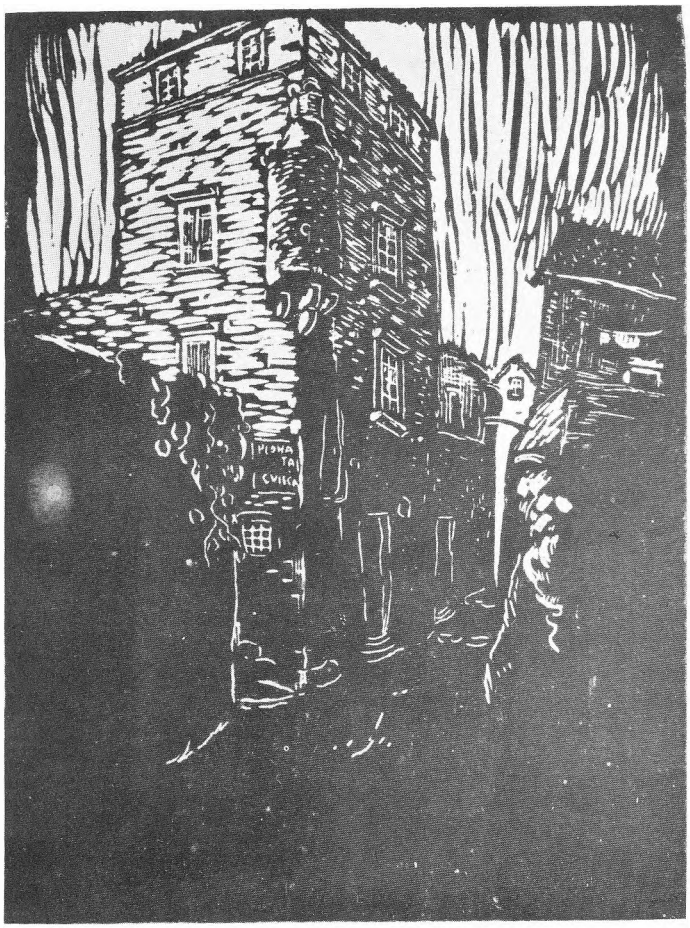
Петар Бибић, пре 1945. године.



ИЛУСТРАЦИЈА ИЗ ДНЕВНЕ ШТАМПЕ III (пре 1941)

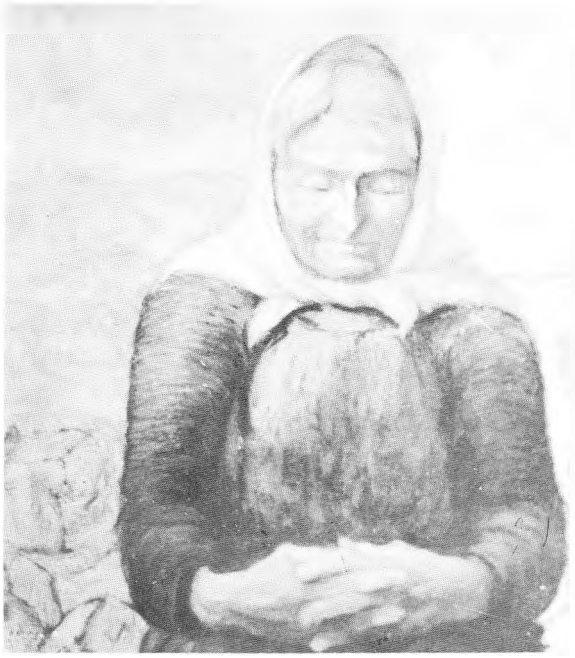
ИЛУСТРАЦИЈА ИЗ ДНЕВНЕ ШТАМПЕ I (пре 1941).



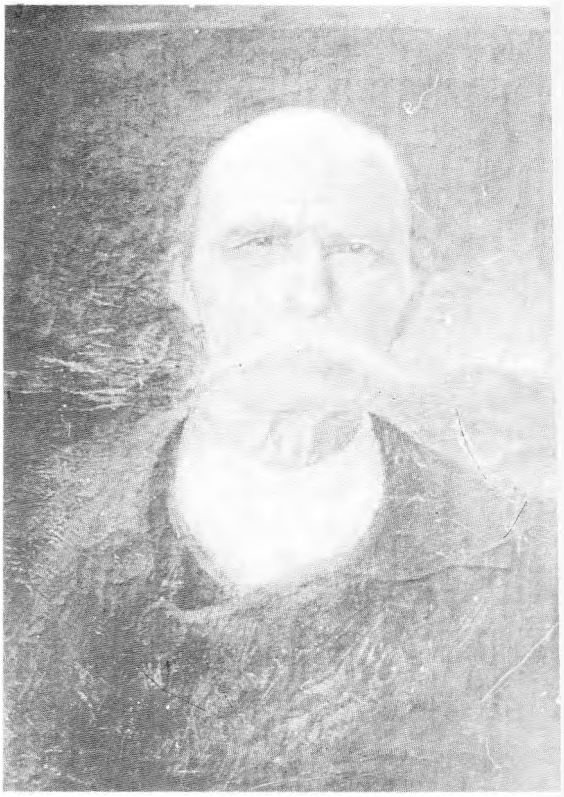


ИЛУСТРАЦИЈА ИЗ ДНЕВНЕ ШТАМПЕ II (пре 1941).

ИЛУСТРАЦИЈА ИЗ ДНЕВНЕ ШТАМПЕ IV (пре 1941).



ПОРТРЕТ МАЈКЕ (Аница Бибић), детаљ, уље на платну, 72 × 118 cm, сигнирано д. л.: П. Бибић 1924.



ПОРТРЕТ ОЦА (Симо Бибић), уље на платну, 52 × 69 cm, није сигнирано.

УНУТРАШЊОСТ ЦРКВЕ СВ. ЈЕРЕ НА МАРЈАНУ, акварел, 34,8 × 47 cm, сигнирано д. д.: П. Бибић 926.

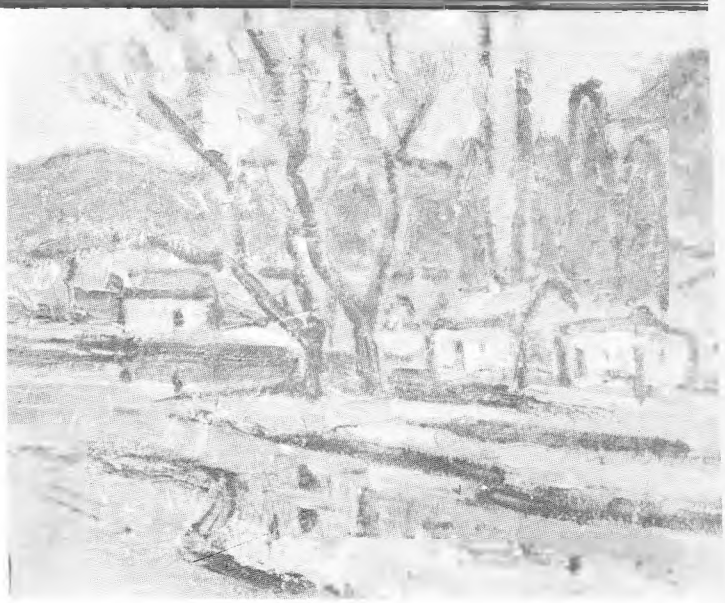
ЦРКВИЦА, акварел, 32 × 36 cm, сигнирано д. д.: П. Бибић.

ИЗ СТАРЕ ЦРКВЕ СВ. МАРТИНА У СПЛИТУ, уље на платну, 67 × 88 cm, сигнирано д. д.: П. Бибић 950.

ОГЊИШТЕ, уље на платну, 61 × 84 cm, сигнирано: П. Бибић.

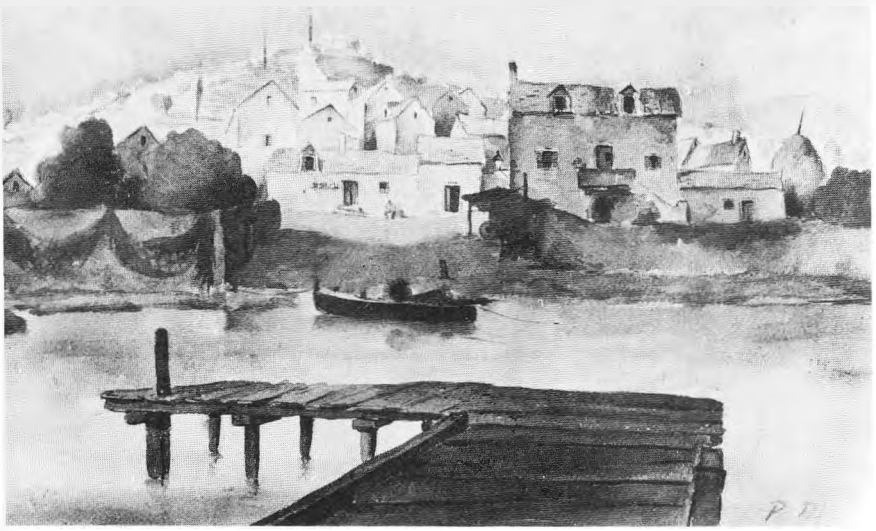
СТАРА ТВРЂАВА КАМЕРЛЕНГО У ТРОГИРУ,
уље на платну, сигнирано д. д.: П. Бибић.

КРАЈ ОКО ВАРДАРА, уље на платну, 82 × 67 cm, сигнирано д. д.: П. Бибић



ПРЕД ОЛУЈУ ИЗ СКОПСКОГ ПОЉА, уље на пл
сигнирано д. д.: П. Бибић.

ВЕЛУШИЋ ПОД СНЕГОМ, уље на платну,
× 97 cm, сигнирано д .д.: П. Бибић.



РИБАРСКО СЕЛО, акварел, 58 × 41 cm, сигнирано д. д.: П. Бибић.

СЕЋАЊЕ НА МАКЕДОНИЈУ, гипсорез, 50 × 90 cm, сигнирано: П. Бибић.

ЖЕЛЕЗНИЧКИ МОСТ НА САВИ, туш, 36 × 24 cm, сигнирано д. д.: П. Бибић 951.

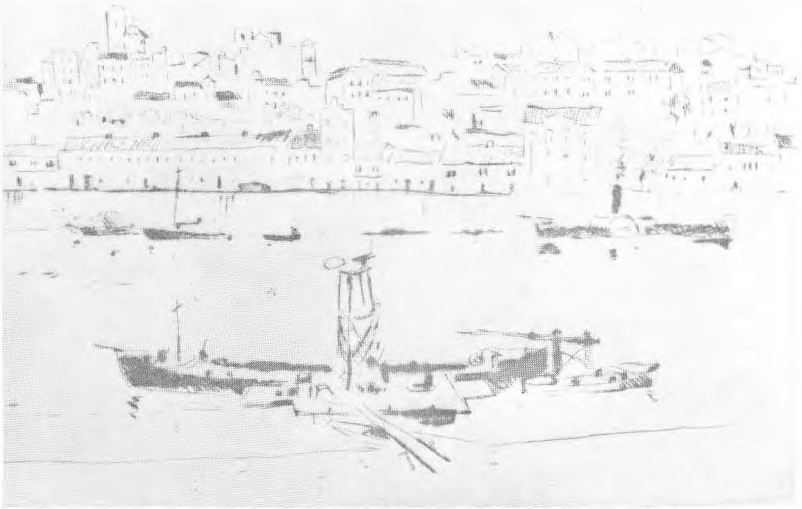
ИЗ СТАРОГ СКОПЉА, сува игла, 24 × 33 cm, вл. Музеј савремене уметности, Инв. бр. 23

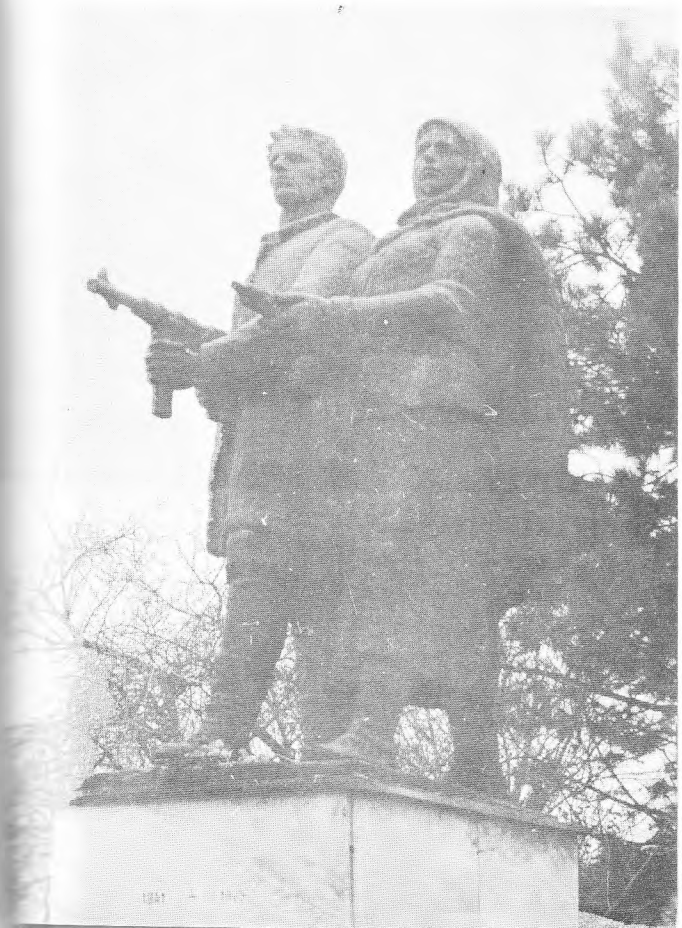
СТАРА ВРАТА (мотив из Приморја), сува игла, 24,2 × 32 cm сигнирано д. д.: П. Бибић; д. л.: 5/10. У власништву Данице Антић, Београд.

ПРИМОРСКИ ПРЕДЕО, сува игла, сигнирано, д. д.: П. Бибић, д. л.: 5/10. У власништву Дејана Медаковића, Београд.

ЈАПАНСКА ВАЗА, сува игла, 15 × 31 cm, сигнирано д. д.: П. Бибић 1953. У власништву Добриле Милетић, Београд.

БЕОГРАД, ПРИСТАНИШТЕ НА САВИ, сува игла, 38 × 30,5 cm, сигнирано д. д.: П. Бибић; д. л.: 4/10. У власништву Дејана Медаковића, Београд.





СПОМЕНИК БОРЦИМА НОР-а у селу Јакову у близини Бео

СПОМЕНИК БОРЦИМА НОР-а у Параћину. Бронза.

РУДАР, споменик у Бору. Бронза.

ПРИЛОЗИ

NAGY MÁRTA

Stefan Tenecki and the products of his workshop in Hungary[1]

There is only one signed work by Stefan Tenecki (ca 1730—ca 1786)[2] in Hungary, „The Coronation of God's Mother" in the Szeged Serbian church. Here we can see another picture with a similar theme, which D. Davidov considers to be Tenecki's work as well.[3] D. Davidov, quoting Sz. Vujicsics, mentions that S. Tenecki painted the iconostasion of the Serbian church in Pest in 1760, two panels of which, the icons of the Apostles Peter and Paul, have survived and today they are in the possession of the Collection of Serbian Ecclesiastical Art in Szentendre.[4]

A picture in oil painted on badly preserved canvas is kept at the residence of the Roman orthodox priest in Bekes. (Photo 1.) It visualizes The Coronation of God's Mother and has the following Old Slavic inscription: **„ѡтьцъ дъщеръ сынъ же матеръ доухъ светъ невѣстꙋ вѣнчаютъ вѣнцем славн марію пречистꙋ царска дъщеръ царска мати царскаѧ невѣста достойна царска вѣнца марѩ пречиста."**

---

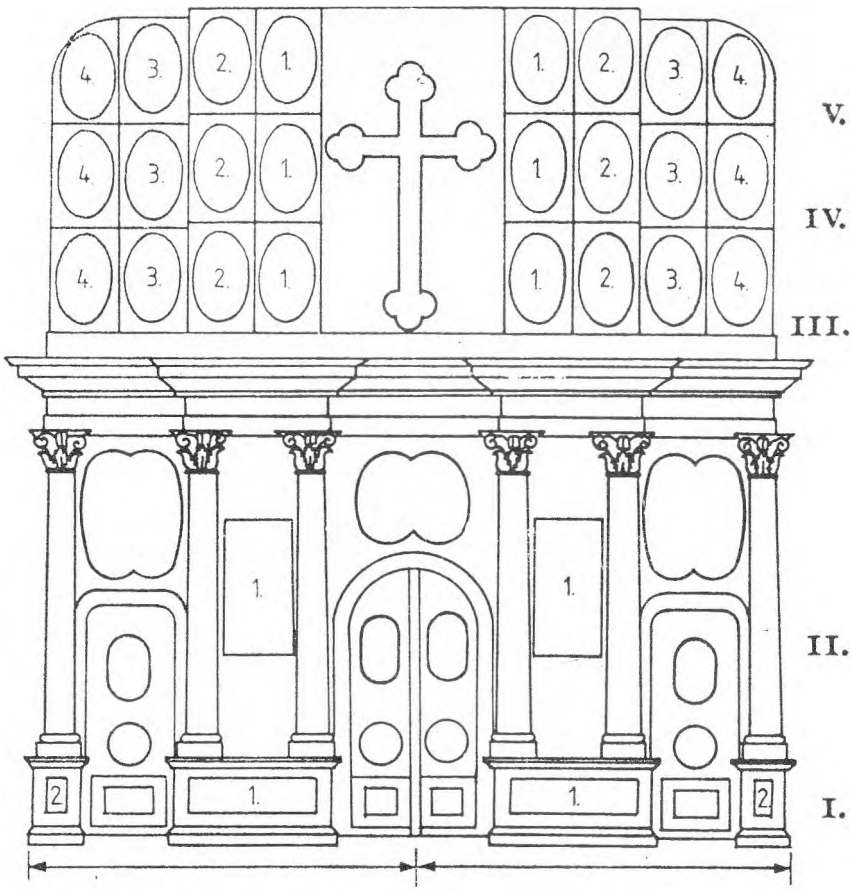
[1] The works by Tenecki — even the signed ones — are of very different quality. The explanation to this is that being a popular, busy artist of his days, he had a big workshop with many apprentices and journeymen. He must have signed even the iconostasions and pictures that were painted by him only in their details. So, at the present stage of research, it is wiser to speak about the work by „Tenecki and his workshop". It will be the next step to distinguish between the works by Tenecki, himself and those by his apprentices.

[2] О. Димитријевић-Микић: *Стефан Тенецки — банатски сликар из XVIII века.* Рад војвођанских музеја, св. 6, Нови Сад 1957, 139—154.

The paper claims that the master died in 1784. If we suppose, however, that the panels of the Szentes iconostasion had been painted in the year, or the year before the church was consecrated, the date of S. Tenecki's death must be altered. It must have occured about 1786.

[3] Д. Давидов: *Иконе српских цркава у Мађарској.* Нови Сад 1973, p. 230, ill. 145.

[4] Ibid, pp. 82—83, ill. 81, 82.



Békés, Roman Orthodox Church

The Virgin is depicted in a blue tunic and a red maphorion decorated with gilded ornamentation. She crosses her hands in front of her breast and stands on a globe up which a snake is coiling with an apple in its mouth. Christ can be seen barefooted, in a red tunic and blue pallium; the latter is decorated with gilded ornamentation. Downwards from the neck-line of his tunic there can be seen a pleat running from the right to the left, which is characteristic of the garments of all Christs — among them the one in Szeged as well — painted by Tenecki. He is holding a Latin cross in his right hand, and touching the crown with his left. The tunic and pallium of God, the Father is golden, there is a sceptre in his left and a crown in his right. Like those of Christ and the male figures in the Szeged icon his lips are bright red. The dove with red legs and bill makes us remember the one in Szeged. The way the haloes are formed, Christ's is circular,

God's is triangular, is also similar to the composition in Szeged. The angel heads with wings, decorating the Békés picture are frequent motives in the works by Tenecki.[5]

The painting „The Coronation of God's Mother" in Békés is a work by Tenecki as is confirmed by the details and the whole of the composition, the way its figures are shaped and the faces are modelled, by the brushword and colouring. The evidence is reinforced by the signature in the right bottom corner showing „1781. C. T." When the master signed his pictures with his initials, he usually placed them in the right bottom corner.[6]

The composition „The Coronation of God's Mother" came into S. Tenecki's art from among the iconographical types of the post-Byzantine period. Depicting God, the Father is alien to the iconography of the Byzantine period. S. Tenecki, however, painted this composition several times, and he was followed by many, as is proved by the pictures „The Coronation of God's Mother" in various orthodox churches in Hungary.[7] While master Tenecki pictured the coronation of the young Virgin in this Szeged composition, the Békés one shows the elderly Mary in her maphorion draping over her head.

The Old Hungarian Collection of the Hungarian National Gallery stores a „Last Supper" composition.[8] (Photo 2.) The picture was painted in oil on a wooden panel. Ist Old Slavic inscription is: Тайна Вечера. In the middle of the composition there can be seen Christ in a red tunic, blue pallium, his head surrounded with a halo. He is raising his right hand blessing and putting his left arm around the shoulders of his favourite disciple John. The apostles are sitting around a round table on chairs without backs. Judas, first from the left, facing Christ is holding a well-filled money-bag. The apostles are wearing tunics and palliums, they are bare-footed and their heads — unlike in other paintings — are not surrounded by haloes. There are the requisites of the Last Supper on the table. The pink, chequed pavement of the foreground is painted not following the rules of scenography. The iconography,

[5] В. Ристић: *Стефан Тенецки у Румунији.* Зборник радова Народног музеја II. Београд 1958—59, pp. 225—234; Д. Давидов: *Украински утицаји на српску уметност средине XVIII века и сликар Василије Романович.* Зборник за ликовне уметности 5, Нови Сад 1969, pp. 120—138, ill. 11; О. Димитријевић-Микић: op. cit., ill. 5, 11.

[6] О. Милановић-Јовић: *Иконостас Стефана Тенецког у Вазнесенској Цркви у Руми.* Зборник за ликовне уметности 2. Нови Сад 1966, p. 312; О. Димитријевић-Микић: op. cit., p. 150.

[7] For example in the orthodox churches in Szeged, Békés, Gyula and Darvas.

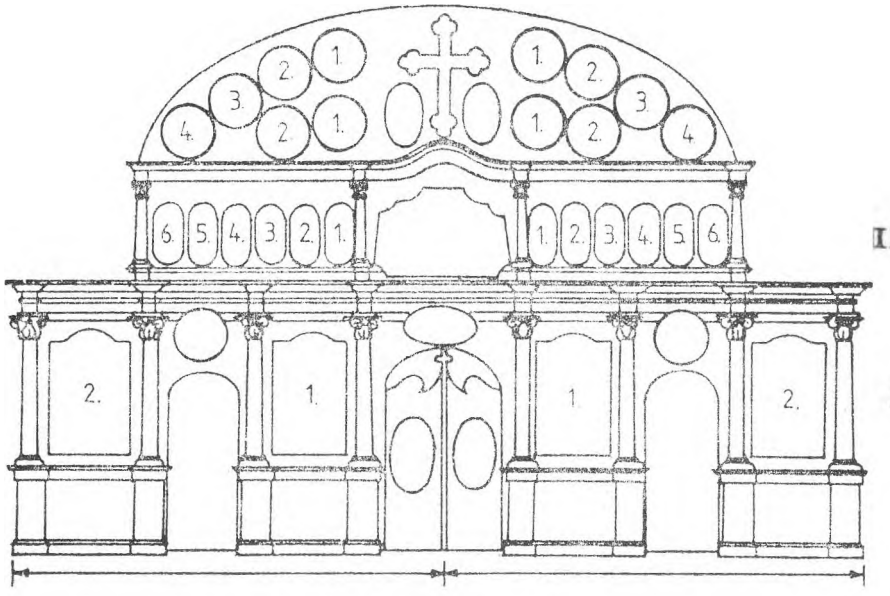
[8] It was Bernadett Puskás, a member of the Hungarian National Gallery, who called my attention to the panels. I would like to express my thanks for it.

the shaping of the figures, the architectural elements of the background are similar to those of the Last Supper in the Ruma screen.[9]

On the reverse of the panel there is an Old Slavonic inscription of the same age as the painting:

Сіе Темпло / Списалъ / на лето 1778 /
Стефан Тенецкїй / молеръ / ѹ Арадѹ

The composition must have been placed above the Holy Gates in the middle axis of the iconostasion. That is why the signature does not refer only to this one panel but to the whole screen. The place, where it was painted is unknown



Szentes, Greek Orthodox Church

The quality of the composition is well below that of the Szeged work signed by Tenecki. It shows that it was not only the panels painted by himself that he signed but the panels made by the members of his workshop, too.

The little icon without an inscription depicting „The Baptism of Christ", which is now at the residence of the Serbian orthodox priest in Hódmezővásárhely, was painted in oil on a wooden panel. (Photo 3.) In the middle of the composition is placed Christ, who is folding his arms in front of his breast, and bending his head

[9] О. Милановић-Јовић: op. cit., ill. 9.

towards St. John, the Baptist. On the right of Christ there is the angel of the Lord with huge wings and a halo around his head. His garment is decorated with rich ornamentation. His face recalls that of Mary in the Tenecki picture in Szeged. Above the figures the Holy Spirit is visualized as a dove in a ring of clouds. There is rich vegetation behind St. John, the Baptist and the angel, and the outline of a city emerges from the background. The composition is well-considered, arranged in a triangle, which embody the essence of the event. Bearing the iconography and the shaping of figures in mind the panel resembles the works of Tenecki's workshop.[10] It makes us remember the Tenecki fresco in Krušedol of the same theme. The time of its composition is about the same as that of the painting of the Krušedol frescoes in the 1760's. The intimate, lyrical approach to the story, the etherealized expression of Christ and the angel let us think that the composition was born in an exceptionally inspired moment of master Tenecki.

The activity of Tenecki's workshop in Arad is closely connected to the south-eastern parts of today's Hungary. When their churches were being built the orthodox parishes of Békés and Szentes belonged to the episcopacy of the bishop of Arad. The church in Békés was consecrated by the Arad bishop himself in 1798.[11] It was only natural that the two parishes were looking for a master to decorate their churches in Arad. This might have been the way they got acquianted with the popular master of the episcopal court in Arad. The signed Tenecki picture at the Békés parsonage might have been a sample for the parish to come to like the master's style. Neither the panels of the Békés screen, nor those of the Szentes one are signed.

The basic tier of the Békés screen (Photo 4.) is proportioned by eight columns with high pedestals and Corinthian capitals. It is on these columns that the entablature with protruding consoles rests. The six apostle-panels above both basic pictures protrude as well in the width of the columns. The screen as a whole is closed with three doorways let into it. It is only at these three places where the wall ceases to be solid becoming pierced, lace-like. The doorwings are shaped of woodcarvings and the icons are placed among them. The rich carvings bear the marks of baroque and sometimes remind us of the rococo style. The most frequent motifs are flat acanthus leaves, separated palmette leaves arranged in festoons, and rosebuds. The master decorated

[10] Ibid., ill. 13.

[11] Karácsonyi János: *Békésvármegye története* (The History of Békés country) I—II. 1896, vol. 1, p. 41.

the doors and the unit below the Crucifix with bunches of grapes. The ornament around the two basic panels is missing. The vertical sides of the two Diaconical Doors are sawn lengthwise. It is only in this way that the Diaconical Doors could get in the screen. The upper part of the iconostasion covers a part of the decoration on the ceilling. These two facts let us think that the screen originally was not designed to be erected in this particular church interieur.

The church was dedicated to „The Assumption of God's Mother", and 48 icons were placed in its iconostasion. The icons were painted on panels in oil and with the exception of the repainted ones they have Greek inscriptions on them.

The panels on the Holy Gates and the Diaconical Doors were repainted on the basis of the original iconography, thus here we refer only to their types. On the northern wing of the Holy Gates there are „Mary, the Virgin" and „Jacob's Dream" below. On the southern wing one can see „Gabriel, the Archangel" and „Moses with the Burning Bush" below. The upper panel on the northern Diaconical Door is „The deacon, St. Stephen" the middle one is „Stoning St. Stephen" and the lower one is „The Sacrifice of Abraham". This panel is iconographically the same as the composition „The Sacrifice of Abraham" on the Ruma screen.[12] The upper panel of the southern Diaconical Door is „Michael, the Archangel", the middle one is „The Miracle at Chonea" and the lower one is „The Visitation of Abraham".

The first panel in the first row of the basic tier on the northern side is „The standing Hodigitria" (Photo 5.). God's mother is standing on clouds in front of an ornamented gilt background and holding her child in her left. Her red maphorion is decorated with gilded ornaments, and a blue tunic can be seen under it. Her face is motherly, her features are gentle. And, what is uncommon of the Hodigitria-type the child snuggles up to her kindly: the features of Christ are like this on all the icons by Tenecki.[13] The iconography of the composition, the shaping of Mary, the Virgin is similar to that of God's Mother in Vilovo.[14]

The first panel in the first row of the basic tier on the south is „Saviour, the Judge"[15] (Photo 6.). Iconographically and in his shaping he is similar to the Christ in Opatovac.[16] Above the Holy Gates there

[12] О. Миланович-Јовић: op. cit., ill. 2.
[13] О. Димитријевић-Микић: op. cit., p. 143, ill. 6.
[14] Ibid., ill. 6.
[15] For the detailed description of the screen see: Nagy Márta: *Görögök a Tiszántúlon,* Kecskemét 1988. p. 44. (Greeks in the region east of the river Tisza).
[16] О. Димитријевић-Микић: op. cit., ill. 11.

is the composition of „The Last Supper". (Photo 7.). In its iconography and colours it is the same as „The Last Supper" composition of the Hungarian National Gallery. Above the northern Diaconical Gate there is „The Birth of God's Mother". St. Anne in a grey maphorion and with a halo is sitting on her bed and holding a book. In the foreground another woman is busy around a bathtub. There are several architectural elements in the background. The foreground surfaced with rosy stones in a checked pattern makes us remember „The Last Supper". The composition closely follows Byzantine iconography. Above the southern Diaconical Door there is „The Birth of Christ".

„The Birth of God's Mother" and „The Birth of Christ" have small sized copies, the so-called „Feast icons", which are stored at the Szentes church. They must have been painted by the less talented masters in S. Tenecki's workshop. The icon „The Birth of God's Mother" is dated, as well, giving the year 1786. It reveals the fact that the icons for the Békés screen had been finished well before the church was consecrated at last in 1789.

Below the throne-icon on the northern side there is „The Flight to Egypt" and on the south there is „The Arrival at Jerusalem". These two panels are the simplest pieces of the screen. In the same tier both on the southern and the northern sides there is a small panel with repainted figures of saints.

In the upper third of the screen there are six panels with Apostles on both sides of the Crucifix, while another six panels farther on both sides of the Crucifix depict the Prophets. The northern panel below the Crucifix shows God's Mother while the southern one shows John, the Evangelist. The horizontal timber of the Crucifix is decorated with the Sun painted in yellow on the north and the Moon painted in red on the south. S. Tenecki used the same motif in „The Last Supper" in Nagyszentmiklós and in other Crucifix compositions.[17]

The icons on the Békés Screen were painted in S. Tenecki's workshop in the first half of the 1780's. The Byzantine iconography, the gilded backgrounds, shaping of the figures, the way the faces are depicted, the colours used here, the ornamentation of the backgrounds and the baroque costumes, the natural settings and the technique all let us think so.

The panels of the Szentes iconostasion are related to the pieces made in the workshop of S. Tenecki. (Photo 8.) The basic tier of the iconostasion in the church dedicated to St. Nicholas is proportioned by eight columns with high pedestals and Corinthian capitals. On them

[17] В. Ристић: op. cit., p. 231, p. 233.

rests the entablature with corbels. The two sides of the Deesis-tier placed on the entablature in the middle-axis are closed with another four columns with Corinthian capitals. The rounded pictures of the Prophets above the Deesis-tier closely fit into the apse-arch. The speciality of the screen is that the two extreme panels of the basic tier are outside the descending ribs of the apse-arch. The lower third of the screen is like a closed wall, while the upper third consists of panels and the carvings embracing them. The woodcarvings are prepared in the baroque-rococo style. The most frequent motives are the stylized palmette and rosebuds hiding among acanthus leaves. There are 39 panels on the screen. The compositions are painted in oil on wooden panels. The inscriptions are Greek.

The panels of the Holy Gates and the Diaconical Doors were repainted on the basis of the original iconography. On the Holy Gates one can see „Mary, the Virgin" on the northern wing and „Gabriel, the Archangel" on the southern. The northern Diaconical Door depicts „Michael, the Archangel" and the soutern one shows „The Deacon, St. Stephen". Iconographically they are the same as the panels on the Békés doors. Mary in „The Annunciation" is related to Mary in the same panel in Vilovo.[18]

The first panel in the first row of the basic tier on the north is „The Enthroned Mother of God with the Infant Jesus". (Photo 9.) The ornamented, gilded background, the originally rosy cubic stones of the foreground can be seen on the composition „The Birth of Mother of God" and „The Last Supper" in Békés. Mary, the Virgin wears a blue tunic decorated with gilded ornaments and a red maphorion. The wide girdle gathering up her tunic is the same as the one worn by „Christ, the Judge" in Békés. There is a sceptre in her right, and her left hand rests on the shoulder of the child. There is a footstool in front of her beautifully shaped baroque throne. Her crown is similar to those in other icons by Tenecki, for example in the panels „The Crowing of Mother of God" in Békés and Szeged. Mary's glance is suggestive, her face, according to the rules of iconography, is more severe than that of Mary in Békés. Her face is the same as the one in the panel „Michael, the Archangel" in the iconostasion in Lippa."[19] The child is raising his right hand blessing, his left hand is resting on the globe symbolizing the universe. His face is similar to the Christ in other icons

[18] О. Димитријевић-Микић: op. cit., ill. 8.
[19] Д. Медаковић: *Путеви српског барока.* Нолит — Београд 1971, ill. 14.

by Tenecki,[20] and is the same as the Christ in „The Standing Hodigitria" panel in Békés.

The first panel in the first row of the basic tier on the south is „Christ, the Teacher"[21] (Photo 10.). The two extreme panels of the basic tier — St. Nicholas on the north and St. John, the Baptist on the south — are repainted preserving the original iconography and most of the original colours. The original paintings of the two panels must have been the works of Tenecki's workshop. We are led to think this by their iconography which is similar to that of the corresponding panels in the screen in Ruma.[22] O. D. Mikić notes in her paper, that Tenecki painted translucent waters with exceptional beauty.[23] The remains of this can be traced here, too.

Above the Holy Gates there is „The Saviour, Painted Not by Human Hands". „The Sacrifice by Abraham" is above the northern Diaconical Door. The composition is iconographically the same as the corresponding panels in the screens in Békés and Ruma.[24] Above the southern Diaconical Door there is the composition „The Visitation of Abraham". The two panels above the Diaconical Doors are the simplest pieces in the screen. They must have been painted by a less skillful master of Tenecki's workshop.

The middle-axis of the upper third of the screen is the Deesis. The figures of the Apostles and Prophets on the upper third are weaker than the characters of the two basic panels. They were painted with less skill and evocative power by an apprentice or journeyman working around the master. But this apprentice cannot be the same as the painter of the pictures above the Diaconical Doors.

Below the Crucifix-panel crowing the screen in its middle axis are the icon of „The Mother of God" on the north and the icon of „John, the Evangelist" on the south. The pictures at the edges of the Crucifix are partly repainted. The inscription must have been repainted, too, as it is faulty in its present form. The upper seraph-head on the vertical timber of the Crucifix is an original painting. In the pictures of the horizontal timber, however, where originally the Sun and the Moon were painted, there are the symbols of the evangelists between the seraph-wings. In the lower picture of the vertical timber seraph-wings and the letter „M" were painted probably when the two extreme panels of the lower row were repainted, too. The upper layer

[20] В. Ристић: op. cit.
[21] For the detailed description of the screen see: Nagy Márta: op. cit.
[22] О. Милановић-Јовић: op. cit., ill. 4, 5.
[23] О. Димитријевић-Микић: op. cit., p. 147.
[24] О. Милановић-Јовић: op. cit., ill. 2.

of paint is peeling off here and the features of a face with a black moustache, white hair and proud look are beginning to appear. (Photo 11.) The face reminds us of the self-portrait of Tenecki painted about 1760. If a restoration could prove that in the place of the skull Tenecki painted his self-portrait, it would be a unique portrayal among the works of the master.

Comparing the Bekes and Szentes screens as unified works of art, we can say that the panels on the Bekés screen are of more or less the same quality, while the icons in Szentes are the works of masters of various talent. One of the most outstanding differences is in the use of colours. The colours of the Bekés screen are bright while those in Szentes are more restrained. The whole Bekés screen rediates an intimate and lyrical atmosphere, the figures are characterized by charm and gracefulness. The iconostasions must have been made at approximately the same time, in the first half of the 1780's, by all means before 1786.

The panels of the two screens are the latest, hitherto unknown products of S. Tenecki's workshop. They are unique, as we have not known compositions that were made in the workshop of Tenecki to the order of the Greeks and which were given Greek inscriptions. The icons of the screen in Békés and the two basic panels in Szentes belong to high quality products of Tenecki's workshop.

Translated by *Klara Koltay*
Photos by *László Vigh*

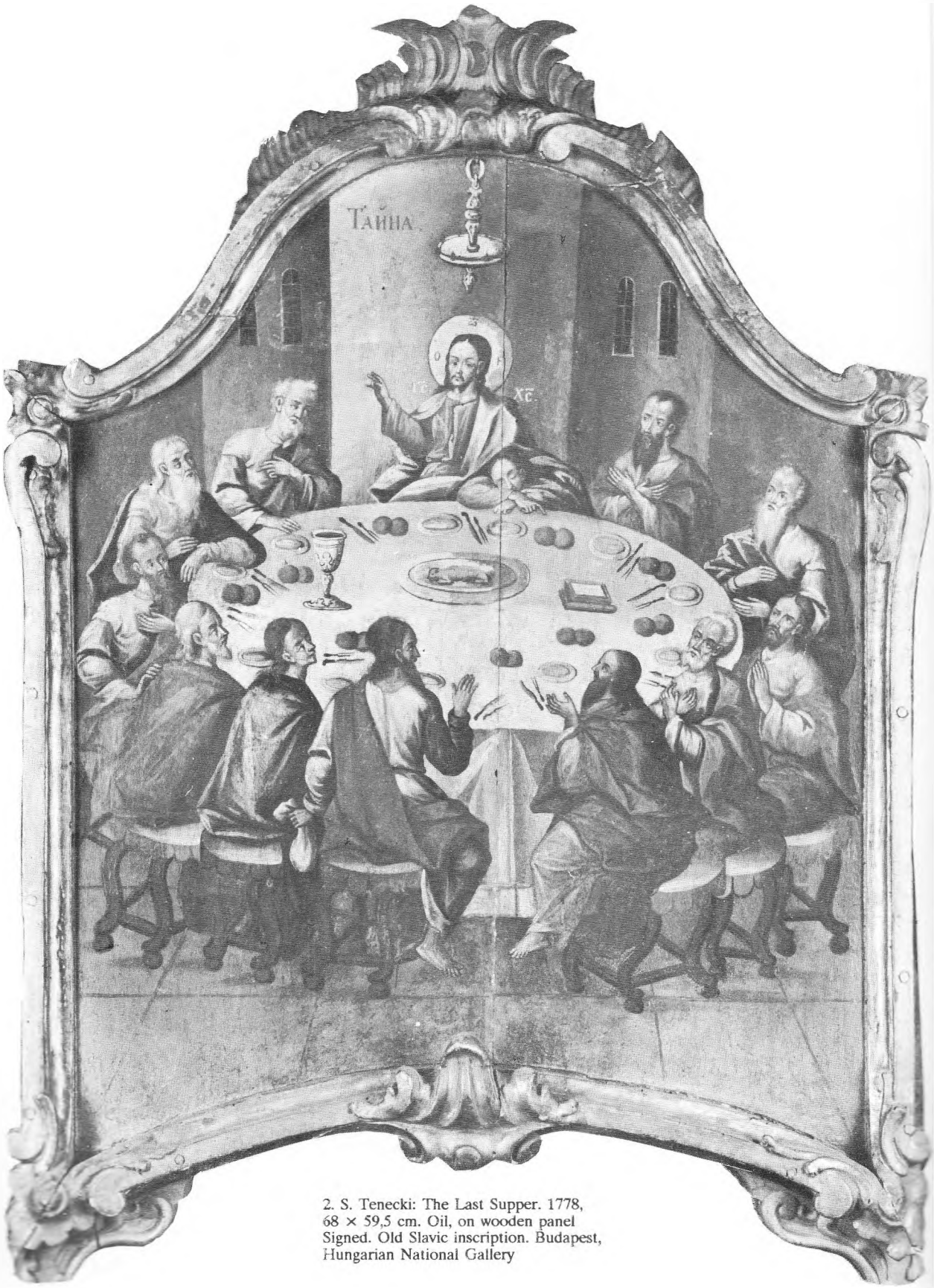
РАДОВИ СТЕФАНА ТЕНЕЦКОГ У МАЂАРСКОЈ

МАРТА НАЂ

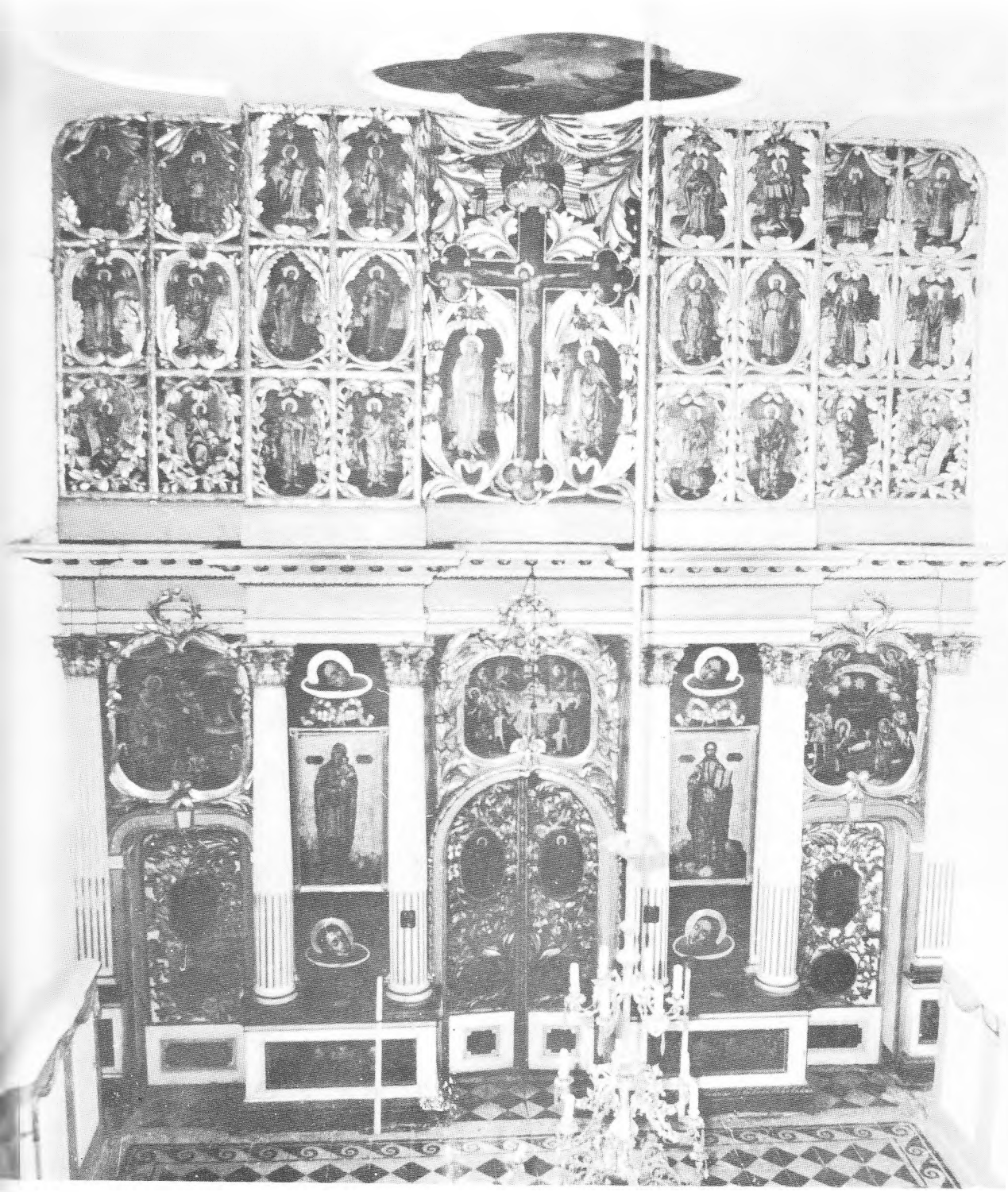
Досадашњим испитивањима живота и дела Стефана Тенецког аутор овог прилога прикључује резултате својих истраживања и упозорава на непубликоване радове овог изразитог представника српског барокног сликарства у Мађарској, на иконостас румунске православне цркве у Бекешу и грчке православне цркве у Сентешу, као и на три покретне иконе из Бекеша, Ходмезевашархеља Мађарске националне галерије у Будимпешти. Поменути радови припадају позном периоду стваралаштва Стефана Тенецког, током којег се претежно ослањао на сараднике који су му помагали у остваривању већих и значајнијих сликарских послова.

1. S. Tenecki: The Coronation of the Mother of God. 178
67 × 116 cm. Oil, on canvas
Signed. Old Slavic inscription
Békes, Roman Orthodox Parish.

3. S. Tenecki: The Baptism of Christ. 1760's.
26,5 × 34 cm. Oil, on wooden panel
No inscription. Hódmezővásárhely, Serbian Orthodox Parish.



2. S. Tenecki: The Last Supper. 1778,
68 × 59,5 cm. Oil, on wooden panel
Signed. Old Slavic inscription. Budapest,
Hungarian National Gallery



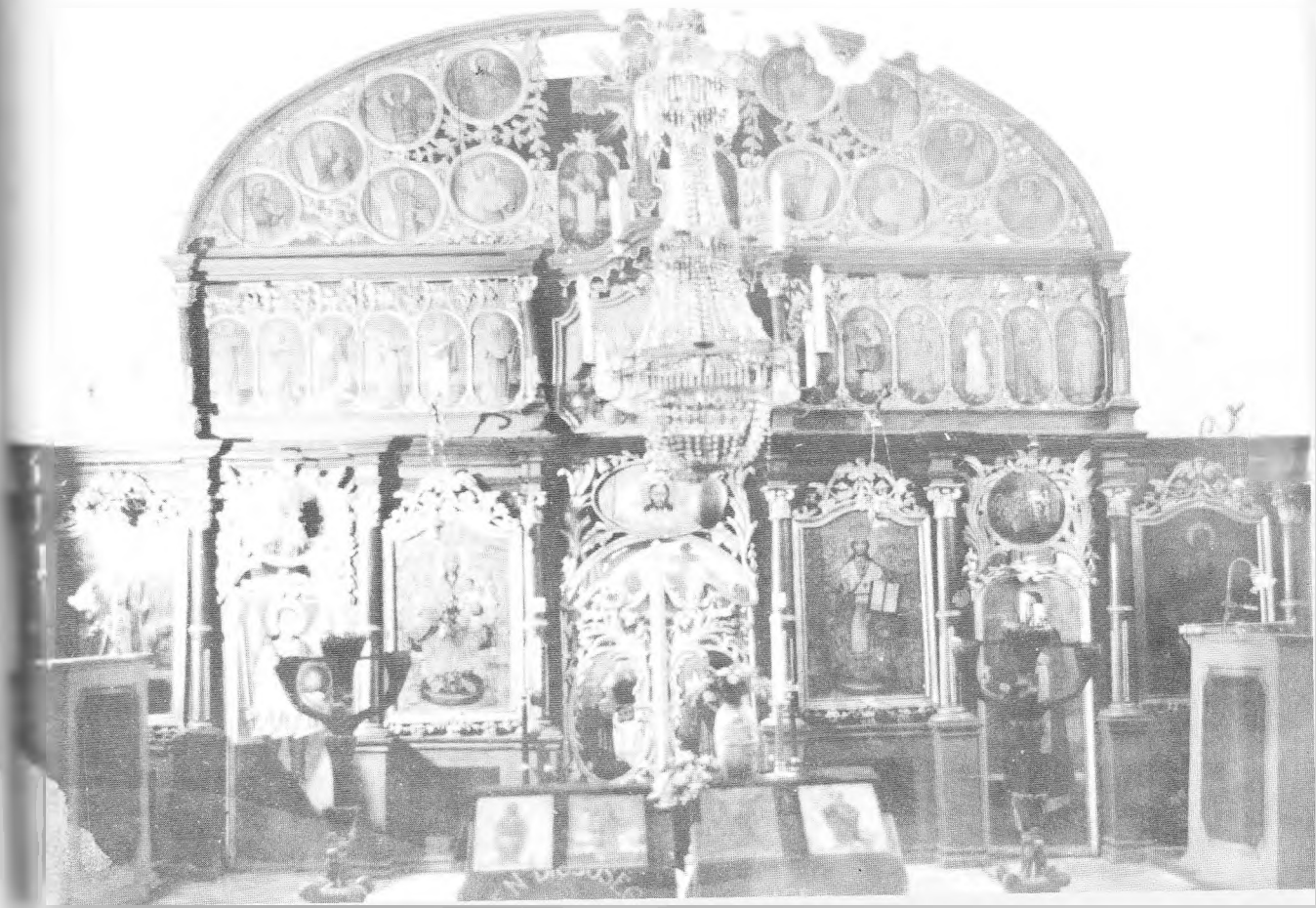
4. The Workshop of S. Teneckı: Iconostasion. First half of the 1780's 620 × 650 cm. Oil, on wooden panel Greek inscription, Békés, Roman Orthodox Church.

5. S. Tenecki: The Standing Hodigitria. First half of the 1780's 102,5 × 5
Oil, on wooden panel Greek inscription Békés, Iconostasion

6. S. Tenecki: Christ, the Judge. First half of the 1780's
102,5 × 52 cm. Oil, wooden panel
Greek inscription. Békés. Iconostasion

...necki: The Last Supper. First half of 1780's.
... cm. Oil, on wooden panel.
...scription. Békés Iconostasion

8. The workshop of S. Tenecki: Iconostasion. 1786.
740 × 510 cm. Oil, on wooden panel.
Greek inscription. Szentes, Greek Orthodox Church



9. S. Tenecki: The Enthroned Mother of God with the Infant Jesus. 178
107 × 66 cm. Oil, on wooden panel.
Greek inscription. Szentes. Iconostasion

10. S. Tenecki: Christ, the Teacher. 1786.
107 × 66 cm. Oil, on wooden panel
Greek inscription. Szentes, Iconostasion

11. S. Tenecki: Self portrait (?)
Oil on wooden panel.
Szentes, Iconostasion

ЉИЉАНА СТОШИЋ

Циклус Христових страдања у Бачком Петровом Селу и Библија Ектипа

За циклус *Христових страдања*, чијем илустровању приступа једино на иконостасу српске цркве у Бачком Петровом Селу (1793), Теодор Илић Чешљар израђује дванаест композиција, директно се угледајући на одговарајуће бакрорезе из Вајглове *Библије Ектипе* (Christoph Weigel, *Biblia Ectypa*, Augsburg 1695). У питању су сцене *Молитва у Гетсиманском врту* (Матеј XXVI, 44), *Хватање Христа* (Матеј XXVI, 45—50), *Христос пред Кајафом* (Матеј XXVI, 64—67), *Христос пред Пилатом I* (Матеј XXVI, 60), *Христос пред Пилатом II* (Матеј XXVII, 19 и Јован XVIII, 22), *Крунисање трновим венцем* (Јован XIX, 2), *Ессе Номо* (Јован XIX, 5—6), *Одвођење Христа од Пилата* (Матеј XXVII, 24—26), *Шибање Христа* (Јован XIX, 1), *Ношење крста* (Лука XXIII, 26—32), *Закивање на крст* (Матеј XXVII, 37) и *Полагање у гроб*[1] (Јован XIX, 39—42), за које наши сликари XVIII века по правилу налазе узоре у Пискаторовом графичком албуму (Jan Vissher, *Theatrum Biblicum*).[2]

[1] У каталогу недавно објављене монографије о Чешљару иконе о којима је реч, наслovљене су, истим редоследом: *Молитва на Маслиновој гори, Издајство Јудино, Христос пред Аном, Ругање Христу, Христос пред Пилатом, Стављање трнової венца, Ево човека, Одвођење Христа у тамницу, Бичевање Христово, Ношење крста, Закивање на крст* и *Полагање у гроб* (М. Тимотијевић, *Теодор Илић Чешљар, 1746—1793*, каталог изложбе (изд. Галерија Матице српске), Нови Сад 1989, 134—135, 181—184, кат. бр. и бр. репр. 108—120).

[2] Изузетак представљају, колико је за сада познато, још само представе *Ессо Номо* и *Крунисање трновим венцем* В. Остојића са свода Успенске цркве у Новом Саду где је Вајглов композициони нацрт спајан с Пискаторовим, као и сцена *Крунисање трновим венцем* Ј. Ч. Грабована у Гудовцу, рађена искључиво по Ектипи. На посебност Чешљаровог угледања на одговарајуће Вајглове, а не Пискаторове листове из циклуса *Via crucis*, међутим, и поред све очигледности, није скренута пажња ни у најновијим студијама. Тако се за две мајсторове композиције *Крунисање трновим венцем* и *Ессе Номо*, тврди да су преузете из Пискаторове Библије, и то директно (исто, 31).

Прва у низу икона из циклуса Христових мука, *Молитва у Гетсиманском врту*, компонована је по угледу на Вајглову илустрацију треће Христове молитве о чаши. Истоветност Христовог клечећег става, молитвеног геста, па и појединости у приказу одеће, пада драперија, Христових босих скупљених стопала или затамњене косе узвисине са бусењем у првом плану, већ на први поглед доводе у везу ову Чешљарову композицију с одговарајућом представом из *Библије Ектипе*. У Чешљаровом приказу мука Христових у Гетсиманији, као и у истоименим композицијама у српској уметности XVIII века (Х. Жефаровић, *Описаније Јерусалима* 1748; З. Орфелин, *Антиминс Викентија Јовановића-Видака* 1773; Т. Крачун, Сусек 1779) уз Христа се, односно са чашом жучи или другим знацима Христових будућих страдања *(Arma Christi)*, јавља један или више анђела. Будући да Вајглова правира није садржавала ову појединост, као ни представу пехара-путира, Чешљар ју је морао, удовољавајући вероватно конвенционалном инсистирању на дословном илустровању јеванђеоског текста, потражити на другој страни. Имајући у виду несумњиву склоност нашег мајстора ка повиновању, увек када је то било изводљиво, за готовим предлошцима, могуће је да је потребне детаље за ову прилику нашао и искористио са централног поља једног од бакрорезних листова Клауберове Библије (Joseph и Johann Klauber, *Bildlische Geschichten des Alten und Neuen Testaments*, 1748, 1757,[3] где је опширно илустрована иста тема. У том случају Чешљарова прерада би се свела, када је о преузетим детаљима реч, на пропорционално, што значи знатно умањење путира у односу на приказане фигуре, као и инверзно постављање чаше и анђела који придржава Христа. Без обзира на ове допуне, о чијим се разлозима и изворима још може промишљати,[4] Чешљарова икона ипак остаје првенствено копија Вајгловог нацрта.

Икона *Молитва у Гетсиманском врту* већ уводи у један од Чешљару својствених метода укрштања два коришћена графичка предлошка. Композиција *Хватање Христа*, која јој у циклусу *Via crucis* следи, у том смислу је још занимљивија. Овај пут, као и у неколико наврата касније, ради се о искључивом служењу листовима *Библије Ектипе*. За илустровање ове композиције, која, заправо, приказује Христову предају и догађај који ју је пратио, Чешљар

[3] Коришћење ове Библије као предлошка у српској графици XVIII века већ је раније запажено (М. Јовановић, *Илустроване Библије из библиотека у Бечу и Минхену*, ЗФФ X—1 (Београд 1968), 302, сл. 8).

[4] Ово стога што се Клауберова Библија до сада није могла открити као предложак коришћен у српском барокном сликарству, па би Чешљарово могуће посезање за њом, овом приликом требало схватити као могући изузетак

се послужио комбиновањем двају Вајглових хронолошки суседних бакрореза: *Христос буди своје ученике* и упозорава их на војнике који већ стижу и *Издајство Јудино* с епизодом о Малху. Дословно преносећи пропратни догађај у којем апостол Петар Симон ножем одсеца Малху десно уво и групу војника с једне, и лик Христа из Гетсиманског врта с друге Вајглове представе, Чешљар, у ствари, сасвим изоставља сцену са Јудиним пољупцем. На тај начин добијени мали испражњен простор у центру композиције наш сликар попуњава постављањем фењера који светли са тла, упућује на ноћно збивање и појачава његову драматику.

Приликом израде треће по реду иконе у лунети око *Распећа, Христос пред Кајафом*, Чешљар знатније не одступа од истоимене сцене из *Библије Ектипе*. Окретање фигуре Христа према посматрачу, редуковање штафажних фигура и ентеријерских акцесорија, као и измене у сценском осветљењу — овом приликом су једине мајсторове самосталне интервенције. Еклектик, а нарочито склон понављању ефектних појединости, Чешљар се овде поводи за представљањем фигуре у покрету *(furia della figura)* у облику *figura-e serpentinata*-е.[5] Сандрартово (Joachim von Sandrart)[6] преношење неког од вероватно већ виђених решења за ову сцену Вајглове збирке довело је једног од војника који се спрема да Христу да приушак у театрални, тешко изводљив положај, а Чешљарово слепо подражавање те перспективно нагло скраћене фигуре чини је скоро обезглављеном.

На четвртом медаљону је *Христос пред Пилатом* (I) у тренутку када га пред свештеничким поглаваром оптужују два лажна сведока. Ослобађајући се својим уобичајеним поступком још увек манирističког *horror vacui* са коришћеног аугсбуршког предлошка, Чешљар га и овде доследно следи, осим што у десни доњи угао слике уводи једну *repoussoir*-фигуру војника.[7]

У наставку циклуса Via crucis, пета сцена *Христос пред Пилатом* (II) обједињује две епизоде: тренутак када је један од војника ошамарио Христа пред Аном са тренутком у којем један од гардиста преноси Пилату женину поруку. Степеничасто узвишење

[5] Изрази Б. П. Ломаца (G. P. Lomazzo) у његовом *Trattato dell'arte della pittura scultura ed architettura*, Milano 1584 (уп. J. Bousquet, *La peinture manieriste* (ed. Ides et Calendes), Neuchâtel 1964, 118; J. Shearman, *Mannerism*, (ed. Penguin Books), Harmondsworth 1984, 81).

[6] За Вајглов циклус *Via crucis* по Сандрартовим нацртима (цртежу), осим овог, израђен је још и бакрорез *Христос пред Пилатом* (Матеј XXVII, 19). Оба имају сигнатуру: *de Sandrart del*[*ineavit*].

[7] Чешљар је вероватно преузима из Вајглове сцене *Христос пред Иродом* (Лука XXIII, 6—11).

са престолом на којем седи Пилат пренесено је са једне од Вајглових гравира у позадину Чешљарове слике, а група са Христом и *repoussoir*-фигуром, копирана је са другог бакрореза и смештена у њен средишњи план. И на овој својој композицији Чешљар фигуралне групе смешта у, рекло би се, маниристички брисан простор, градећи, тако, ентеријере од наизменичног смењивања пренагомиланих и празних компартимената.[8]

У шестом медаљону на којем је представљен Христос са војницима *(Крунисање трновим венцем)*, Чешљар је остао веран немачком оригиналу тако што је још једном ригорозно апстраховао елементе или назнаке ентеријера, а број Христових мучитеља свео на пет.[9] За разлику од композиција за своје раније иконостасе (Мокрин, 1782), иконе у Старој Кањижи (1791—92) и Бачком Петровом Селу Чешљар изводи без наглашеног осликавања ореола око светих личности. Сасвим неупадљиво наношење светлијег тона изнад Христове главе у композицији *Крунисање трновим венцем* није мајстору правило значајније сметње у преношењу детаља са војником иза Христа који му ставља трнов венац или га везује за главу.[10]

У седмој сцени *Ecce Homo*, Чешљар је, у односу на одговарајући бакрорез из *Библије Ектипе*, учинио незнатна преиначавања која су пре интересантна но значајна: редуковао је број учесника у првом плану, изоставио велики дрвени крст у рукама једног од Јевреја испред судница и поставио драперију-балдахин у десном горњем углу композиције. С друге стране, апсолутна истоветност у постављању тројице људи на балкону, конзола у облику волуте о коју се балкон ослања, подигнуте руке најистакнутијег појединца у

---

[8] Ове противуречности разматра Хаузер говорећи о Микеланђеловом (Michelangelo) сусрету са проблемом латентног маниризма током израде фресака *Преобраћање св. Павла* и *Распеће св. Петра* за ватиканску капелу Паолину (Cappella Paolina), 1542—50 (уп. A. Hauser, *Mannerism, The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art*, (ed. Routledge & Kegan Paul), London 1965, 175—176).

[9] Од српских сликара XVIII века поступак редуковања броја фигура и пражњења простора предузимали су, на начин сличан Чешљаровом, још и Т. Крачун и Ј. Орфелин.

[10] То, међутим, није био случај са Остојићевим повиновањем за истоветном Вајгловом композицијом на своду Успенске цркве у Новом Саду (око 1776). Будући да је ореол око Христове главе у српској уметности све до, како видимо, пред крај XVIII века, био правило равно конвенцији, а ова га Вајглова гравира није имала, Остојић, копирајући, невешто ставља руке војника уместо на Христову главу — на Христов ореол — приказујући га, тако, и нехотице у гротескној намери да овај преломи (уп. Л. Шелмић, *Српско зидно сликарство XVIII века*, каталог изложбе (изд. Галерија Матице српске), Нови Сад 1987, ил. 78).

маси народа под балконом, као и кулисна архитектура у позадини,[11] речито говоре о Чешљаровом изузетном поштовању Вајгловог предлошка.

Осму сцену коју чини истовремено *Пилатово прање руку* и *Одвођење Христа од Пилата,* Чешљар смешта, за разлику од Вајгловог наговештаја барокне млетачке архитектуре, у свој већ препознатљив скроман, огољен, готово аскетски ентеријер. Две фигуралне групе, једну с Христом и другу с Пилатом, опет дели потпуно испражњен простор, чиме Чешљарова композиција само добија на експресивности. Број приказаних личности наш сликар више него преполовљује; исликава само осам. Експеримент са јаким *chiaro-scurom* и овде, као и на већини осталих икона из циклуса *Христових мука,* Чешљар обавља одступајући од преузетих графичких решења. На примеру две групе протагониста, као и бачене сенке на зиду у позадини, открива се сликарев покушај рада са два до три извора осветљења.

И композиција *Шибање Христа,* девета по реду, почива на Вајгловој бакрорезној представи истог јеванђеоског догађаја. Премештањем планова са немачке гравире, Чешљар Христа и војнике који га шибају поставља у трећи, а војнике који то посматрају као *repoussoir*-фигуре — у други план. Нашег мајстора и на овој икони највише заокупља игра светлости и сенке: затамњену косину (сенку) која посматрача увлачи у слику заједно са засенченом фигуром окренутом леђима, од централне сцене Христовог мучења одваја јак млаз светлости, који пада с леве стране. Чешљаров *chiaro-scuro* је у функцији упућивања на формалну и садржинску жижу композиције, тј. кадрирања самог шибања без обраћања пажње на споредна или пропратна збивања на којима се задржава Вајглова гравира. Ипак, и овде се ради о изменама које не прелазе оне што уобичајено одвајају сликарски од графичког, односно цртачког поступка.

Ношење крста Чешљар приказује на десетој икони из циклуса *Via crucis,* на којој Христос носи крст заједно са Симоном Киринцем (Вајглова Библија Христово и Симоново ношење крста илуструје двама засебним бакрорезима). На својој композицији Чешљар изоставља представе кћери и деце јерусалимских, смањује број пратећих војника, а фрагмент сликане архитектуре са позадине коришћених

[11] Продубљивање и усложњавање простора на овој композицији не може бити, дакле, плод Чешљаровог самосталног грађења композиционе схеме, већ само резултат његовог, овом приликом доследног усвајања ликовног решења немачког графичког предлошка (уп. М. Тимотијевић, нав. дело, 96). Опрезност и резервисаност у давању сличних судова требало би сачувати и приликом разматрања осталих Чешљарових композиција.

предложака задржава једино у задњем десном углу. Проблеми преписања или раздвајања фигура, као и ликовног решавања простора и осветљења и овде су резултат самосталних мајсторових напора који не прелазе већ уочене оквире.[12]

Ни приликом израде последња два медаљона на лунети иконостаса у Бачком Петровом Селу, *Закивање на крст* и *Полагање у гроб*, Чешљар није одступио од гравираних тематских парњака из *Библије Ектипе*, осим у смислу већ познатог разврставања главних од споредних ликова, функционалних од декоративних просторних одредница, те преузимања само оног неопходног и суштинског, али довољног. Оваквим својеврсним усредсређивањем на поједине кадрове са преузиманих предложака, Чешљарове иконе из овог циклуса, иако релативно малих формата, добијају на монументалности, а с обзиром на висину последње зоне иконостаса за коју су рађене, успевају да очувају и сву неопходну прегледност догађаја које приказују. У жељи да битније не одступи од главнине преузете композиционе схеме, наш мајстор упада у занатске невештости каква је, на пример, неуспело нагло скраћење мртвог Христовог тела[13] управљеног према посматрачу у сцени *Полагање у гроб*.

*

* *

Вајглови графички листови послужили су Чешљару као узори за дванаест икона из циклуса *Христових страдања* у Бачком Петровом Селу, што значи за иконе у лунети око *Распећа*, али не и за илустровање осталих тематских целина на овом и на другим иконостасима. Колико се до сада могло поуздано утврдити, за композиције у соклу и на дверима овог иконостаса Чешљар се користио Килија-

---

[12] Наравно, мисли се на овде разматране представе из циклуса *Христових страдања*. То се, међутим, не може узети као општа црта Чешљаровог рада на нешто ранијим поруџбинама, какве су, на пример, иконе из циклуса *Великих празника* и *Чуда Христових* за иконостас цркве св. арханђела Михаила у Мокрину. Десетак година старије, мокринске композиције још носе баласт манирističког *horror vacui*, како у приказивању фигура, тако и у исликавању архитектонских кулиса у позадини. Удео Вајглове Библије у процесу Чешљаровог ликовног зрења испољеног на медаљонима у највишим зонама иконостаса у Бачком Петровом Селу, може се, за сада, само претпоставити.

[13] У питању је, опет, маниристичка разрада наглог перспективног скраћења, чија претеривања подсећају на неке раније примере постављања и решавања сличних проблема, као што је Мантењин (A. Mantegna) *Мртав Христос* (A. Hauser, нав. дело, 175).

новим (Ph. A. Kilian) и Лујкеновим (C. Luyken) обрасцима.[14] Утврђено је да је и за поједине композиције са осталих својих великих поруџбина, сем већ поменутих узора, користио и бакрорезе из *Пискаторове Библије*, али и појединачне графичке листове, а вероватно и амблематске зборнике.[15] Оно што се у овом тренутку чини важним јесте чињеница да се за израду композиција из циклуса *Via crucis*, о којем је овде реч, Чешљар изузетно, дакле само овде, обратио графичким листовима из богатог опуса *Библије Ектипе*. Изнимка је утолико значајнија што даје могућност кориговања увреженог повезивања композиција из циклуса *Христових мука* са иконостаса српских сликара XVIII века једино са старијим Пискаторовим графичким предлошцима.[16] И обрнуто, будући да је Вајглов приручник у једном тренутку поуздано био у мајсторовим рукама, с разлогом би се могло очекивати да је по његовим гравирама извео још неку композицију за овај или неки свој ранији иконостас. То, међутим, није био случај.

За сада једино можемо претпоставити да Чешљар у Бачком Петровом Селу, на самом измаку XVIII столећа (а и свог живота), у тренутку када *Библија Ектипа* већ помало делује као анахрони графички предложак и код других српских сликара скромнијих занатских знања и слабијих уметничких могућности, приступа њеном копирању по личним афинитетима пре неголи по поручиочевим налозима. Наручилац се свакако старао о изгледу будућег иконостаса и у том смислу промишљао о програмско-иконографским (дванаест композиција за циклус *Христових страдања* у лунети око *Распећа)*, али мало вероватно и о његовим стилским или формално-композиционим особеностима (рад по предлошцима из *Библије Ектипе).*

Преузимање графичких решења из Вајглове Библије отпочело је у српској графици XVIII века пре (1746) неголи у њеном сликарству (1750—51). Како изгледа, овим узорима први пут приступа Х. Жефаровић приликом израде гравиране плоче *Богојављење* (1746).[17] У

[14] За представе *Бекство у Египат* и *Христос и Самарјанка*, односно, *Неопалима купина* и *Налажење Мојсија*. Детаљније о графичким листовима западне провенијенције које користе наши барокни сликари, међу њима и Чешљар, у магистарском раду чије је објављивање у припреми (Љ. Стошић, *Западноевропска графика као предложак у српском сликарству XVIII века*, Филозофски факултет у Београду, 1986).

[15] Исто.

[16] М. Тимотијевић, нав. дело, 31. Упућује се на рад Р. Михаиловић, *Иконостас XVIII века и циклус Христових страдања*, Зборник Светозара Радојчића (Београд 1969), 218—223.

[17] Тачније, за потребе извођења двеју композиција у медаљонима испод централне представе *Христовог Крштења — Благовести Зарији* и *Сусрет Марије и Јелисавете.*

даљем Жефаровићевом графичком опусу утицаји гравираних узорака из *Библије Ектипе* најочитији су у појединим илустрацијама у корпусу *Описаније Јерусалима* (1748),[18] а свој врхунац достижу 1751—52. године (бакрорези *Силазак у Ад, Распеће Христово и страдања апостола, Богородица Олимпијска),* управо у тренутку, сигурно не и случајном, када аугзбуршке предлошке прихватају и српски сликари (Крушедол, наос). Нешто касније по Вајгловим гравирама раде и враћају им се и други бакроресци: Јохан Ферстлер (Johann Ferstler, 1759)[19] и Захарија Орфелин (1758, 1779).[20]

За разлику од Пискаторове, Вајглову Библију српски сликари XVIII века најрадије дословно преузимају, нарочито неке њене гравире. Реч је, првенствено, о најчешће илустрованој представи, *Жртва Аврамова,* коју по овом обрасцу ради десетак сликара, али и о сценама, као што су *Јаковљев сан, Неопалима купина* или *циклус композиција о Јони.* Слично је и са новозаветним сценама *(Сусрет Марије и Јелисавете, Бекство у Египат, Кушање Христово,* а нарочито *Христове параболе).* Известан број јеванђеоских композиција, какве су и оне из циклуса *Via crucis,* само је изузетно прегледаван са Вајглових листова (Гудовац, Бачко Петрово Село) или комбинован с обрасцима једнаке тематике по Пискатору (Вршац, Нови Сад).

Најзад, може се са сигурношћу тврдити да се *Библија Ектипа* као западноевропски графички предложак, осим код Т. Крачуна и Т. И. Чешљара, нашла у рукама готово свих значајнијих српских сликара барокно-рокајног периода (Ј. Василијевич, В. Романович, С. Тенецки, В. Остојић, Ј. Поповић, Д. Бачевић, Н. Нешковић, Д. Поповић и други).

Ако се подробније проучи како су се наши барокни мајстори односили према старој графици, моћи ће се боље сагледати њихови сликарски поступци и уметничке склоности. Као прави одрази уметничких епоха у којима су настале, илустроване западњачке Библије, доспеле до нас, имале су особености које су српским, еклектичарски настројеним сликарима XVIII века, биле више или мање туђе, нове, прихватљиве или подстицајне. Наши школованији и талентованији сликари позног барока били су у могућности да се са-

[18] У композицијама *Васкрсење, Жртва Аврамова, Христос проповеда у храму, Исцељење раслабљеног, Христос пред Пилатом, Издајство Јудино* (уп. са Чешљаровим медаљоном *Хватање Христа), Молитва у Гетсиманском врту* (уп. са Чешљаровом истоименом композицијом), *Кушање Христа, Чудотворни риболов, Христос и Самарјанка, Преображење, Мојсијеве уходе у земљи Хананској.*

[19] Представа *Благовести Зарији* на графичком отиску *Св. Јован Претеча.*

[20] Композиције *Јаковљев сан* и *Гостољубље Аврамово* на бакрорезу *Св. Тројица и арханђео Михаило* и *Благовести* на бакрорезној плочи *Манастир Хиландар.*

свим супротно односе спрам изабраних западњачких илустрација: да их доследно опонашају (Орфелин) или да буду резервисани у тој мери да их одбаце (Крачун). Четљар је био, како се то испољило и на примеру композиција из циклуса *Христових страдања* са иконостаса у Бачком Петровом Селу, негде на средини ових двеју крајности; композициони нацрти које преузима видљиви су у његовим радовима до препознатљивости на први поглед, а опште поједностављивање сцена прате самостална колористичка решења и луминистички ефекти.

Након што је на једном циклусу представа са Чешљаровог последњег иконостаса установљена далеко већа зависност од илустроване Библије Кристофа Вајгла но што се то до сада и претпостављало, неупутним се чине оригиналним нека његова овде, наводно зрелија композициона решења. Дванаест сцена *Христових мука* у Бачком Петровом Селу само су део знатног броја Чешљарових композиција, рађених по неком од прављаних западноевропских узора. Све наводи на то да је наш мајстор и при изради осталих дела из свог опуса највероватније подражавао оне графичке предлошке који, за сада, још нису тачно утврђени.

LE CYCLE DE LA PASSION DE BAČKO PETROVO SELO EL LA BIBLIA ECTYPA

LJILJANA STOSIC

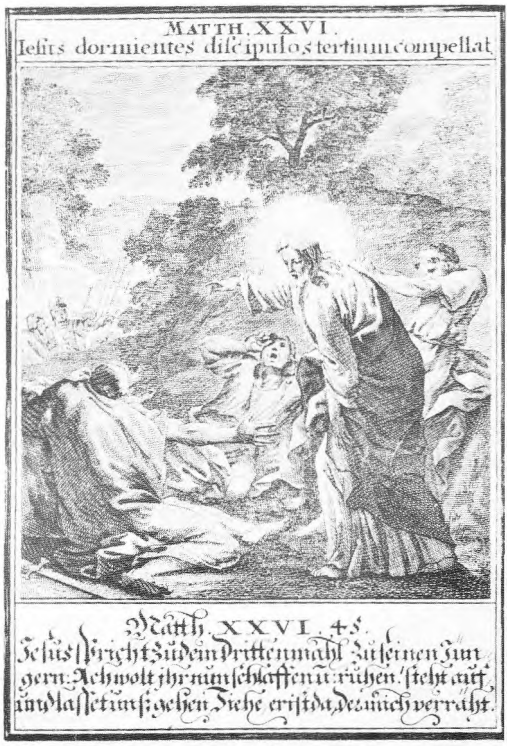
Pour son unique illustration du cycle de la *Passion du Christ*, réalisée sur l'iconostase de l'église serbe de Bačko Petrovo Selo (1793), Teodor Ilić Češljar a peint douze compositions directement inspirées des gravures, de thèmes correspondants, de la *Biblia Ectypa* de Christophe Weigel. Ce cycle comprend les scènes suivantes: *la Prière dans le jardin de Géthséma-né, l'Arrestation du Christ, le Christ devant Caïphe, le Christ devant Pilate* (I), *le Christ devant Pilate* (II), *le Couronnement d'épines, Ecce Homo, le Christ emmené après son jugement par Pilate, la Flagellation du Christ, le Portement de croix, la Mise en croix* et *la Mise au tombeau,* images pour lesquelles les peintres serbes du XVIIIème siècle trouvaient en principe leurs modèles dans l'ancienne Bible néerlandaise du Piscator *(Theatrum Biblicum).*

Les compositions de Češljar, sur lesquelles les modèles de Weigel n'apparaissent qu'à travers les deux ou trois éléments essentiels du contenu évangélique, révèlent une réduction des figures secondaires et des élément des coulisses. Outre cette simplification des scènes reprises, on peut également voir dans les solutions coloristiques et les effets de lumières un résultat des efforts de Češljar visant à une certaine indépendance.

Suite à la mise en évidence, sur un des cycles d'images ornant la dernière iconostase décorée par Češljar, d'un niveau de dépendance vis-à-vis des illustrations de la *Biblia Ectypa* beaucoup plus important que cela n'était supposé jusqu'à présent, il semble cependant tout à fait inapproprié de parler d'originalité dans le cas de certaines des solutions adoptées ici par ce peintre, dans ses compositions de Bačko Petrovo Selo, considérées comme appartenant à sa période mûre. Ces douze scènes de *la Passion du Christ (Via crucis)* ne viennent donc que s'ajouter aux très nombreuses oeuvres de Češljar inspirées par des gravures illustrant des ouvrages occidentaux. Par silleurs, tout semble indiquer que notre peintre, lors de la réalisation de ses autres oeuvres, a également trouvé ses modèles dans gravures dont l'identification a toutefois résisté jusqu'à présent à toute tentative de détermination.

1. Библија Ектипа, *Молитва у Гетсиманском врту*

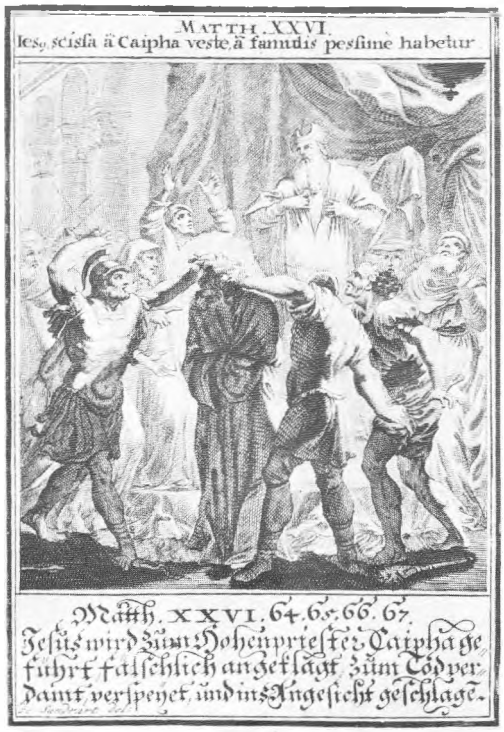
2. Т. И. Чешљар, *Молитва у Гетсиманском врту*



3. Библија Ектипа, *Христос буди своје ученике*

4. Библија Ектипа, *Јудин пољубац*

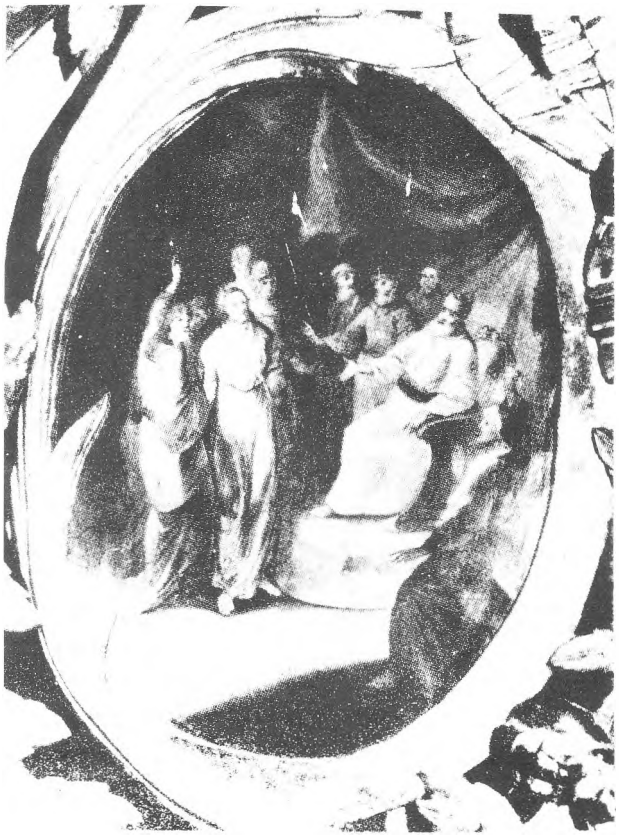
5. Т. И. Чешљар, *Хватање Христа*



6. Библија Ектипа, *Христос пред Кајафом*

7. Т. И. Чешљар, *Христос пред Кајафом*

Библија Ектипа, *Христа оптужују два лажна сведока*



9. Т. И. Чешљар, *Христос пред Пилатом* (I)

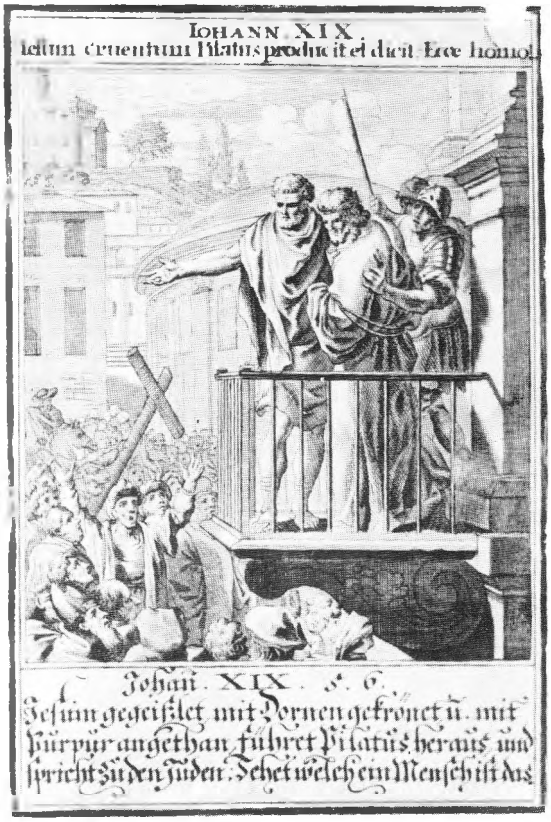
а Ектипа, *Христос пред Пилатом*

12. Т. И. Чешљар, *Христос пред Пилатом* (II)

10. Библија Ектипа, *Христа ошамарују пред Аном*

13. Библија Ектипа, *Крунисање трновим венцем*

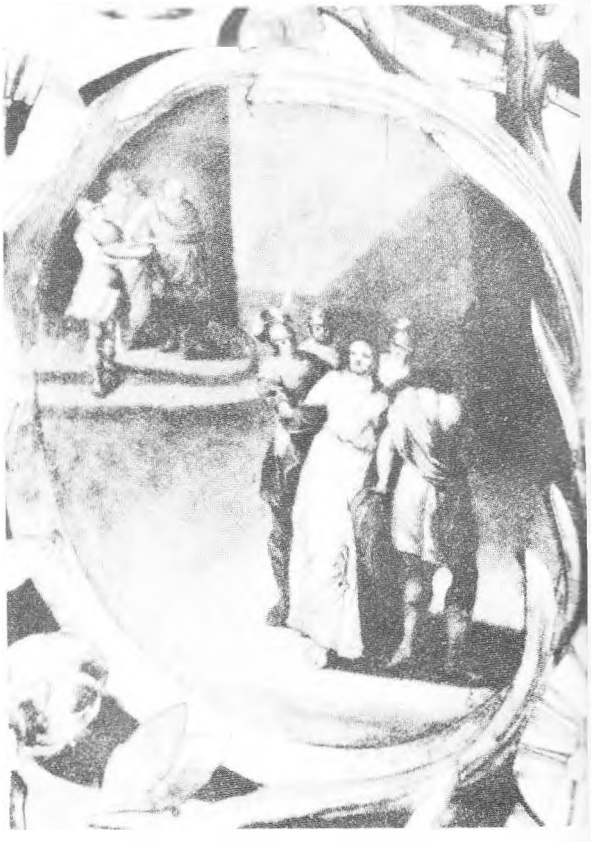
14. Т. И. Чешљар, *Крунисање трновим венцем*



15. Библија Ектипа, *Ecce Homo*

16. Т. И. Чешљар, *Ecce Homo*

17. Библија Ектипа, *Одвођење Христа од Пилата Пилата (Пилатово прање руку)*



18. Т. И. Чешљар, *Одвођење Христа од Пилата (Пилатово прање руку)*

20. Т. И. Чешљар, *Шибање Христа*

19. Библија Ектипа, *Шибање Христа*

21. Библија Ектипа, *Ношење крста*

22. Библија Ектипа, *Симон Киринац носи крст*

23. Т. И. Чешљар, *Ношење крста*

24. Библија Ектипа, *Закивање на крст*

25. Т. И. Чешљар, *Закивање на крст*

26. Библија Ектипа, *Полагање у гроб*

27. Т. И. Чешљар, *Полагање у гроб*

ДОНКА СТАНЧИЋ

Историјат обнова Саборне цркве у Новом Саду (1851—1853. и 1902—1905)

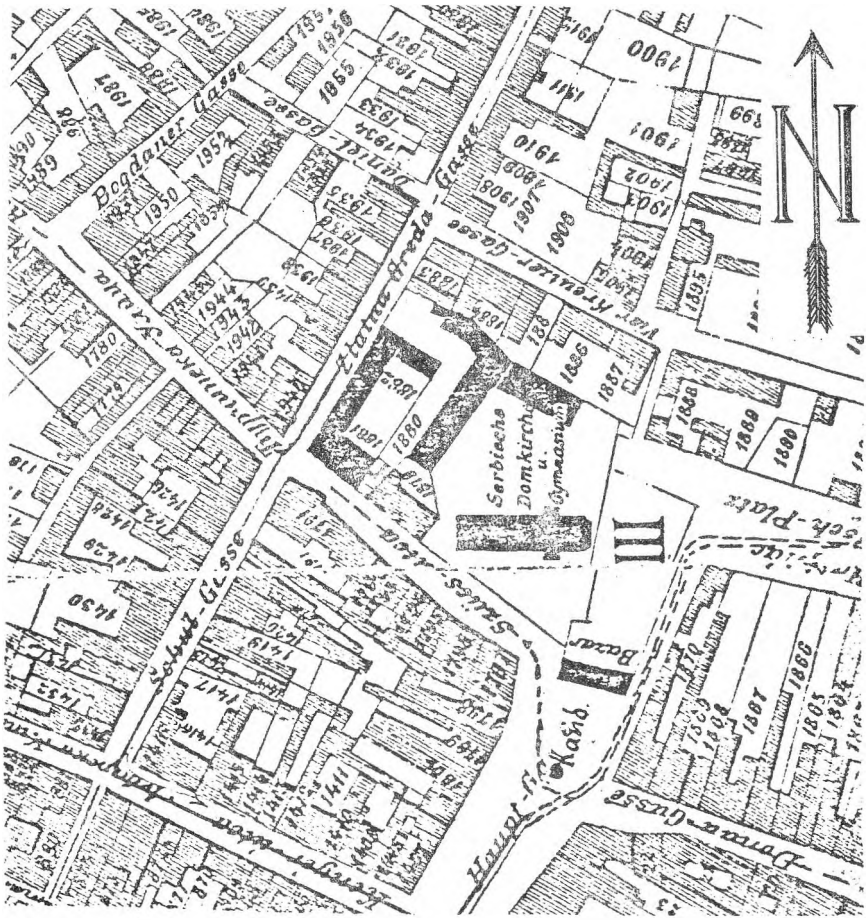
За сагледавање стилова и умећа архитектонског наслеђа Новог Сада суштинско улажење у детаље историјата градње и обнова Саборне цркве једно је од незаобилазних полазишта. Традиционалне оријентације исток—запад, дијагонално постављена на правац некадашње Ћурчијске (сл. 1), данас Улице Светозара Марковића, видљива је већ на плану града из 1745. године. Тај положај црква је задржала, уз све преправке и обнове, до данас.

Подигнута пре нешто више од 250 година, новосадска црква св. Борђа претрпела је, као и многе друге, низ преправки, поправки и преградњи. Иако је о овом храму доста писано,[1] остале су извесне нејасноће, такве да се нису могле прецизно реконструисати све промене током њеног континуираног трајања. У својим истраживањима, посвећеним развоју Саборне цркве, О. Милановић-Јовић изнела је до тада познате историјске чињенице и документа, као и стилску анализу са аналогијама и компаративним примерима. При том је тежиште ставила на, за ово поднебље веома занимљиво, трочлано решење апсидалног дела објекта.[2] Две обнове цркве, које су предмет овог рада, остале су, ипак, недовољно разјашњене, и хронолошки, и по свом обиму. Нови подаци, прикупљени у архиву Бачке епархије,[3] требало би да помогну расветљавању постављеног проблема.

[1] О. Милановић—Јовић, *Уметност у Бачкој у XVIII и првој половини XIX века — Архитектура*, Нови Сад, 1988, 31—41 (са наведеном старијом литературом).

[2] Исто.

[3] То су записници са седница Српског православног црквеног одбора у Новом Саду; данас се налазе у поседу Српске православне црквене општине у Ул. Светозара Марковића бр. 4. За 1849, 1850. и 1851. годину повезани су у једну свеску, остала годишта су вођена свако посебно. Увид у документа и њихово коришћење омогућен ми је љубазношћу пароха Саборне цркве г. Станимира Поповића, на чему му овом приликом захваљујем.



Сл. 1. — Положај цркве на плану из 1889. г. Музеј града Новог Сада

Када је Саборна црква подигнута? У новијој литератури П. Момировић бележи: „Досад најстарији помен овог храма је из 1720. године, 1727, 1732, 1737 и 1739. То је најстарија новосадска црква." Ту се такође тврди да су је зидали од 1739. до 1742. године мајстори Теодор Коста и Никола Крапић из Ланге за време бачког владике Висариона Павловића. За цркву из 1720. године се каже да је била другачија и мања.[4] У свом чланку о рестаурацији сликарства 1958. године Ј. Севдић пише да црква потиче из 1742. године, не дајући

[4] Попис сликарских и вајарских дела у друштвеном поседу и приватној својини на подручју Бачке, Нови Сад, 1986, 69.

податке о извору на коме се ово датирање заснива.[5] Проналаском документа из 1734. године, у коме се, између осталог, говори и о зидању Саборне цркве чини се да је утврђен датум њеног настанка.[6] Градња је највероватније завршена пре 1741. године.[7]

У бомбардовању и паљењу јуна 1849. године порушен је велики део града, па тако и многи сакрални објекти. О тим трагичним данима драгоцене податке оставио је у свом путопису један лекар, Сигфрид Капер, будући да је непосредно после разарања, у пролеће 1850. године, боравио у граду. Капер каже да су, сем стамбених зграда и трговачких радњи, биле оштећене и цркве, негде су порушени торњеви као на Саборној (сл. 2) и Алмашкој цркви, а неке су изгореле, као Јерменска и Николајевска.[8]

Чим су се прилике мало смириле, почиње да се прикупља новац за обнову града. Тако је упућена и једна група Новосађана у зиму 1849. године у Беч да измоли материјалну помоћ, у чему је и успела, јер је већ марта 1850. године стигла већа сума зајма — око 1.300.000 форинти сребра.[9] Од тог тренутка почиње интензивна изградња и обнављање, и профаних, али и сакралних објеката.

ОБНОВА 1851—1853. ГОДИНЕ

О првој великој обнови храма, након буне 1948—49, готово да није ни писано или је то чињено узгред. Хронолошки је веома широко смештена у период од 1820. до 1880. године,[10] али нема поузданих доказа. У изворном документу — Записници Српског православног црквеног одбора у Новом Саду — пише да су ови радови

---

[5] Ј. Севдић, *Чишћење слика Стевана Алексића и Паје Јовановића у Саборној цркви у Новом Саду*, Грађа за проучавање споменика културе Војводине, II, Нови Сад, 1958, 245. Те године цркву је осветио бачки владика Висарион Павловић (В. Стајић, *Грађа за културну историју Новог Сада*, Нови Сад, 1947, 76).

[6] О. Милановић—Јовић, нав. дело, 34; С. Гавриловић—И. Јакшић, *Грађа о православним црквама Карловачке митрополије XVIII века*, Споменик САНУ, CXXII, Београд, 1981, 2, 3, 4.

[7] О. Милановић-Јовић, нав. дело, 31; М. Ердујхељи, *Историја Новог Сада*, Нови Сад, 1894, 213.

[8] Б. Петровић, *Нови Сад*, Нови Сад, 1987, 107.

[9] Исто, 114.

[10] У периоду између 1860. и 1880. године ову обнову први је датирао Ј. Севдић (нав. дело, 245). Исте датуме некритички преузима П. Момировић (нав. дело, 69). Нешто више пажње обнови је посветила О. Милановић—Јовић, која је у Архиву Војводине пронашла основу Саборне цркве пре обнове и једну основу из пројекта за ове радове. Први пут их објављује у свом чланку о значајним архитектонским објектима у Новом Саду (*Архитектура старог језгра Новог Сада, Грађа за проучавање споменика културе Војводине*, XI—XII, Нови Сад, 1982, 114—115 и сл. 22 и 22а).

изведени у времену од 5. новембра 1850.[11] до почетка јула 1853. године.[12] Тај документ је прouздано сведочанство о томе у каквом је стању била Саборна црква св. Борђе после 1848—49. године, као и о свим тешкоћама које су пратиле ове и друге радове на оправкама после бомбардовања и пожара. На основу њега могуће је готово у потпуности реконструисати један веома занимљив сегмент живота овог храма.

Септембра 1849. године састао се Црквени одбор да би анализирао ситуацију, насталу после буне. Први корак био је договор да се „црква Алмашка и Успенска свим нужним оправком и покривачем снабдеју ... и да се друга црквена здања и школе од квара зимнога времена, које је већ на прагу, обезбеде."[13] После јунске катастрофе ни на једној цркви нису сачувана звона, па је решено да се она што пре поставе, и то најпре на Алмашку и Успенску цркву. За хитну оправку свих цркава заузео се у писму од 13. октобра и жупан Исидор Николић, налажући Одбору да „све мора најнужније припремити, како би се цркве ове зиме под кров довеле."[14]

Основан је Пододбор, чији је једини задатак био да организује обнову Саборне (Катедралне) и Алмашке цркве. Пододбор чине: Павле Јанковић, Георгије Андријевић, Јован Полит, Исидор Николић и Антон Трифковић. После одлуке о заказивању лицитације, решено је да се „што хитније прва црква стави под кров, а у другој басамаци и козе начине и на исте звона подигну и торањ најнужнијим покривачем снабде."[15]

У почетку радови на обнови Саборне цркве текли су споро. Тек марта 1851. године предложено је да се по плановима (сл. 3, 4) архитекте Густава Шаибе (по ондашњој записничкој транскрипцији) из Пеште, обнове Саборна, Алмашка, Николајевска и Јовановска цркве, црквене куће на Пијаци као и оне уз Саборну цркву. Пре него што је донета коначна одлука о избору Шаибе, планови за обнову наведених цркава били су детаљно прегледани и после дужег саветовања и одобрени, али под условом да се неки од њих „прекроје". Тако је, између осталог, захтевано да се торањ Саборне цркве преиначи и да „дугуљасти" торањ буде замењен торњем са куполом, да се „бакром покрије, јабука и крст да се здраво позлате", да се „подзвонара затвори, портали начине, кров подзвонаре да се

[11] Записници Српског православног црквеног одбора у Новом Саду (даље скр. Записници), 5. новембар 1850, тачка 75. Сви датуми су по старом календару.
[12] Записници, 27. јуни 1853.
[13] Записници, 25. септембар 1849, стр. 1 и даље.
[14] Записници, 5. новембар 1850, тач. 75.
[15] Исто место.

са кровом црквеним тако састави да једно здање формира, врата на звонари да на страни отвори, над главним вратима црквеним надстрешница од бакра да се начинити има." Један од најкрупнијих грађевинских захвата свакако је била одлука да се „хор сасвим поузи и унутри повуче." Планирано је и постављање предикаонице на првобитно место, израда владичиног стола по предложеном плану и наспрам њега Богородичиног престола, певнице испред олтара и у цркви „басамака" од црвеног мермера.[16]

Обавеза архитекте Густава Шаибе била је да, сем што ће извршити измене према захтеву наручилаца, направи предрачун. Он је за цео свој посао тражио 1000 ф. с., а одобрено му је 800 ф. с. Потом је одређен рок за лицитацију, да буде обављена *најкасније до 26.* марта 1851. Предрачун је на наредној седници Одбора прочитао Петар Стојановић. За обнову Саборне цркве тражено је 44.000 ф. с., док је рецимо за обнову Алмашке цркве планирано 12.000 ф. с. (или Николајевске 9.000 ф. с.)[17]. Предрачун је занимљив стога што може да послужи као индикатор степена оштећења и величине планираних радова.

За највећи, зидарски посао на Саборној цркви, после расписане лицитације пријавили су се Густав Шаиба, Фердинанд Фишер, Антон Кверфелд, Георгије Дада, Јозеф Чико и Андра Хонер. Шлосерски посао да за 1.345 ф. с. изради гитере, врата и четвороугаона гвожђа добио је Лазар Шимић, а вајарски (билдхауерски) посао издат је Антону Кверфелду за 2.661 ф. с. За велики захват, израду бакарне куполе звоника, пријавили су се Матија Фечер, Густав Шаиба, Јован Кобдеморд, Антон Кверфелд и Јозеф Чико (предрачунска вредност је била 7.674 ф. с.). Посао је добио Јован Кабдеморд, који је понудио да га изведе за само 3.990. ф. с. Каменорезачки посао, који је обухватао израду три уместо два постојећа степеника пред олтаром, дат је Густаву Шаиби за 6.363 ф. с. Тада су одбијени Борђе Молнар, Јозеф Чико, Фердинанд Фишер и Антон Кверфелд.[18]

---

[16] Записници, седнице 4, 6, 7, 9. марта 1851, тач. 24. Шаиба је изабран на предлог градоначелника. М. Гобец, објављујући кратку белешку о плановима обнове, поменутим у бел. 10, име пројектанта је прочитао као Шубе или Шимбе (в. *Магистрат слободног краљевског града Новог Сада*, Нови Сад, 1985, 283, 1059).

[17] Записници, исто место, тач. 25; 22. март 1851, тач. 32.

[18] Записници, 26. март 1851, тач. 41. За главне грађевинске радове извођач треба да буде одређен до краја марта. Избор је пао на А. Хонера. На лицитацији Шаиба (чији је пројекат усвојен) појављује се и као предузимач више различитих грађевинских радова.

Један „баумајстер" Антун Кверфелд помиње се у политичком животу Панчева од 1848. до 1876. године. Могуће је да је био унук А. Ф. Кверфелда, градитеља београдске Саборне цркве (В. Вујовић, *Саборна црква у Београду*, Годишњак града Београда, књ. XXX, Београд, 1983, 109 и бел. 70).

Дрвену грађу за кров и куполу звоника радио је цимерман Стеван Новак. Кровна конструкција је била готова септембра 1851. године, она за звоник септембра следеће године. Забележено је да је Новак грађу урадио, да намерава на земљи да је састави, али се поставио проблем како је подићи.[19]

Радови на обнови Саборне цркве каснили су и због смрти зидарског мајстора Андре Хонера, који је био „на себе примио да Саборну цркву сасвим оправи."[20] Након поново расписане лицитације за завршетак започетих грађевинских послова одређен је Георгије Дада, по цени од 11.000 ф. с., под условом да посао оконча до октобра месеца. Он је био обавезан да изведе „гесимс", како око цркве, тако и око торња, и то не од камена, како је то раније било планирано, већ од цигала, као и да пробије сводове испод торња.[21] Уз Даду посао је добио и Георгије Георгијевић, који је поднео и нацрте за „капителере." За њихову израду било је потребно пронаћи „билдхауера" (ликоресца), са којим би овлашћена лица „приватним путем" тј. без лицитације (по слободној нагодби) склопила посао.[22]

Средином 1852. завршене су све планиране обнове цркава, осим Саборне, али се наводи да ће и она за неколико месеци бити готова.[23] Међутим, послови не напредују по плану, о чему сведочи писмо Платона Атанацковића из октобра исте године. У њему он оштро критикује начин спровођења лицитација, а пре свега то што Саборна црква још увек није „репарирана" изнутра, због чега се у њој не може држати служба. На ову примедбу одговорено је да узроци леже у томе што је ова црква највише оштећена „па остала са голим зидовима и великим сводовима, била изложена сваком времену и непогоди" и што би радови на фасадама (лупа, прашина) ометали службу. Ипак, иако ентеријер није обновљен, омалтерисани су били горњи сводови.[24]

Зима је поново прекинула озбиљнији рад на цркви. Тако се тек фебруара 1853. године подноси захтев за набавку камена (црвеног или белог мермера), којим би се изградили црквени портали,

---

[19] Записници, 29. септембар 1851, тач. 130 и 23. септембар 1852. тач. 103.

[20] Записници, 20. март 1952, тач. 40.

[21] Записници, 16. јуни 1852, тач. 75.

[22] Записници, 7. август 1852, тач. 87. Тада су за то овлашћени црквени инспектор Стеван Владисављевић, Мита Георгијевић и Теодор Николић. У записницима нема података о томе коме је овај посао поверен.

[23] Записници, 28. април 1852, тач. 81.

[24] Записници, 28. октобар 1852, тач. 109.

као и планирано степениште. Препоручено је да се у Пешти набаве плоче за „басамаке", а да се друга набавка одложи.[25]

Да је грађевински посао на цркви завршен јула 1853. године, јасно је из тога што тада црквени инспектор Стефан Владисављевић предлаже исплату Георгију Дади „јер је урадио посао на катедралној цркви." Посао су прегледали и примили инспектор Владисављевић, Михајило Георгијевић и Јован Шимић.[26]

На основу података можемо реконструисати изглед цркве пре буне, као и после обнове. Сем торња, који је био порушен, остало није било знатније оштећено. С обзиром на то да су радови извођени и на крову цркве (израда дрвене конструкције), може се претпоставити да је кров страдао приликом рушења торња или у пожару после бомбардовања. Грађењем новог торња, измењен је западни део цркве. Тада је место „дугуљастог" (сл. 2) пројектован и изведен торањ са плитком капом (сл. 4). Првобитна основа тог дела цркве, видљива на плану из 1851. године,[27] указује на постојање отвора у западном, јужном и северном зиду подзвонаре. Реконструкцијом, за коју је био задужен Шаиба, (сл. 3) овај простор је затворен, а његов кров, до тада нижи, подигнут и изједначен са нивоом крова брода цркве. Истовремено је отворен пар прозора на повишеним бочним зидовима подзвонаре. Остали већи грађевински радови, као што су смањење дубине хора за око 4 метра, чиме је барокна таласаста форма чеоне ограде исправљена у мирнију и равну форму са лучним испустом на средини, отварање још једног пара прозора испред хора, као и изградња степеника у цркви створили су унутрашње и спољашње просторне компоненте, какве је Саборна црква задржала до данас. Великим радовима на западном делу добијен је комплекснији и монументалнији храм уздржаног декоративног система (број и распоред отвора, пиластри са капителима, поља изнад прозора, забат на звонику). Смањењем дубине хора и новим распоредом лезена које деле травеје, створен је визуелно већи, добро осветљен простор у наосу. Дакле, као и код других великих обнова, и у овом случају могуће је разлучити шта је све било неопходно за поправку уништеног и порушеног од оног додатног, проистеклог из новог поимања естетских и функционалних потреба.

---

[25] Записници, 14. фебруар 1853, тач. 16. За набавку је задужен тутор „који већ и иначе иде у Пешту". Под тачком 17 потврђено је да је сат за цркву направљен и прегледан.

[26] Записници, 27. јуни 1853.

[27] О. Милановић-Јовић, *Архитектура старог језера Новог Сада*, Грађа за проучавање споменика културе Војводине, XI—XII, Нови Сад, 1982, 114 и сл. 22.

ОБНОВА 1902—1905. ГОДИНЕ

Временом је Саборна црква оронула. Да се о потреби оправке храма дуже размишљало, говори чињеница да су Херман Боле (тада директор Обртничке школе у Загребу) и Михајило Харминц (архитекта и предузимач из Будимпеште) били позвани да за ове радове сачине планове. Стање цркве крајем 1902, (сл. 5) било је такво да је Црквени одбор по хитном поступку заказао седницу како би се договорили о отпочињању велике обнове храма. Цео кров је морао бити порушен и наново изидан, вероватно је било прокишњавања, па отуд трулење кровне конструкције и руинирање ентеријера цркве. Због хитности оправке, на овој седници је донета и одлука да се цео посао изведе по плановима Харминца, а да се Боле, који је на позив Општине у два маха достављао планове и предрачуне, одбије, јер је оба пута превазилазио материјалне могућности поручиоца. Још важнији разлог за одбијање био је тај што су стручњаци из Београда (нису наведена имена) закључили да град не би добио по Болеовом пројекту монументални храм, какав му је потребан. Дакле, на предлог Пододбора, Одбор се одлучио за предрачун и план Харминца, по коме би храм био обновљен за 83.083,95 круна.[28]

Иако је једногласно прихваћен Харминц као пројектант и предузимач, предложено је да члан Црквеног одбора Стеван Славнић отпутује у Будимпешту да би у Будимској цркви разгледао рад овог архитекте, и уједно се распитао о његовој солидности као предузимача.[29]

Да су архитекти били и тада веома заинтересовани за ове послове и да нису лако одустајали, сведочи и поновно јављање Болеа, који сада тражи за тај посао 83.000 круна. Како се пријавио и Момчило Тапавица, архитекта из Београда, одлучено је да се ипак са радовима причека док и ова двојица не доставе планове.[30] До

---

[28] Записници, 27. новембар/10. децембар 1902, тачка 73. Пошто је „преправка Саборне цркве горуће питање", Одбор је сазвао Пододбор, који се састао 25. нов./8. дец. и после „подужег саветовања одлучено је: да се оправка не предузима по плану Хермана Болеа... већ да се преправка предузме по плану и предрачуну Михајила Харминца..." Одлука је на Одбору прихваћена једногласно с тим да се исто предложи црквеној скупштини, заказаној за 12/25. децембар. Вреди напоменути да је М. Харминц изјавио да за планове и предрачун не тражи ништа сем награде за надзор, ако буде добио посао.

[29] Записници, исто место.

[30] Записници, 12/25. децембар 1902. тач. 39. Пододбор одлучује да се са преправком причека како би и Боле и Тапавица могли поднети своје планове и предрачуне. Дат им је рок до 15/28. фебруара. Под тачком 56. (26. феб./11. март 1903) одлучено је да се за недељу 16/29. марта закаже ванредна седница скупштине и да обнова Саборне цркве буде једини предмет расправе, а да сви планови буду изложени јавности (ваљда у Црквеној општини новосадској).

ванредне седнице Црквене скупштине марта месеца сви приспели планови били су јавно изложени. Тада је, после прегледања планова, донета коначна одлука да се усвоји Харминчев пројекат, јер је храм потребно само обновити, а не градити нови, како је то предложио Момчило Тапавица. Поново је одбијен и Херман Боле.[31] Избору Михајила Харминца свакако је допринео и веома позитиван Славнићев извештај из Будимпеште. Рад М. Харминца хвалили су и председник будимске црквене општине Паја Јовановић, и сам епископ Лукијан. Они су га и топло препоручили.[32] Са Харминцем је коначно склопљен уговор, који је саставио и Одбору прочитао др Бранко Илић, општински фискал. Михајило Харминц био је дужан извести све планове, водити надзор и вршити обрачуне са појединим занатлијама, али је морао сносити и сву одговорност за посао према правилима које је одредило Мађарско удружење инжењера и архитеката 7. јануара 1892. За овај посао примиће паушално 6.000 круна и то половину када буду готови зидарски, дунђерски, каменорезачки и лимарски радови, а остало када црква буде предата и општина изврши пријем радова. Михајило Харминц је јамчио да ће све тећи по плану. Обавезао се такође да неће ништа изводити на своју руку, нити направити нове трошкове без посебног пристанка Пододбора.[33]

Расписаном понудом одређена је врста радова и предвиђена сума за њихово извођење: зидарски посао — 24.857,84 круна; каменорезачки посао — 7.511,40 к.; дунђерски посао — 7.730 к.; лимарски посао — 10.967,70 к.; покривачки посао — 3.680 к.; громобран-

---

[31] Записници, 15/28. март 1903, тач. 73. После детаљног разматрања одбијени су Боле, који је понудио предрачун од 178.000 к. и Тапавица, који је тражио 186.196 к. за изградњу потпуно новог храма. Остало се при понуди Харминца од 83.089,95 к. и сутрадан је скупштина то прихватила. Да се за посао борило и некоректним средствима, сведочи и једно писмо, разматрано на седници Одбора од 21. маја/3. јуна 1903. под тач. 151. У њему М. Тапавица каже за Харминца „да није стручно оспособљен, јер нема ни средњу школу нити је „баумејстер", нема обртничку школу нити било какву квалификацију. Против употребе титуле „архитект" тужио га је суду. Напао је и Славнића да се „у функције архитектонских ствари не може разумети". Одбор је решио да преко овог дописа пређе ћутке, јер Тапавица није ни члан ове (црквене) општине, нити се кога тиче његово мишљење о Харминцу. Још једанпут се, пола године касније, јавља Тапавица нападајући избор пројектанта. У „Браник у" од 30. јануара 1904. објављено је његово писмо у коме стоји и то да „су се иноверци са стране материјално ојачали (на рачун градње цркве, прим. аут.)... утрошене су толике хиљаде да би се направила накарадна копија будимске цркве."

[32] Записници, 20. децембар 1902/3. јануар 1903, тач. 364.

[33] Записници, 13/26. април 1903, тач. 102. Одлука о склапању уговора и његовим елементима донета је по читању записника Пододбора са седнице од 3/16. априла.

ски посао — 400 к.; ложење гасом — 3.319,20 к.; попобавање — 5.434 к. Укупно: 63.900 круна.[34]

На оглас се јавило више извођача, неки за поједине послове, неки за посао у целини. За зидарске послове лицитирали су Бела Пекло и Кицвегер Имре, за покривачки Томаш Кароль, Кел Евген и Кицвегер Имре, за каменорезачки Јован Шоман, Тукалић Јосиф и Кицвегер Имре, а за све послове Јöо Лајош и радња Милана Зарића и Лајоша Фазекаша. Као што се види, појединци су конкурисали за више различитих послова истовремено. Одлука је донета прилично брзо, целокупан посао поверен је Зарићу и Фазекашу за 52.973 к. и са њима је склопљен уговор.[35]

За поједине послове расписана је, одлуком Пододбора из августа месеца, друга лицитација са следећим предрачунским вредностима:[36] за обичне столарске послове 11.321 круна; за уметничке столарске послове 24.000 к.; за браварске послове 1.985 к.; за мазачке послове 3.051 к.; за стакларске послове — бојадисање и уметање 12.172 к. (израда витража на прозорима у апсиди и наосу!)

Према условима овог огласа, требало је положити кауцију од 10 одсто најкасније до 3/13 септембра т. г., а планови су се могли видети код председника црквене општине Петра Попадића у Новом Саду или код М. Харминца у Будимпешти (Popnövelde utza 10). Средином септембра Пододбор предлаже Одбору најповољније понуде извођача.[37]

Између ове две лицитације Пододбор доноси одлуку о формирању комисије, у саставу С. Славнић, Л. Берцелер и М. Харминц, чији је задатак био да прегледају свод на цркви.[38] Након извештаја договорено је да се цео свод, будући да је био у веома лошем стању, сруши и изради нови по рабиц-систему. Због ових непредвиђе-

---

[34] Браник, 8/11. мај 1903.

[35] Записници, 21. мај/3. јуни 1903, тач. 149. Пододбор обавештава Одбор да су приспеле следеће понуде за поједине послове: за зидарске радове — Бела Пекло 21.322,32 к.; Кицвегер Имре 21.128,45 к.; за каменорезачки посао — Јован Шоман 9.156,75 к.; Тукалић Јосиф 7.806,40 к. и Кицвегер Имре 6.835 к.; за дунђерски и лимарски посао нико се није пријавио; за покривачки посао — Тошмаји Кароль 3.228,40 к.; Кел Евген 3.302 к. и Кицвегер Имре 3.680,3 к.; за громобрански посао, ложење гасом и попобавање није било понуда; за све послове у целини пријавили су се Јöо Лајош 72.245,80 к., Милан Зарић и Лајош Фазекаш 52.973,00 к.

[36] Записници, 8/21. август 1903. Тада је одлучено и да се „стечајеви за звона распишу како у Угарској тако и у Аустрији" (Браник, 23. августа/5. септембар 1903).

[37] Записници, 10/23. септембар 1903, тач. 232. Како се ови радови тичу пре свега уређења ентеријера, то ће о лицитантима, њиховим понудама и уговореним свотама бити више речи у анализи унутрашњих радова у наредном поглављу.

[38] Записници, 3/16. јули 1903. Пододбор формира комисију, а 9/22. јула под тачком 195 доноси одлуку о рушењу сводова.

них радова било је потребно скинути цреп и цркву привремено покрити даскама, а на крову направити тзв. шине-фелгере да не би снег оштетио олуке.[39]

Нешто пре ове одлуке престали су да се одржавају обреди, а одмах после Ускрса 1903. године црква је затворена и почеле су припреме на обнови и „улепшавању".[40] У првој половини јула, скидањем бакра са торња цркве званично су почели радови. Радници који су скидали бакарне плоче добро су се намучили, „тако је био солидан рад покојног Кабдеморда, који је цркву покривао."[41]

Убрзо потом Пододбор је добио „представку" епископа бачког Митрофана, који жели да финансира градњу гробнице-костурнице за 5.098 круна, али под условом да се градња, ако буде одобрена, изда на основу претходне лицитације. На седници у августу заду-

Сл. 6. — Плоча на крипти бачких владика, источни зид апсиде. Цртеж: Владимир Станчић

[39] Ова одлука донета је нешто касније. Записници, 15/28. септембар 1903, тач. 241.
[40] Браник, 15/28. април 1903.
[41] Браник, 14/27. јули 1903.

жен је арх. Харминц да са Зарићем и Фазекашом направи предрачун, а да гробницу изграде по Харминчевом пројекту[42] (сл. 6). Одобрење за то Пододбор је добио од варошког магистрата средином новембра и тада је за главног предузимача потврђен Лајош Фазекаш.[43]

Мада се тврди да је већ у октобру доста урађено и да се Харминцу не могу ставити никакве примедбе, те да му је потребно исплатити уговорених 3.000 круна, ипак одлука о градњи гробнице, као и непланирани радови на своду, знатно продужавају и поскупљују обнову цркве.[44] Радови на звонику завршени су још у септембру. О важности окончања овог великог посла писале су и новосадске новине.[45] Крст и јабуку осветио је Митрофан Шевић, бачки владика, а тај чин посматрало је много окупљеног света. Сам архитекта Харминц је помогао да се крст постави на место, одакле је наздравио пет здравица.

Фебруара 1904. године завршени су сви велики грађевински радови, па је одлучено да се започне сушење цркве ложењем, за шта је био одговоран предузимач.[46] Асфалтирањем тавана против природних непогода готови су и остали грубљи послови на цркви. Радове је извела фирма „Kleiner i Bakmeier", којој је исплаћено 1.447,28 к.[47] Истовремено је донета одлука да се топлификација храма повери овдашњој фабрици гаса. Ускоро је усвојен предрачун, па се приступило и тим пословима.[48]

Крајем 1904. године решено је да се изведу још неки додатни грађевински радови.[49]

---

[42] Записници, 25. август/7. септембар 1903. и 28. август/10. септембар 1903, тач. 222.

[43] Записници, 3/16. новембар 1903, тач. 337. Акт Варошког магистрата носио је број 20672/903.

[44] Записници, 1/14. октобар 1903, тач. 267А.

[45] Браник, 13. септембар 1903. Занимљив текст о прослави уприличеној за чин подизања јабуке и крста говори о важности која је придавана окончању овог великог посла.

[46] Записници, 9/22. фебруар 1904.

[47] Одлука о овоме донета је 21. јуна/4. јула 1904, под тач. 164. Посао је фирми „Kleiner i Bakmeier" поверен 2/15. јула (тач. 184), исплаћено им је по њиховом захтеву, новембра 1904. Записници, 29. октобар/11. новембар, тач. 296.

[48] Записници, 29. октобар/11. новембар 1904, тач. 293. Овом избору извођача претходила је одлука да се наплати потребна сума Фазекашу и Зарићу, пошто су они погодили послове у целини а „и поред више позива нису хтели доћи и рад завршити". Предрачунска вредност ових радова је 1.358 к. Записници, 12/25. новембар, тач. 304.

[49] Записници, 1/14. децембар 1904, тач. 323. То је обнова црквене куће по плану и предрачуну Михајила Харминца. Овим је битно измењен декоративни систем фасаде ка Саборној цркви пошто је изидан наглашени китњасти необарокни забат. Тада је дошло и до измене распореда отвора.

Требало је наручити и нова звона. По окончању конкурса за израду звона посао је поверен једној будимпештанској фирми за саливање звона.[50] Послата су јој стара звона да би материјал који добије топљењем употребила за ливење нових.[51] Звона су била готова већ почетком априла 1904. године, када будимпештанско деоничарско друштво у допису моли да се пошаље стручна комисија ради прегледа. Тим поводом су Лаза Дунђерски и прота Бирић поднели извештај Пододобру у коме стоји да су они већ прегледали звона, да су не само добро урађена већ и врло хармонично.[52] На основу извештаја из Будимпеште сазнаје се да су четири звона урађена за 5.202 круне, а са трошковима за превоз и монтирање утрошено је 11.362,54 к.[53] Израду великог звона платио је Л. Дунђерски.[54] Звона су допремљена железницом и о томе су овдашње новине забележиле: „Пре неки дан после подне су стигла и донешена у порту Саборне цркве нова звона. Особито је лепо ново звоно које је цркви даривао велепоседник Л. Дунђерски. 21. априла у 9 и 30 часова М. Шевић је у порти посветио нова звона а после подне су она подигнута и смештена на своје место. Ово је гледало пуно света."[55] Звона се још једном помињу 1905. године, када се каже да су постављена тако да се безбрижно може звонити, а да не буде опасности по звоник.[56] На звоник је постављен и сат, који је израдио бачки сајџија

---

[50] Види бел. 36; Записници, 16/29. јануар 1904, тач. 4. Пододбор предлаже Одбору да се одобри накнадни предрачун за звона, који је доставило Будимпештанско деоничарско друштво за саливање звона.

[51] Записници, 8/21. март 1904, тач. 73, прочитан је допис из Будимпеште у коме се јавља да су стара звона примљена, да теже 1360,5 kg, а не како у отпремници пише 1373 kg, пошто на гвожђе отпада 12,5 kg. Из тих разлога неће бити одмах разбијена, већ када буду стигла нова како би се Црквени одбор сам уверио у тачност мерења.

[52] Записници, 26. март/6. април 1904, тач. 79. Тада је одлучено да се исплати 6000 к. за овај рад, а остатак од 4000 даће Л. Дунђерски као донатор великог звона.

[53] Записници, 26. април/9. мај 1904, тач. 110; дата је рекапитулација свих трошкова и одлука о начину исплате преосталог дела новца. Велико звоно 2.666 круна, остала звона по величини 1.491 к. 720 к., и 325 к. Уметање траверзе под звонима и „столице" поверено је за 745 к. Валцер Ференцу.

[54] Записници, 12/25. децембар 1903. Под тач. 385 извештен је Одбор „да је српски богаташ Л. Дунђерски са супругом вољан салити велико звоно"... у вредности од 8.528,34 к.

[55] Браник, 8/21. април 1904.

[56] Записници, 2/16. јуни 1904, тач. 154; Прочитана је одлука Варошког магистрата (зап. бр. 9943 ex 1904) о томе каква треба да буде конструкција звоника да би могла да се поставе звона; рок за евентуалну жалбу Градском одсеку био је 15 дана. 4/17. Априла 1905 под тачком 86 одлучено је да се Харминцу „изда допис Грађевинског варошког одбора те да се звона сместе и под тим примедбама уреде". Грађевински варошки одбор 8/21. маја записнички констатује да су радови прописно изведени, о чему је 13/26. маја извештен Одбор — Записници, нав. место.

Рихард Либиг. Услов је био да сказаљке буду од бакра и позлаћене, а посао је уговорен за 2.020,60 к.[57].

Истовремено са обновом грађевине текле су и припреме за уређење ентеријера храма. Свод је морао поново да се изида, јер је вероватно прокишњавао, па је било доста оштећења. Тада је стари иконостас Јована Клајића пренет у цркву св. Духа на Ченеју.[58] Том обновом са новим мобилијаром и иконостасом, зидним сликарством и витражима на прозорима, унутрашњост цркве је потпуно измењена.

По конкурсу, расписаном августа 1903. године, и поднетим пријавама, одлучено је да се столарски посао повери Вуковићу и Кауфману из Будимпеште за 10.761 круну, браварски Бернолду Липоту из Новог Сада за 1.905 круна, мазачки Милану Томићу из Будимпеште за 2.898,45 круна, а стакларски Имре Желеру, витражисти из Будимпеште, с тим да се прво извиди његова стручност.[59] Услове за израду прозора одредио је М. Харминц а Пододбор је прихватио и да два прозора на зидовима певница буду од небојеног катедрал-стакла, „јер би шарено стакло јако кварило утисак планираних слика на иконостасу". Сви други прозори биће направљени од „шареног стакла" и тај посао „да се повери Имре Желеру из Будимпеште, који је поднео најлепше цртеже, а са најповољнијим ценама. Желер је и сам сликар па би и слике светитеља сам израдио у својој радионици, о чему се лично уверио и С. Славнић. Светитеље чије би слике дошле на прозоре одредиће црквени одбор".[60] Да ће платити израду по једном прозору обећали су Емилија Боке Радовановића, адвоката, Анка Арсе Пајевића, књижара, Милица Гавре Нецкова, Љуба Савић-Бомпарић, Марија Мартоношки и њена сестра Катица (Катарина) Мирилова у спомен свог оца Петра Татића,

[57] Записници, 12/25. новембар 1904. Под тачком 304 донета је одлука „да се распише стечај за сахат." После нешто више од месец дана, на седници, одржаној 17/30. децембра исте године донета је одлука (под 309) да се посао изда Р. Либигу под наведеним условима. За израду скеле и зидара обезбеђено је 600 к. И око овога било је спорова са извођачем, о чему говоре документа од 4/17. априла 1905. (под 83). Сат је у међувремену постављен.

[58] Попис сликарских и вајарских дела у друштвеном поседу и приватном власништву на подручју Бачке, Нови Сад, 1986, 37, 69.

[59] Записници, 10/23. септембар 1903, тач. 232. Ко су други лицитанти за столарски, браварски и мазачки посао није забележено. За израду витража пријавили су се: Желер Имре, који нуди 25% попуста од предрачунске вредности, Фурго и др. са 5%, Палка Јожеф са 18% и Крацман Едвард, „који нема оферта и вољан је по сваку цену радити." Одлучено је да се радови поверe Желеру, с тим да се претходно извиди његова стручност и солидност у раду. За дрвену конструкцију и дуборезе иконостаса одлучено је да се најпре испита подобност извођача.

[60] Записници, 1/14. октобар 1903, тач. 266.

Катика Пере Попадића, Гавра Плавшић, апотекар, Јоца Циковић, занатлија и Михајило Харминц, архитекта.[61]

На прозорима Саборне цркве израђено је укупно 13 витража са ликовима стојећих фигура светитеља и владара. У олтару, на средишњем прозору — Васкрсење Христово, десно св. Јован Златоусти и лево св. Методије. На северном зиду, идући од улаза, приказани су: св. Кирило, султанија Милева (ћерка кнеза Лазара), кнегиња Милица, св. Никола и цар Урош (Нејаки). На јужном зиду су ликови св. Василија, Мајке Ангелине, царице Јелене, св. Борђа и св. Стефана Дечанског.

Дрвена конструкција иконостаса поверена је будимпештанској радионици „Ретеј и Бенадек", тек пошто се изасланик С. Славнић уверио да добро раде. Он је Пододбор већ октобра известио да не стоји „да ова фирма има само дућан, како неки тврде, већ има своју радионицу где ради више столара и подстолара и седам вајара и то свака струка у посебном одељењу." Прегледавши иконостас у Мохачу, који су они радили, уверио се да „иако није богат он чини у свему добар утисак."[62] Већ у децембру одобрени су уговори.[63] Рад на иконостасу, по свему судећи, трајао је више од године дана јер октобра 1904. године „Петеј и Бенадек" захтевају да им се од уговорених 19.900,40 круна исплати 90 одсто. Завршеним послом, међутим, Пододбор није био задовољан, па је предложио исплату од 80 одсто, док стручњаци из Београда, „на општински трошак" не прегледају и оцене иконостас. Ипак је договорено да се прво позову овдашњи стручњаци Стеван Регењи и Мита Томић, златари, а за оцену столарских радова Вуковића и Кауфмана, Јаус и Иванчевић, а тек ако ови не пристану, позваће се стручњаци из Београда. За недостатке на иконостасу одговорност би сносио надзорник М. Харминц.[64] Према комисијском извештају Регењија и Томића, позлата је права, у шта се, изгледа, сумњало.[65] Извесне грешке на иконостасу помињу се и у априлу 1905. године, када се тражи од Харминца да их отклони.[66] Маја 1903. одлучено је да се израда

---

[61] Исто место, тач. 267 г.
[62] Исто место, тач. 267 б.
[63] Записници, 12/25. децембар 1903, тач. 375. „Петеј и Бенадек" са попустом од 14% на предрачун од 24.000 к.; Желер Имре са попустом од 25% на предрачун од 12.172 к.
[64] Записници, 4/17. октобар 1904, тач. 272.
[65] Записници, 29. октобар/11. новембар 1904, тач. 296.
[66] Записници, 4/17. април 1905, тач. 85.

слика на иконостасу повери српском сликару Павлу Јовановићу. Уговором је предвиђено да наслика: Четири престоне иконе — Христа, Богородицу, св. Борђа, и св. Јована, лево и десно од њих цара Лазара и Стевана Дечанског, на царским дверима Благовести (I зона) — над њима Тајну вечеру (II зона), изнад (III зона) Велике празнике — Рођење Христово, Богојављење, Преображење, Вазнесење, Духови и Васкрсење. На средини иконостаса св. Тројство. Између преосталих икона и Великих празника (у II зони) четири јеванђелисте и апостоле Петра и Павла, на врху распеће са Богородицом и св. Јованом. Паја Јовановић је требало да изради и слику Богородице изнад трона, над столом епископа лик св. Саве и у певницама по једну композицију, све по мерама које му одреди М. Харминц, а добиће хонорар од 36.000 круна. На истој седници задужени су Харминц, прота М. Ћирић и Сл. Славнић да оду у Беч и да са сликарем утврде све појединости у вези са унутрашњим уређењем цркве.[67]

Бачка епархијска конзисторија добила је од сликара П. Јовановића, у пролеће 1904. године, скице икона које су после разгледања враћене аутору.[68]

Други сликар, задужен за зидно сликарство, био је млади Стеван Алексић. Са њим је априла 1904. договорено шест зидних слика за хонорар од 6.000 круна. Забележено је у јуну да је „главна слика већ преко половине готова, а сама слика је два пута већа него што је погођено."[69] Тај велики посао завршио је до августа, када му је и исплаћен заостали део награде за сликање у Саборној цркви „које је израдио на опште задовољство."[70] Алексић је на сводовима и у лунети наслikао композиције: Бог у слави небеској (на средини свода) са четири јеванђелисте, св. Дух (свод над амвоном), Свевидеће око Божје (свод над хором), старозаветни пророци Мој-

---

[67] Записници, 14/27. мај 1903, тач. 123. и 27. октобар/9. мај 1903, тач. 318.

[68] Записници, 26. мај/8. јуни 1904, тач. 138. Акт о одобрењу скица Бачке епархијске конзисторије бр. 72 182/зап. ех 1904. Данас се ове скице чувају у Епископском двору у Новом Саду.

[69] На предлог Пододбора одлучено је (Записници, 7/20. април 1904. тач. 101) да се израда зидних слика повери Стевану Алексићу, с тим да их заврши до 1. августа т. г. За овај рад даће му се 1000 к. као предујам, 3000 у току рада, а преостало (2000 к.) по окончању посла. Одлука о исплати другог дела накнаде донета је 26. маја/8. јуна под тач. 144.

О његовом сликарству уопште в. Ј. Јованов, *Стеван Алексић 1876—1923*, Нови Сад 1989, 23, 128—129.

[70] Записници, 11/24. август 1904, тач. 210.

сије, Исајије, Јеремија, Језекиљ и Данило (у лунети западног зида, изнад хора).[71]

Новембра месеца донета је из Беча и 21 слика П. Јовановића, а тек следеће године у априлу предао је још 7 (укупно 29) икона и остао дужан да изради још четири за шест месеци.[72]

Браварске радове у Саборној цркви обавио је Бернард Липот из Новог Сада, а столарске су завршили маја 1904. поменути мајстори Вуковић и Кауфман из Будимпеште. Одобрено је склапање уговора са Курбел Јосипом, предузимачем, који ће измоловати цркву као и уговора са Нојхаузер Јаношом, који ће мармерисати зидове.[73] Јосип Паквор је задужен да постави стакла на 18 спољних прозора.

Било је више донатора који су, новчано или на други начин, помогли обнову цркве. Тако је већ 1903. године Љубица Димовић-Матовић поклонила за обнову храма 2.000 круна у спомен на свог покојног мужа Николу Димовића, трговца. Уз то дала је и завештајни легат од 10.000 круна.[74]

Централни кредитни завод (ЦКЗ) платио је куповину полијелеја, који је постављен у средину цркве, „као леп украс осветљен гасом. Полијелеј је од чисте бронзе са позлатом од 2 mm, пречника 2,70 m са 60 свећа." Поставила га је фабрика бронзане робе из Беча, приложивши и гарантно писмо да за позлату јамчи 30 година.[75]

Трговац Љуба Стевановић поклонио је цркви велико кандило са шест грана мањих кандила и два велика свећњака од ливене бронзе, са позлатом, који ће стајати пред иконама. Каменорезац

---

[71] Записници, 7/20. април 1904. тач. 101. Уз одлуку о склапању уговора донета је и она о темама и распореду сцена. Уз рад на зидном сликарству у Саборној цркви Алексић је добио и поруџбину да за 200 к по комаду наслика портрете добротвора Луке Миланковића и његове сестре Марије Пећовићке, а по нацрту Ј. Јовановића—Змаја и казивању Пеје Мачванског. Овај их је познавао, а Змај скицирао по сећању. Овим радом нису били задовољни, као ни зидним сликама, па су на седници у октобру изнете притужбе на Алексићев рад. Затражено је да он лично дође и уклони недостатке (Записници, 8/21. октобар 1904, тач. 287). Вероватно је то и учинио, будући да у записницима више нема трагова о овоме.

[72] Записници, 12/25. новембар 1904, тач. 304. Тада је за постављање слика на иконостасну преграду задужен Пајкерт Виктор. Исплаћено је по одлуци, донетој 22. априла/5. маја 1905.

[73] Избор извођача извршен је на седници, одржаној 24. децембра/6 јануара, тач. 392.

О рачуну Ј. Панквора в. Записници, 23. фебруар/7. март 1904. тач. 42. Уговор са Курбелом склопљен је на основу нове одлуке под тач. 176. од 30. јуна/13. јула, а исплата Најхаузера је извршена по тач. 111 од 26. априла/9. маја. Спољна стакла потом је бојио Михајило Милер.

[74] Записници, 13/26. април 1903, тач. 103.

[75] Записници, 31. јануар/13. фебруар 1904. тач. 27 и 2/15. април 1904. тач. 90. О квалитету позлате извештај ЦКЗ примљен 13/26. априла 1905. ЦКЗ је платио и постављање полијелеја, али је захтевао да се на време поставе скеле за монтирање.

Стеван Шоман даровао је два постамента од белог мермера за ове свећњаке.[76] Српска задруга поклонила је за обнову Саборне цркве 3.000 круна и још 1.000 круна за набавку истог полијелеја, какав је цркви поклонио ЦКЗ.[77] Истовремено Митрофан Шевић је поклонио епископску столицу за архијерејску литургију,[78] а Арса и Анка Пајевић покривач за часну трпезу од танке црвене кадифе богато везен златом, који је вредео 650 круна.[79] Они су такође приложили и златан ручни крст вредан 600 круна за часну трпезу, који је урадио Јован Митричевић, златар из Сарајева.[80]

За часну трпезу, чију је израду финансирао владика Митрофан Шевић (а кога смо већ поменули као донатора епископске гробнице) и степенице по целој ширини цркве, понуде су поднели Милер Реже, Вагнер Јанош и Виктор Јожеф. Сви су хтели да часну трпезу праве од црвеног мермера, а степениште од карарског. Посао је поверен Милер Режеу, јер је, са понудом од 4.040 круна, био најјефтинији.[81] Када је часна трпеза била готова, веома задовољан Митрофан Шевић платио је за њу 1.760 круна.[82]

Архитекта М. Харминц задужен је да направи цртеже за целиваниоце (сл. 7), врата за ормане у олтару, амвон, проскомидију и кандилоставку.[83] Остало је још да се хор постави „шифбодном" и да се направи прозор на крстионици од белог катедрал-стакла.[84]

Јула 1904. године, када су се радови приводили крају, многи предузимачи су се интересовали за датум освећења цркве. Прво је одређен Бурђевдан, али је то преиначено и одлучено да освећење обновљене Саборне цркве буде на Спасовдан, 28. маја 1905. године, јер је све радове требало окончати, а и проверити да ли је све успешно изведено. Планирано је да се на прославу позову све уважене личности, овдашње српске корпорације и варошки Магистрат.[85]

Преостали су још неки послови као што је позлата мермера и, напред поменуто, расписивање конкурса за сат на цркви. Позлату гвоздене ограде у порти цркве урадио је Луј Тауш за 812,50 круна. Посао је био готов тек почетком јуна, када га је прегледао Харминц

---

[76] Записници, 12/25. новембар 1904, тач. 305.
[77] Записници, 15/28. фебруар 1905, тач. 8.
[78] Записници, 20. август/2 септембар 1904, тач. 230.
[79] Записници, 4/17. април 1905, тач. 79.
[80] Исто, тач. 82.
[81] Записници, 16/29. јануар 1904, тач. 4.
[82] Види бел. 78.
[83] Записници, 12/25. новембар 1903, тач. 304.
[84] Исто место.
[85] Записници, 21. јуни/4. јули 1904. тач. 156. Тада је одређен Бурђевдан. Коначни датум утврђен је 13/26. маја 1905. године под тач. 127.

и у извештају потврдио да је позлата права.[86] Марта месеца одобрен је текст који ће бити уклесан у спомен-плочу.[87]

На седници Одбора 24. јуна 1905. године дата је рекапитулација трошкова за обнову Саборне цркве. Готовина пре почетка зидања износила је 61.636,03 круне, а са осталим приходима 218.170,65 круна.[88]

Основна архитектонска концепција Саборне цркве постављена зиданьем храма 1734. године сачувана је до данас. Промене настале по плану Шаибе из 1851. године само су у неким сегментима модификовале њен облик, док су обновом из 1902—1905. године само санирана оштећења, настала као последица дотрајалости грађевинског материјала услед деловања атмосферилија. Истовремено посто-

---

[86] Записници, април 1905, тач. 74 донета одлука о избору извођача. Као други понуђивач одбијен је Виктор Папук. Извештај о окончању посла прочитан је под тач. 180. 8/21 јула 1905. године.

На крају је било потребно асфалтирати порту и за тај посао овлашћен је председник Одбора да уговара са Мађарским асфалтским друштвом под условом да цена не буде већа од оне пријављеног Хајделберга (такође из Будимпеште), а то је 6,10 круна по m^2 и 18 круна за рад са земљом. Посао је добио Тајблер и др. за 5.449 круна. (Записници, април 1905).

[87] Текст гласи:

У СЛАВУ ПРЕСВЕТЕ ТРОЈИЦЕ А У ЧАСТ ВЕЛИКОМУЧЕНИКА ГЕОРГИЈА
ПРАВОСЛАВНА СРПСКА ЦРКВЕНА ОПШТИНА У НОВОМ САДУ
ИЗ ОПШТИНСКИХ СРЕДСТАВА СВОЈИХ И ПРИЛОЗИМА ПОБОЖНИХ
ПРИЛОЖНИКА
СПОЉА И ИЗНУТРА ОБНОВИ И УКРАСИ СВЕТИ ХРАМ ОВАЈ,
ЗА ВРЕМЕ ПРЕОСВЕЋЕНОГ ГОСПОДИНА МИТРОФАНА, ЕПИСКОПА
НОВОСАДСКО—БАЧКОГ
ОКРУЖНОГ ПРОТЕ МИЛАНА ЋИРИЋА, ПАРОХА ОВОГ ХРАМА,
ПЕТРА ПОПАДИЋА, ПРЕДСЕДНИКА И ПЕТРА ПАВЛОВИЋА
ПОТПРЕДСЕДНИКА ОПШТИНЕ.
ЗАХАРИЈЕ СТАНКОВИЋА, БОЖИДАРА ПОПОВИЋА,
ЂУРЂА ВЕЛИЋА, ВЕЉКА МИРОСАВЉЕВИЋА, ПАРОХА НОВОСАДСКИХ
КОСТЕ БРАДВАРЕВИЋА, ЈОВАНА ДЕРЕ, ВЕЛИМИРА ДРАКУЛИЋА,
ЈОЦЕ БОРЂЕВИЋА, ТИМЕ ЈЕРКОВИЋА, ЈОВАНА ЈОВАНОВИЋА—ВАКИНОГ,
ПЕРЕ ЈОВАНОВИЋА—БЕБЕ, ТОШЕ МАРТОНОШКОГ, КУЗМАНА
МИЛОВАНОВИЋА, ТОШЕ МОГЕ, ЛАЗАРА МАКСИМОВИЋА, ГАВРЕ
НЕЦКОВА, МИТЕ НИКОЛИЋА, ЂУРИЦЕ РАКИЋА, БОКЕ РАДОВАНОВИЋА
ВЛАДЕ СТРАТИМИРОВИЋА, СТЕВАНА СЛАВНИЋА, ЛАЗАРА САВИЋА,
ЖИВКА САЛАЋАНИНА, САВЕ СТОЈКОВИЋА, СВЕТОЗАРА СТОЈАНОВИЋА
и БОКЕ СЛАНКАМЕНЦА ЧЛАНОВА ЦРКВЕНОГ ОДБОРА;
КУЗМАНА МИЛОВАНОВИЋА, ПЕРОВОЂЕ, ДР. БРАНКА ИЛИЋА,
ФИШКАЛА, и ПАЈЕ ЂУРЧИЋА, КЊИГОВОЂЕ ОПШТИНСКОГ,
А ОСВЕЋЕН И АРХИЈЕРЕЈСКИМ ОСВЕЋЕЊЕМ
НА СПАСОВ ДАН 1905. године
ТЕКСТ ЈЕ У МЕРМЕРНУ ПЛОЧУ УКЛЕСАО ПАЈА МАРКОВИЋ,
КАМЕНОРЕЗАЦ ИЗ НОВОГ САДА.

[88] Записници, 11/24. јуни 1905, тач. 194. Издато је 1903. године 50.090,69 круна, у 1904. години 96.161,43 круне, а у 1905. години 71.918,53 круне, што је укупно 218.170,65 круне. Остало је још да се исплате разни предузимачи, па је тражен зајам од председника главне скупштине од 40.000 круна, с тим да ће бити враћен од прихода аренде и кирија.

јала је и жеља да се храм „улепша" и одговори захтевима времена, другачијим естетским поимањима, уз дужно поштовање архитекте Харминца и Одбора.

Првобитни габарити нису мењани — дужина, ширина и висина су исти. Монументални зидови формирају издужени брод са звоником на западу и истакнутом певницом и трочланим апсидалним зидом на источној страни. Данас знамо да је велики допринос јединству изгледа храма постигнут Шаибиним луцидним затварањем отвора у подзвонари и изједначавањем висине крова овог дела са висином крова наоса.

Овде је неопходно указати и на важност једне фотографије на којој је забележен почетак изградње Епископског двора (сл. 5). На основу ње, старих планова и записника може се, у знатној мери, реконструисати изглед Саборне цркве и црквене куће пре друге обнове. Снимак је начињен у другој половини 1900. године, дакле пре него што је почела обнова цркве. Тачно датирање је могуће пошто су радови на подизању двора почели јула, када је порушена стара зграда Безара и ту отпочело зидање Епископског двора.[89]

По окончању прве, Шаибине обнове, добијен је монументалан једнобродан храм са звоником на западној страни. Равно, малтерисано зидно платно вертикално је издељено плитким пиластрима између прозора и на угловима објекта. Пиластри се завршавају богато орнаментисаним капителима изнад којих је двоструки, степенасто профилисан поткровни венац. Око прозора, чији је број исти као и данас, плитак је и узан перваз, изнад кога је узан хоризонтални и нешто истакнутији архитрав. Кров је висок, покривен бибер црепом. На звонику су, на угловима, пиластри једнаки онима на наосу. Над монофорама су троугаони забати. Зидани део звоника завршава се нешто истакнутијим, степенасто профилисаним, хоризонталним венцем под којим је низ малих конзолица. Звоник се завршава бакарном, криволинејно декорисаном капом са јабуком и крстом на врху.

Трансформацију капе звоника могуће је пратити и у дубљу прошлост. Цртеж торња порушеног у буни, чији је изглед иначе забележен и на више ведута града, чува се у Војвођанском архиву.[90] Пројекат Шаибе, по коме је обновљен и који у свему одговара изгледу са поменуте фотографије, такође се налази у истом архиву.[91] (Сл. 3, 4).

---

[89] Браник, ... јули 1900.
[90] Архив Војводине, Збирка планова и мапа, А. 116/4.
[91] Архив Војводине, Збирка планова и мапа, А. 116а и 116а/1—3.

Поређењем изгледа цркве са овог снимка и постојећег може се утврдити колике су биле интервенције изведене по пројекту М. Харминца. Сем измене облика и повећања висине капе звоника, све остало ишло је у прилог, чини се, жељи Харминца за једним новим орнаменталним системом, усмереним пре свега ка површинама око и изнад отвора.

На звонику се такође уочавају измене. На равну линију, којом се завршавао зидани део старог звоника, постављени су сегментни забати, а изнад прозора некадашњи троугаони замењени су истим као на прозорима брода. Зидно платно хоризонтално је ижлебљено.

Према предлогу основе, посебно западног прочеља, из Харминчевих планова,[92] реконструкција се не слаже са изведеном у више елемената што значи да су радови вероватно обављени по некој другој варијанти пројекта. На свим цртежима задржан је апсолутно исти изглед подужих зидова. Западна фасада (сл. 8, 9) која се, на жалост, не види на снимку из 1900. године, по Харминчевом цртежу сасвим је различита од данашње. Харминц је предвидео између пиластера три осе отвора, лучно завршене и без архитрава, у два реда приземља и спрата. Средњу осу чинила су врата и велики прозор изнад њих. Међутим, од тога се умногоме одступило: све је уклопљено у подужне фасаде (сл. 10, 11, 12).

Саборна црква је једнобродна грађевина са високим необарокним звоником на западној и трочланим апсидалним решењем на источној страни. На подужним зидовима је по један портал, 12 прозора и плитки певнички испусти. У оси и на бочним странама апсиде је по један прозор. Кров на две воде покривен је етернит плочама.

На западном зиду су главна двокрилна и двоја мања једнокрилна врата (сл. 9). Изнад главног портала је један прозор, а десно и лево од њега су два слепа прозора, нешто ниже постављена. Сви прозори су на исти начин конструисани — велике монофоре завршене плитким луком, са неуобичајеним лучним испустима у горњим угловима. Лучни натпрозорник пресечен је на средини високим декоративним, у малтеру изведеним завршцем. Изнад прозора је хоризонтални архитрав са лучно спуштеним крајевима према доле. Сва малтерска пластика, заједно са декоративним первазом прозора вишестепено је профилисана.

---

[92] О. Милановић-Јовић, *Уметност у Бачкој*, сл. 11 — западни изглед, сл. без броја — јужни изглед и бел. 24. Данас ових фотографија планова у Архиву Бачке епархије нема.

Зидно платно је малтерисано и хоризонтално ижлебљено. Високи сокл и кровни венац су још два елемента која доприносе наглашавању ове хоризонталне поделе. Равнотежу чине пиластри са композитним капителима, између прозора и на свим угловима храма.

Над западном фасадом доминира степенасто профилисани троугаони забат. На сваком зиду звоника је по једна лучна монофора, зидани део надвисују сегментни забати и бакарна необарокна капа са јабуком и крстом на врху.

Ентеријер храма (сл. 13) је пространи и упркос витражима, захваљујући довољном броју прозора, добро осветљен. Свод је полуобличаст са наглашеним луцима и сводним рукавцима. Зидови брода су богато полихромно декорисани. Ова полихромија коју чине марморизација доњих зона зидова, витражна декорација на прозорима, Алексићеве композиције на сводовима, донекле је заморна посматрачу. Хор носе два зидана стуба кружног пресека. Лучни испуст на средини украшен је школьком са доње стране (сл. 14).

Улазни претпростор је омањи и прилично мрачан. Лево на зиду је камена плоча са уклесаним текстом о обнови са почетка 20 века.* Десно је просторија која је до 1987. године служила као крстионица.[93]

Комуникација за хор изведена је вратима и степеништем лево од главног портала.

*

* *

На савременике је обновљени храм оставио дубок утисак. О томе говори и драгоцено сведочанство свештеника Вељка Милосављевића, који је јуна 1905. забележио:[94] „Новосадска српска православна црквена општина обновила је своју Саборну светођурђевску цркву. Обнова се та донекле види и на њеној спољашности. Особито то казују нова громорна и милозвучна звона. Али с те стране об-

* Непосредно пред штампање овог чланка, октобра 1990. године, плоча је скинута како би се зид пробио за отварање портирнице продавнице свећа. Радове је на своју руку, и без дозволе, започела црквена општина.

[93] Тада је мермерна крстионица премештена у наос и смештена испод хора, а овај простор одређен је за паљење свећа. Овакво решење, постигнуто договором представника Бачке епархије и стручњака Завода за заштиту споменика, показало се као једино могуће за спречавање паљења свећа у броду цркве, пошто су ликовна дела морала да се чисте од чађи сваких 20-так година.

[94] В. Милосављевић, *Пред иконама у обновљеној Саборној цркви новосадској*, Сремски Карловци, 1905 — 498, 3.

нова ова не би заслуживала нарочита помена, главно је обнова у унутрашњости. Сваки, који се сећа њене дугогодишње не само скромне него управо неугледне унутрашњости, биће пријатно изненађен, када данас ступи у њу. У њој је данас све ново од таванице до пода: и молерај, и превлака зидова, и прозори, и иконостас, и намештај, и иконе, једном речју све. И све је то лепо и скупоцено. Новосадска саборна црква је данас једна од најлепших украшених цркава у Српству."

ZUR GESCHICHTE DER WIEDERHERSTELLUNG DER DOMKIRCHE IN NOVI SAD (1851—1853 und 1902—1905)

DONKA STANCIC

Mit diesem Beitrag wurde der Versuch unternommen, auf Grund von im Archiv der Bačkaer Eparchie gefundenen Materialien etwas mehr Licht in die Geschichte der Wiederherstellung der Domkirche von Novi Sad zu bringen. Diese Domkirche, deren Bau im Jahre 1734 begonnen wurde und sich dann über 250 Jahre hingezogen hat, hat im Laufe ihrer Geschichte zweimal wesentliche Änderungen erlitten.

Während der Beschießung der Stadt im Jahre 1849 wurde unter anderen Objekten auch diese Kirche in Mitleidenschaft gezogen. Auf Grund der Chronologie der Ereignisse war es möglich festzustellen, daß man mit der Wiederherstellung der Domkirche im März 1851 begonnen hatte, und daß die umfassenden Arbeiten im Juli 1883 abgeschlossen wurden. Diese Arbeiten wurden nach dem Projekt von Gustav Scheibe ausgeführt, während der Baumeister Andrea Hohner gewesen ist. Nach dem Tode Hohners setzte die Arbeiten Georgije Dada fort.

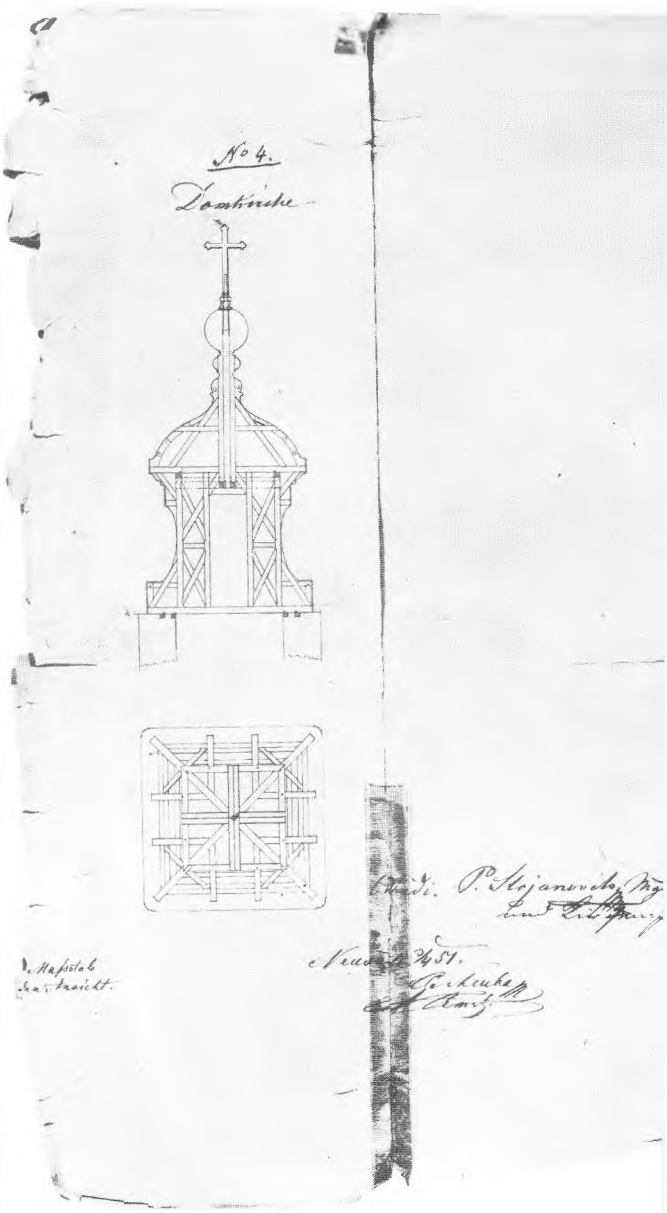
Während dieser Arbeiten wurden die größten Änderungen am westlichen Teil der Kirche vorgenommen, indem die Öffnungen in den Wänden des unteren Teiles des Glocketurmes geschlossen, das Dach mit der Höhe des Schiffdaches in Einklang gebracht und neue Fenster im Chorteil eingesetzt bzw. geöffnet wurden. Im Inneren wurde der Chorteil um 4m nachgezogen, während man seine Wellenform durch eine ebene mit einem gewölbartigen Auslaß in der Mitte ersetzt hat.

Die zweite große Wiederherstellung der Domkirche wurde in der Zeit zwischen 1902 und 1905 vorgenommen, da sie im Laufe der Zeit sehr heruntergekommen und daher auch umfassende Sanierungsarbeiten erforderlich gewesen sind. Der Entwurf stammte von Mihajlo Harminc, der auch die Arbeiten ausführte, die durch die Serbische orthodoxe Kirchengemeinde finanziert wurden. Die größten Konstruktionsänderungen wurden wiederum am westlichen Teil des Kirchenbaus vorgenommen, wo man eine neue Decke am Glockenturm eingesetzt hat: auf diese Weise bot dieser Teil der Kirche nun einen ganz neuen Anblick. An den Fassaden um die Öffnungen wurde ein ganz neues Dekorationssystem ausgeführt.

In wesentlichem Ausmaß wurde auch das Innere geändert, indem das Mobiliar erneuert und eine neue Ikonostase errichtet wurde. Die Bilder an der Ikonostase hat der Maler Paja Jovanović angefertigt, diejenigen an den Wänden jedoch der Maler Stevan Aleksić. Die Schreinerarbeiten wurden Vuković und Kaufmann anvertraut, die Ausarbeitung von 13 Vitragenfenstern der Werkstätte Imre Zseler in Budapest, während die Holzkonstruktion der Ikonostase mit Holzschnitt in der Werkstätte Retayi und Benadek ausgearbeitet wurde.

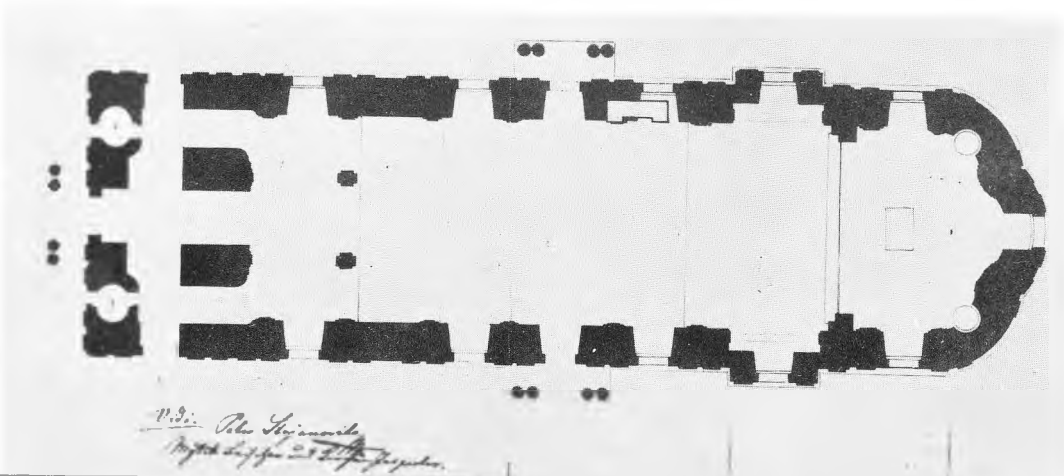
Nach diesen zwei vorgenommenen Wiederherstellungen hat sich die architektonische Grundkonzeption der Kirche im wesentlichen nicht mehr geändert. Die Domkirche wurde nur modernisiert, indem man bemüht war ihr ein noch schöneres Aussehen zu verleihen, mit dem sie sowohl den früheren wie auch den heutigen Betrachter tief zu beeindrucken vermochte.

Изглед и пресек конструкције торња пре рушења 1849. године. Архив Војводине, сигн. А. 116/4. Фото: Музеј револуције



Сл. 4. Пројекат Густава Шаибе конструкције капе звоника из године. Архив Војводине А. 116а/3. Фото: Музеј револуције

Сл. 3. Пројекат основе реконструкције Густава Шаибе. Архив Војводине А. 116а/1



Сл. 5. Изглед Саборне цркве 1900. године. Изведено према пројекту Г. Шаибе

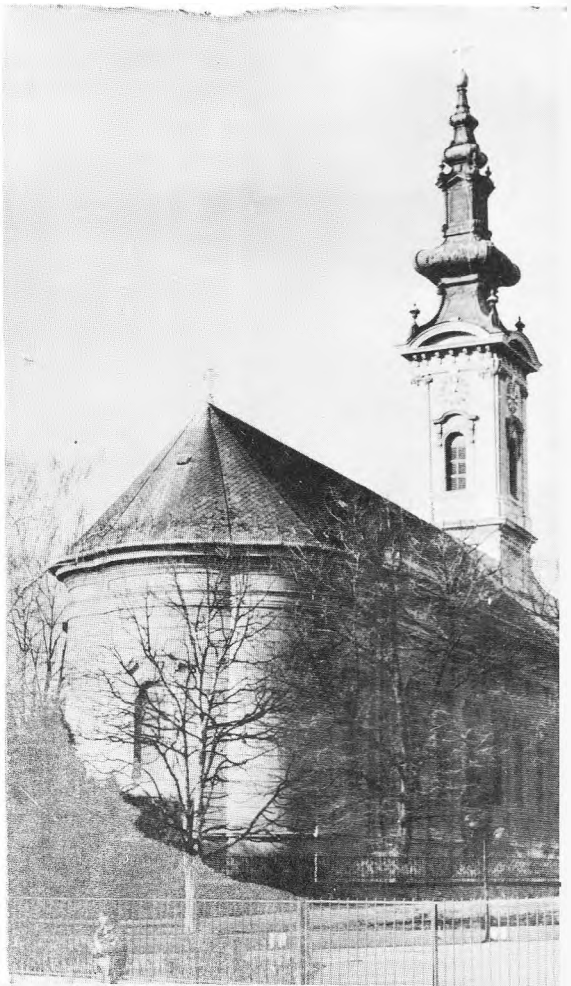
Сл. 7. Целиваоница изведена по нртежу М. Харминца. Фото: Б. Николајевић, 1990.

Сл. 8. Западна фасада, изведено стање. Фото: А. Јурига, 1990.

Сл. 9. Западна фасада, изведено стање. Фото: В. Николајевић, 199

Сл. 10. Јужни портал. Фото: В. Николајевић, 1990.

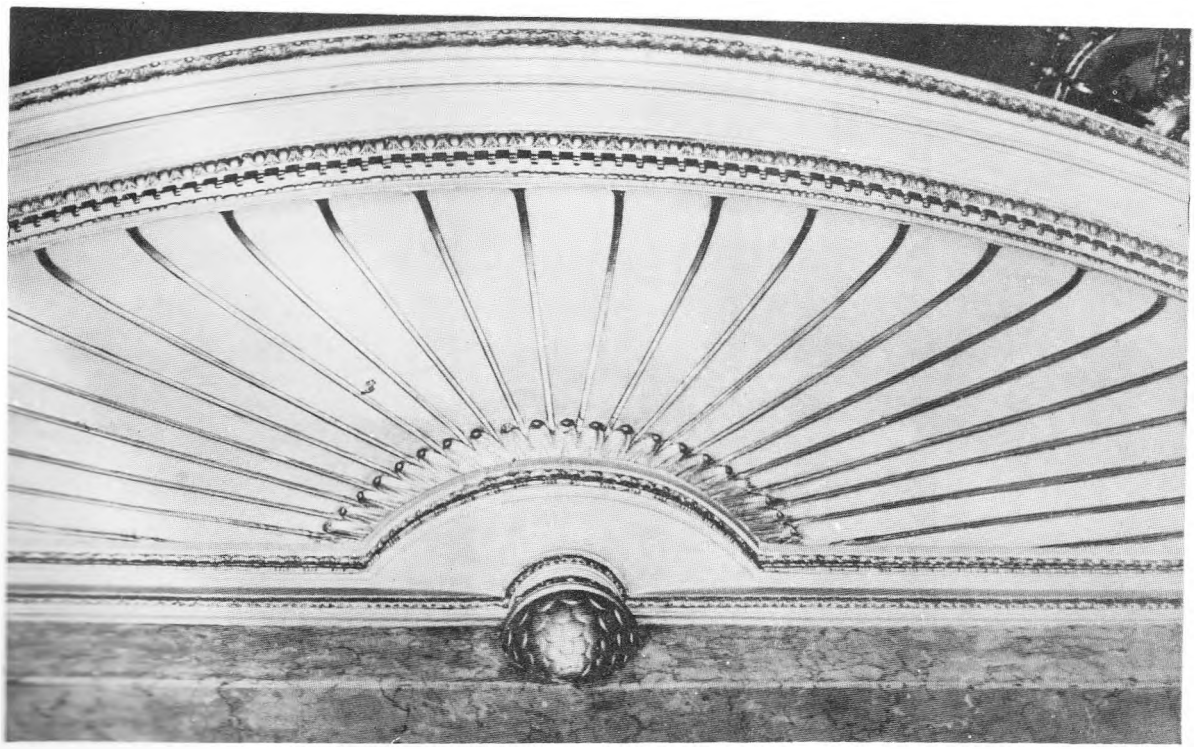
Сл. 10. Јужна фасада. Фото: А. Јурига, 1990.



Сл. 12. Изглед са југоистока. Фото: А. Јурига, 1990.

Сл. 13. Изглед унутрашњости са иконостасом. Фото: А. Јурига, 1990.

Сл. 14. Детаљ хора. Фото: В. Николајевић, 1990.



МИРЈАНА ЛЕСЕК

Григорије Јездимировић

Међу многобројним значајним уметницима друге половине XVIII века чија је делатност углавном испитана и проучена срећу се и мање познати, али вредни пажње уметници. У ове последње убраја се и Григорије Јездимировић, сликар из Даља. Јездимировићева дела су све доскора углавном била незапажена у стручној литератури, сем неких из позније фазе његовог стваралаштва — двоструко сликана икона из цркве у Чепину и иконостас цркве Рођења св. Јована Претече у Бачкој Паланци. На самом почетку овога столећа Лазар Богдановић је узгред поменуо наведену икону и то у вези с обнављањем чепинске цркве 1877. године, у коју је тада пренета из осијечке цркве.[1] Захваљујући срећној околности да је Григорије Јездимировић оставио запис са својим потписом и датумом завршетка сликарских радова, иконостас цркве св. Јована Претече из Бачке Паланке ушао је у шематизам Мате Косовца са тачним подацима.[2] Непуне две деценије касније иконостас бачкопаланачке цркве је репродукован међу најзначајнијим уметничким творевинама са подручја Војводине у познатом делу Вељка Петровића и Милана Кашанина „Српска уметност у Војводини".[3] Тек је Милан Кашанин у свом прегледу „Два века српског сликарства" дао оцену Јездимировићевог сликарства сврставајући га заједно са Стефаном Гавриловићем међу најзначајније уметнике у последњој десетини XVIII века, уз напомену да су они типични представници пре-

[1] Л. Богдановић, *Српски сликари*, Српски Сион, Сремски Карловци 1900, стр. 568—570.

[2] М. Косовац, *Српска православна митрополија карловачка*, Сремски Карловци 1910, 436.

[3] В. Петровић и М. Кашанин, *Српска уметност у Војводини*, Нови Сад 1927, сл. 196.

лазног доба од барока ка класицизму.[4] Кашанин је као главне Јездимировићеве радове навео иконостасе у црквама, у Чепину, Бачкој Паланци и Дању, наглашавајући притом да он црквеним композицијама враћа монументалност, на коју се у последњој четвртини XVIII века већ почело заборављати.[5]

У новијој стручној литератури Јездимировић је поменут у више махова, али редовно као сарадник даљског сликара Јована Исајловића — Старијег.[6] Миодраг Јовановић и Никола Кусовац посветити су већу пажњу Јездимировићу приликом објављивања иконостаса цркве у Дању, на чијој је изради учествовао заједно са Павелом Бурковићем.[7] Списку већ раније поменутих дела придодат је иконостас цркве села Борова, за који се претпоставља да га је сликао у сарадњи са Јованом Исајловићем.[8] Иницијали аутора на премазаном иконостасу у псеудорестаураторским интервенцијама цркве Равног Села (Бачка) истоветни су са Јездимировићевим потписом на иконостасу цркве у Бачкој Паланци, што је помогло да се извуче из анонимности још једно веће дело овога мајстора.[9]

О пореклу Григорија Јездимировића не зна се готово ништа. Неколико сигнираних Јездимировићевих радова из познијe фазе и уговори црквених општина за сликање иконостаса, што је радио заједно са Јованом Исајловићем, показују да је живео и делао у Дању.[10] Недавно откривена архивска грађа унеколико баца нову светлост на живот Григорија Јездимировића. Из пописа спахилука Даљске и Вировитичке жупаније сазнаје се да је у времену од 1761—1768. године био становник села Борова извесни Јован Јездимиров.[11] Сем овог оскудног податка, архивска грађа не пружа ближа обавештења о Јовану Јездимирову. Тек у Домовном протоколу села Борова за 1775. годину под бројем 69. заведен је дом педесето-

---

[4] М. Кашанин, *Два века српскога сликарства*, Београд 1943, 26.

[5] Исто.

[6] М. Јовановић и Н. Кусовац, *Иконостас српске цркве у Дању*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 3, Нови Сад 1967, 289; В. Матић—С. Борђевић, *Манастир Свети Ђурђе*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 6, Нови Сад 1970, 103—104, 110—111; О. Микић, *Сликар Јован Исајловић — Старији*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 7, Нови Сад 1971, 108, 115—116; Л. Шелмић, *Српско зидно сликарство XVIII века*, Нови Сад 1987, 46.

[7] М. Јовановић и Н. Кусовац, *нав. дело*, 282—285, 289.

[8] Исто, 189.

[9] Документација Покрајинског завода за заштиту споменика културе од 10. VI 1966; М. Јовановић и Н. Кусовац, *нав. дело*, 289; В. Матић — С. Борђевић, *нав. дело*, 103, 110.

[10] М. Коларић, *Класицизам код Срба* 3, Београд 1966, 122—123; М. Јовановић и Н. Кусовац, *нав. дело*, 289.

[11] *Попис Спахилука Даљске и Вировитичке жупаније од 1750—1791. године* — кутија III/1, акт бр. 2 из 1761.

годишњег „второбрачног" Јована Јездимирова, чија је четрдесетпетогодишња супруга Бурђија такође била „второбрачна", а кћерка Стана имала је 18 година.[12] Из истог протокола се види да су чланови Јовановог дома били његов тридесетогодишњи син Григорије и супруга Аница, која је тада имала 25 година. Доцније су уведена Григоријева деца, кћерка Малина (?), рођена 22. новембра 1776. године, и син Петар, рођен 20. августа 1779. године, а умро већ 4. јануара 1780. године,[13] са непуних пет месеци. Нешто ниже у протоколу се помињу још две девојчице, четворогодишња Теодосија и двогодишња Пелагија,[14] али није јасно коме припадају. За обе се може претпоставити да су рођене после смрти Григоријевог сина Петра, 1780, односно 1782. године, пошто је протокол вођен закључно са 1784. годином.

Сасвим је извесно да се наведени подаци односе на сликара Григорија Јездимирова или Јездимировића, јер се у Домовном протоколу села Борова не помиње ниједна друга породица под истим именом за коју би се он могао везати. Овоме у прилог би ишао и податак из Домовног протокола од 1800. године. Наиме, дом који је те године заведен под бројем 69, припада сасвим другој породици.[15] Отац Григоријев, Јован Јездимиров, умро је 11. јануара 1784. године, а непуних месец дана касније (9. фебруара) умрла је и његова супруга Бурђија.[16] Као што је већ напред речено, архивска грађа и потписани Јездимировићеви радови показују да је он био дугогодишњи житељ Даља, што упућује на претпоставку да је убрзо после очеве смрти напустио Борово. На једном од свећњака, који се налазе у цркви села Борова, уз свој потпис Јездимировић је забележио: у Борову 1787. године,[17] што значи да је у то време још није био становник Даља, јер сигурно не би пропустио да у запису истакне своје ново место боравка. На иконостасу цркве у Чепину, који је Јездимировић сликао заједно са Јованом Исајловићем, иза имена аутора пише: у Даљу 1796.[18] На основу цитираних ауторских записа можемо закључити да се Јездимировић између 1787. и 1796.

---

[12] *Домовни протокол села Борова од 1775—1783. године*, Архив Српске православне цркве у Борову.

[13] Исто.

[14] Исто.

[15] *Домовни протокол села Борова за 1800. годину*, Архив Српске православне цркве у Борову.

[16] *Домовни протокол села Борова од 1775—1783. године*. На архивску грађу цркве у Борову скренула ми је пажњу колегиница Лепосава Шелмић, на чему јој се и овом приликом захваљујем. Такође се захваљујем господину проти Жарку Јашићу, који ми је ставио на располагање исту грађу.

[17] М. Јовановић и Н. Кусовац, *Иконостас српске цркве у Даљу*, 289.

[18] Исто, 289; О. Микић, *Сликар Јован Исајловић-Старији*, 115.

године преселио из села Борова у Даљ. Иако је Борово улазило у састав Даљског спахилука, који је почетком XVIII века (1702) припао патријарху Арсенију III Чарнојевићу,[19] Јездимировића је привлачио сам Даљ као тадашњи значајни црквени и културни центар, где је било више могућности за добијање посла. У то време у Даљу је развио живу уметничку делатност његов старији колега и сарадник Јован Исајловић. Пошто је радио са Јованом Исајловићем на већим сликарским целинама и имао сличности у техници рада, сврстан је међу ученике овога уметника.[20] Истина, Јездимировић је био близак Јовану Исајловићу по ликовним схватањима, али и по годинама старости. У последњим истраживањима О. Микић је утврдила да је Јован Исајловић рођен 1740 године,[21] а из Домовног протокола села Борова се види да је 1775. године Григорије Јездимировић имао 30 година.[22] Дакле, рођен је 1745. године, што значи да је био пет година млађи од Јована Исајловића. Као савременици могли су се срести у време док су учили сликарски занат у радионици истог уметника, и то старији Исајловић вероватно је био при крају школовања, а млађи Јездимировић на самом почетку, али никако нису могли бити учитељ и ученик. Сличности у радовима Г. Јездимировића са радовима Ј. Исајловића свакако су настале као продукт њихове сарадње на великим сликарским ансамблима на којима је требало ускладити и стилске и рукописне особености. Највероватније да је Јездимировић учио сликарство у радионици украјинског уметника Василија Романовича, који је крајем шесте деценије XVIII века изводио обимније сликарске радове за православне цркве на подручју Хрватске и Славоније — иконостаси цркава у Слатинском Дреновцу и Костајници. Већ је раније Иван Бах, проучавајући српску уметност у Хрватској, установио да је Василије Романович кад је сликао иконостас за цркву у Костајници имао сараднике.[23] То су вероватно били његови ученици и помоћници којих је, како изгледа, било више, али који још ни до данас нису идентификовани. За Јована Исајловића се претпоставља да је учио сликарство код Василија Романовича.[24] Но, сем Исајловића, морало је више младих и талентованих људи да прође кроз његову радионицу. Тако се из књиге рођених цркве у сремском селу Мартинцима сазнаје да је 1764. године зограф Василије био кум Теодору, сину

[19] М. Јовановић и Н. Кусовац, *нав. дело*, 281.
[20] Исто, 289; О. Микић, *нав. дело*, 115.
[21] О. Микић, *нав. дело*, 116.
[22] *Домовни протокол села Борова од 1775—1783. године.*
[23] I. Bach, *Прилози повијести српског сликарства у Хрватској од краја XVII до краја XVIII ст.*, Историјски зборник 1—4, Загреб 1949, 200—201.
[24] О. Микић, *нав. дело*, 117.

Мојсеја Суботића,[25] који сигурно неће бити нико други него Василије Романовић. Овај податак упућује на то да је у то време Мојсеј Суботић учио сликарство код Василија Романовића и да је са својим учитељем сарађивао у сликању иконостаса цркве Рођења Богородице у Моровићу.[26] Недавно је Л. Шелмић скренула пажњу да би се иконостас цркве у селу Трпињи, које се налази у непосредном суседству Борова, могао везати за овог украјинског уметника.[27] Стога неће бити случајно да је иконостас трпињске цркве у стручној литератури приписиван Григорију Јездимировићу,[28] пошто је сликан средином седме деценије XVIII века у време када је он могао да учи сликарство код Василија Романовића.[29] Сасвим је сигурно да Јездимировић као почетник, са својих двадесетак година, колико је тада имао, није добио неке веће послове на иконостасу него само ситније, као позлату или неке споредне детаље. Уколико се Јездимировић појављивао као сарадник на сликарским радовима у цркви села Трпиње вероватно је то остало запамћено, а касније се пренело и у литературу о његовом учешћу на изради иконостаса, те му је на тај начин временом приписано и ауторство. Стилске и рукописне особености иконостаса цркве у Трпињи, међутим, иду у прилог атрибуцији Василију Романовичу, а највише се везују за иконостас цркве села Моровића са којим је и временски близак.[30]

После стицања првих знања код Василија Романовића Јездимировић је вероватно провео извесно време у радионици Теодора Крачуна, чији је утицај јасно изражен у његовим делима. О. Милановић-Јовић је приметила да је Григорије Јездимировић 1811. године на иконостасу цркве у Бачкој Паланци у сцени Усековање гла-

---

[25] *Књига крштених цркве св. Николе у Мартинцима* од 20. II 1762. до 25. V 1777, књ. I, бр. 7 (1764). Књигу крштених ми је ставио на располагање господин Зоран Симић, свештеник цркве у Мартинцима, на чему се најлепше захваљујем.

[26] Иконостас цркве у Моровићу је у годинама 1765. и 1766. сликао Василије Романовић (М. Лесек, *Иконостас цркве св. Богородице*, Рад војвођанских музеја 21—22, Нови Сад 1972—1973, 60—64).

[27] О. Микић и Л. Шелмић, *Мајстори прелазног периода српског сликарства XVIII века*, Нови Сад 1981, 66.

[28] Д. Јурман Караман и Д. Младинов, *С евиденционог путовања у котару Винковци*, Вијести 4, Загреб 1958, 107.

[29] Према стилским особеностима резбарија иконостаса цркве у Трпињи, која се везује за резбарију иконостаса цркве у Моровићу, може се закључити да су и резбарски радови као и сликарски радови изведени средином седме деценије XVIII века.

[30] Иконостас цркве у Трпињи је 1978. године приликом обнављања пречишћен и превучен новим бојеним слојевима. Запис о обнављању иконостаса налази се изнад двери. Но без обзира на премазе, примећују се велике сличности појединих делова иконостаса са сликама на иконостасу цркве у Моровићу. Највеће сличности показују престоне иконе Христа и св. Јована, композиције у соклу Св. Никола враћа вид Стефану Дечанском и Жртва Аврамова са истоименим иконама моровићке цркве.

ве св. Јована поновио решење композиције истоимене иконе са иконостаса Саборне цркве у Сремским Карловцима са напоменом да су те подударности настале коришћењем истог графичког предлошка.[31] О. Микић је нешто раније, приликом разлучивања рукописа Теодора Крачуна од рукописа Јакова Орфелина на иконостасу Саборне цркве у Сремским Карловцима, скренула пажњу да иконе *Усековање главе св. Јована* и *Обрезање Христово* не припадају раду Теодора Крачуна.[32] Сем композиционих подударности примећују се фрапантне стилске и рукописне сличности између поменутих икона из Саборне цркве у Сремским Карловцима и цркве у Бачкој Паланци које упућују на то да је Јездимировић после Крачунове смрти 1781. године учествовао у завршним радовима на иконостасу Саборне цркве и да његовој руци припадају иконе са представом усековања и обрезања. Учествовање у сликању иконостаса у најзначајнијој цркви на подручју тадашње Карловачке митрополије свакако је Григорију Јездимировићу обезбедило истакнуто место међу најцењенијим и најтраженијим уметницима друге половине XVIII века. Јездимировићево стваралаштво, међутим, остало је у анонимности највише због тога што су његова дела крајем XIX века, приликом псеудорестаураторских интервенција, превучена новим бојеним слојевима, али и стога што су због својих стилских особености које подсећају на дела Теодора Крачуна сврстана у опус овог најпознатијег сликара српског барока. Сем тога, Јездимировић је у току последње деценије XVIII и првих година XIX века сарађивао на већим сликарским целинама са даљским уметником Јованом Исајловићем радећи споредне послове, позлату и бојење црквеног намештаја, те се сматрало да он све до 1806. године, тј. до сликања иконостаса цркве у Равном Селу, није имао већих радова.[33] Ако се има у виду да је Јездимировић учествовао у завршним радовима на иконостасу Саборне цркве у Сремским Карловцима, после Крачунове смрти 1781. године, почетак његовог стваралаштва се може померити у другу половину XVIII века. Мада уз Јездимировићево име у Домовном протоколу села Борова за 1775. годину није забележено и његово занимање, али с обзиром на то да је имао тридесет година, сасвим је извесно да је у то време завршио своје ликовно образовање. У том случају Јездимировићево стваралаштво би се протезало од средине осме деценије XVIII

[31] О. Милановић-Јовић, *Сликари иконостаса цркве светог Николе у Сремским Карловцима*, Грађа за проучавање споменика културе Војводине VI—VII, Нови Сад 1976, 294.

[32] О. Микић, *Теодор Крачун* (?—1781), Нови Сад 1972, 15.

[33] М. Јовановић и Н. Кусовац, *Иконостас српске цркве у Дању*, 289.

века па до почетка треће деценије XIX века, тачније до 1822. године, када заједно са Павелом Бурковићем уговара сликарске радове за иконостас цркве у Дању. То ће свакако бити и последњи Јездимировићев рад, пошто се његово име после овога датума више не појављује. У овом временском периоду, који чини безмало пола столећа, Јездимировић је морао извести знатно више радова. Неколико већих сликарских целина — најстарији делови иконостаса цркве у Добринцима, иконостас цркве у Шашинцима, престоне иконе цркава у Батајници и Успенске у Иригу, целивајуће иконе цркве у Марадику — повезаних заједничким сликарским језиком, чија су обележја деформисани ликови, маниристички издужене и извијене фигуре, као и контрасни колорит саздан од црвених и плавих боја, приписане су Теодору Крачуну. Но, када се пажљивије размотре наведене скупине, сем сличности са радовима Теодора Крачуна, примећују се и знатне разлике које сасвим јасно упућују на неког његовог следбеника који би могао да буде Г. Јездимировић. Ма колико да су Јездимировићеве позајмице од Ј. Исајловића и од Т. Крачуна видљиве у његовом стваралаштву, ипак је он у извесној мери створио свој стил, који га истовремено одваја од узора.

У радове из почетне фазе Григорија Јездимировића могу се сврстати најстарији делови иконостаса цркве св. Николе у Добринцима: три престоне иконе (св. Никола, Христос и св. Јован) и медаљони изнад двери (у првој зони); осам медаљона са стојећим фигурама апостола између којих је икона Христа (у првом реду друге зоне); осам медаљона са стојећим фигурама пророка између којих је св. Тројица (у другом реду друге зоне); дванаест медаљона са сценама страдања Христових и сценама празника и Крст са сликаним Распећем и медаљонима Богородице и св. Јована Богослова (у трећој зони). Ови делови иконостаса погрешно су приписани Теодору Крачуну и датирани између 1770. и 1772. године.[34] У датирању сликарских радова послужила је сачувана архивска грађа из које се види да је у марту 1766. године, црквена општина погодила зидање цркве са мајстором Петком Чалићем.[35] Убрзо је Сремска жупанија обуставила градњу цркве и митрополит Павле Ненадовић је на молбу добриначке црквене општине морао да интервенише код аустријских власти да дозволе завршетак радова.[36] Два пута Илир-

[34] М. Лесек, *Прилог проучавању Теодора Крачуна*, Богословље 1—2, Београд 1971, 109.

[35] Архив САНУ у Сремским Карловцима, акта МП „Б" архива, бр. 109/1766.

[36] *Исто;* С. Гавриловић — И. Јакшић, *Грађа о православним црквама карловачке митрополије XVIII века*, Споменик CXXIII, Одељење историјских наука 2, Београд 1981, 124.

ска дворска депутација је тражила од митрополита Павла Ненадовића да пошаље план и предрачун за цркву.[37] Коначно, у јуну 1767. године, Илирска дворска депутација је обавестила митрополита да дозвољава изградњу цркве.[38] Након тога добриначка црквена општина је пожурила са градњом цркве, за шта је већ припремила новац, а и грађевински материјал.[39] На основу скромних димензија цркве може се претпоставити да су брзо завршени грађевински радови, најкасније до 1768. године.[40] Но, датирање иконостаса на почетак осме деценије XVIII века (1770—1772) оповргава недавно откривени „репорт протопопа дмитровачког" Јована Угарковића Митрополији о зидању цркава у „протопопијату" (архијерејском намесништву) из којег се сазнаје да је 1776. године

„У селꙋ добри́нци темпло поче́то моловати́ся без' пи́таня дво́рскога и́ протопскогъ и́ чтое́ почето̀ оно̀ дѣ́ло коне́чно неи́справно е́стъ."[41]

На жалост, у овом кратком извештају се не даје име сликара, чији рад митровачки протопрезвитер негативно оцењује, али се може претпоставити да се ради о Григорију Јездимировићу. Иако је Јездимировић у то време био доста млад и на почетку своје уметничке каријере, он је као ученик и помоћник Теодора Крачуна могао лако доћи до поменутог посла препоруком овог реномираног мајстора.

Иконостас цркве у Добринцима више пута је претрпео псеудорестаураторске интервенције Већ у првој половини XIX века почела су обнављања иконостаса. При крају прве деценије истога века, након рушења дотрајале цркве, саграђена је нова.[42] Исцрпена трошковима за зидање нове грађевине црквена општина није била у могућности да одмах приступи декорисању њене унутрашњости. Тек две деценије касније (1831) Петар Чортановић је осликао зидове,[43] а 1839. године је у погодби са црквеном општином за допуњавање иконостаса и обнављање старих делова који су пренети из претходне, као и за марморирање олтара.[44] Чортановић је допунио иконостас престоним иконама св. арханђела Михајла и св. Георгија

---

[37] С. Гавриловић — И. Јакшић, *нав. дело*, 125—126.

[38] Исто, 126.

[39] Исто, 124.

[40] Дим. 9,50 клафтера дужина, 4 клафтера ширина и 2,50 клафтера висина (Архив САНУ, акта МП „Б" архива бр. 109) 1766.

[41] Архив САНУ у Сремским Карловцима, Митрополитско-патријаршијски „Б" архив, 67/1777.

[42] М. Коларић, *Класицизам код Срба* 2, Београд 1966, 94—95.

[43] М. Коларић, *Класицизам код Срба* 3, Београд 1966, 210.

[44] М. Коларић, *Нав дело*, 277; М. Лесек, *Прилог проучавању Теодора Крачуна*, 106—107.

(у првој зони) и медаљонима са сценама страдања Христових и празника (у трећој зони).[45]

Крајем XIX века иконостас је вероватно обнављао Борђе Ракић, који је потпуно пресликао престону икону Богородице.[46]

Последње обнове, као што показује запис у барокном медаљону изнад царских двери,[47] извршене су 1909. године, када су додате двери (царске и мале).[48]

Године 1987. очишћене су три престоне иконе, св. Никола, Христос и св. Јован, док је, према речима сликара-конзерватора Петра Балабановића, престона икона Богородице са Христом била толико оштећена да је приликом конзерваторских радова морао да стави нови слој који се стилски може везати за Борђа Ракића.[49]

Очишћене престоне иконе одају руку уметника који се формирао у радионици Т. Крачуна, али истовремено и почетника чији стил још у потпуности није изграђен. Међу овим стилски и рукописно неуједначеним радовима издваја се престона икона св. Николе. Моделација индивидуализоване светитељеве физиономије је фина и мека у изванредним градацијама топлих ружичастих и хладних зелених тонова. Вешто материјализована тешка свилена тканина епископског орната оживљена је скицозно изведеним детаљима набедреника са фигурама Христа и анђела, које делују готово импресионистички. Мање зналачки су насликане иконе Христа и св. Јована, у маниристички издуженим фигурама и контрасним колоритом, у којем доминирају црвена и плава боја. Оба лика подсећају на ликове Т. Крачуна, с тим што су невештије сликана и приметне су деформације, као асиметрична физиономија св. Јована, док на икони Христа неспретно изведени набори одеће откривају анатомске грешке уметника. У обради пластицитета откривених делова тела већ се назире карактеристична за Јездимировића пуноћа облика која ће касније све више долазити до изражаја.

Што се тиче осталих делова иконостаса сликаних у другој половини XVIII века, ништа се не може рећи док се не очисте новији премази, испод којих се у већој или мањој мери назире рад Григорија Јездимировића.

---

[45] М. Лесек, *Нав. дело*, 106.

[46] Престона икона Богородице има сличности са престоном иконом Богородице у цркви села Визића. Иконостас је сликао Борђе Ракић (М. Косовац, *Српска православна митрополија карловачка*, Сремски Карловци 1910, 284).

[47] М. Лесек, *Прилог проучавању Теодора Крачуна*, 107.

[48] Исто.

[49] Конзерваторски радови извођени су само на иконама из прве зоне иконостаса.

Разлике у квалитету престоне иконе св. Николе и осталих престоних икона могу се објаснити последњим ретушима неке сигурније уметничке руке. Највероватније да је по пријему извештаја о неисправним и без дозволе започетим радовима, Митрополија, која је иначе била осетљива на реноме уметника, реаговала доста строго. И, уколико је Т. Крачун посредовао код добриначке црквене општине да повери сликање иконостаса Григорију Јездимировићу, тада још младом и недовољно искусном уметнику, или му је пак исте својевољно препустио, онда је он био одговоран за квалитет изведених радова свога штићеника. Стога можемо претпоставити да је Крачун својим ретушима покушао да отклони грешке сликара који још није имао ни довољно знања, а ни довољно умешности да удовољи високим захтевима Митрополије.

Након престроге критике црквених власти поводом радова у добриначкој цркви, изгледа да се Јездимировић вратио у радионицу Т. Крачуна, где је остао као помоћник и сарадник све до његове смрти 1781. године. Последњих година осме деценије XVIII века Крачун је био ангажован на изради иконостаса цркве у Сусеку, а као што је већ раније примећено, стојеће фигуре апостола и пророка сликане су слабије и схематски,[50] те није искључено да припадају Григорију Јездимировићу. Без детаљнијих и прецизнијих стилских анализа засад је то тешко утврдити, јер се по општем изгледу ове иконе углавном утапају у целину, а сигурно је да је Крачун давао последње ретуше на оним деловима које су сликали његови помоћници. Знатно се лакше идентификује Јездимировићев сликарски рукопис на иконама *Усековања* и *Обрезања* иконостаса Саборне цркве у Сремским Карловцима, које је завршио после Крачунове смрти 1781. године. За обе иконе је истакнуто да су уметнички слабије од Крачунових радова, са широким деформисаним ликовима, тврђег цртежа и хладнијег колорита.[51]

Неколико већих уметничких скупина у црквама на подручју Срема, које се могу на основу стилске анализе атрибуирати Григорију Јездимировићу, указују на то да је он после Крачунове смрти развио самосталну уметничку делатност, а само повремено прихватао сарадњу са својим нешто старијим колегама Јованом Исајловићем. За индентификацију аутора појединих уметничких целина из сремских цркава најбоље може послужити као полазна основа иконостас цркве у Борову, који је још раније сврстан у његов опус. Да ради на овом иконостасу, Јездимировић је изгледа одређен сасвим

[50] О. Микић, *Теодор Крачун* (?—1781), 13.
[51] Исто, 15.

неочекивано. Наиме, са тамошњом црквеном општином првобитно је закључио уговор за сликање иконостаса Јован Исајловић, тада већ реномирани сликар и аутор неколико већих сликарских целина.[52] У међувремену је избио сукоб између представника општина и управника дањског спахилука Павла Ненадовића, који је повећао обавезе сељацима.[53] У овој борби Исајловић је стао на страну општина због чега је Павле Ненадовић настојао да му онемогући сваки рад.[54] Године 1783. Ненадовић је позвао новосадског сликара Јована Поповића да преузме сликарске радове од Ј. Исајловића на иконостасу цркве у Борову. Изгледа да је Ј. Поповић почео да слика иконостас цркве у Борову, али је затражио помоћ од Ј. Исајловића, чему се Ненадовић супротставио.[55] На жалост, није познат даљи ток догађаја у вези са сликањем иконостаса цркве у Борову. У стручној литератури се претпоставља да је Ј. Поповић из солидарности према Ј. Исајловићу напустио посао.[56] Овоме иду у прилог и стилске анализе иконостаса цркве у Борову и поређења са иконостасом православне цркве у Сегедину, засад јединим познатим делом Јована Поповића, која указују на велике разлике између ова два сликарска рада.[57] Стога је најприхватљивија претпоставка М. Јовановића и Н. Кусовца да је иконостас цркве у Борову сликао Григорије Јездимировић, који је за ту цркву 1787. године позлатио свећњаке.[58]

Иконостас цркве у Борову је страдао за време другог светског рата. Највећим делом је пропала резбарија иконостаса од које су сачуване двери (царске и мале), оквири медаљона у соклу и оквири медаљона из горњих зона иконостаса. После рата, на импровизовану олтарску преграду у обновљеној цркви постављене су преостале иконе. У првој зони су четири престоне иконе (св. архиђакон Стефан, Богородица са Христом, Христос и св. Јован) са одговарајућим сценама у соклу, затим царске и мале двери. Изнад престоних икона су стојеће фигуре апостола (осам апостола), а изнад бочних двери медаљони са анђеоским главама. У другом реду су композиције празника (11). Изнад празника су медаљони са фигурама до испод појаса пророка (10) са Св. Тројицом—Крунисање Богородице у средини, а у највишем делу је група са Распећем (Крст са сликаним Распећем и медаљонима Богородице и св. Јована Богосло-

[52] О. Микић, *Сликар Јован Исајловић — Старији*, 107.
[53] Исто, 107.
[54] Исто.
[55] Исто.
[56] О. Микић и Л. Шелмић, *Мајстори прелазног периода српског сликарства XVIII века*, 62.
[57] Исто, 62.
[58] М. Јовановић и М. Кусовац, *Иконостас српске цркве у Дању*, 289.

ва, Марије Магдалене и Марије Јаковљеве. На крајевима налази се по један медаљон са фигуром пророка до испод појаса (сл. 1).[59]

Из инвентара цркве у Борову за 1846. годину, који је саставио тадашњи свештеник Јован Остојић, сазнаје се да је у то време на иконостасу било шест престоних икона, шест икона у соклу, дванаест празничних, дванаест апостола, дванаест пророка, четири иконе изнад двери и у врху иконостаса три иконе (група са Распећем). Следећи инвентар за 1851. годину свештеник Остојић је дао још сумарније, али се углавном подудара са претходним.[60] Мада се икона Св. Тројица—Крунисање Богородице не помиње у инвентарима, може се претпоставити да је сврстана у групу од четири иконе изнад двери. Такође се не помињу ни иконе са представом Марије Магдалене и Марије Јаковљеве.

Од побројаних икона данас недостају две престоне, две сцене из сокла, две композиције празника, два апостола и медаљон изнад царских двери.

Григорије Јездимировић је на иконостасу цркве у Борову посветио највише пажње престоним иконама Христа и Богородице са Христом, на којима преовлађује конзервативни начин изражавања, такав да га везује за сликарство седме деценије XVIII века и руско-украјински црквени барок. Христос и Богородица приказани су на раскошним престолима као цар и царица са круном на глави у одећи украшеној стилизованом биљном орнаментиком. У враћању на манир сликара седме деценије XVIII века може се наслутити Јездимировићево удовољавање жељама конзервативне клијентеле из села Борова, која је вероватно тражила узор у сликарским радовима цркава из најближе околине: Јанка Халкозовића у Осијеку (1761) или Василија Остојића у Вуковару (1768). Мање успешно су насликане престоне иконе св. архиђакона Стефана и св. Јована. Круто постављене светитељске фигуре су диспропорционалне и здепасте, а одећа тврдо моделована са угласто ломљеним наборима (икона св. Јована). Већу пажњу привлачи изражајни лик св. Стефана са благом деформацијом код уста и браде, који у извесној мери подсећа на ликове млађих светитеља са Крачунових дела. Овај лик ће се доцније провлачити готово кроз све Јездимировићеве радове. Крачунов утицај видљив је и у слободнијем начину изражавања на

[59] За распоред иконостаса и овом приликом се најлепше захваљујем проф. Жељку Ласлу, историчару уметности Републичког завода за заштиту споменика културе из Загреба.

[60] Оба документа се чувају у Музеју српске православне цркве у Београду. Документа ми је ставио на располагање мр Слободан Милеуснић, управник музеја, те му и овом приликом изражавам своју захвалност.

празничним иконама, као и контрасном колориту са доминацијом црвене и плаве боје. Фигуре светитеља у појединим сценама су издужене и маниристички извијене са ликовима зачуђеног израза који прелази у карикатуралност *(Обрезивање)*. Остале иконе су сликане доста немарно са грешкама у цртежу и пропорцијама приказаних личности. Фигуре апостола су махом неспретно скраћене и здепасте, док невешто драпирана одећа открива непознавање анатомије. Знатно боље су сликани ликови апостола, а такође и пророка, међу којима се запажају портретски обрађене физиономије. Ликови апостола и пророка у великој мери имају сличност са ликовима на Исајловићевим иконостасима, те није искључено да је и он имао неког удела у сликарским радовима иконостаса, и то у горњим зонама.

Стилски и рукописно Г. Јездимировићу су блиски сликарски радови на иконостасу цркве св. арханђела Гаврила у Батајници (сл. 2). Међу истраживачима новије српске уметности први се Дејан Медаковић осврнуо на овај иконостас у својој студији о Теодору Крачуну истичући квалитете непознатог аутора који је био под утицајем Крачунове уметности.[61] Пишући о иконостасу цркве у Батајници, Бранко Вујовић је установио да је престоне иконе и апостоле сликао један уметник, док је иконе из горњих зона и икону на епископском трону други.[62] На основу стилске сличности са иконама олтарске преграде цркве у Борову закључено је да је иконостас цркве у Батајници радио исти аутор.[63] Но, како је у архивској грађи забележено да је на позив Павла Ненадовића, управника даљског спахилука, долазио у Борово Ј. Поповић да слика иконостас,[64] то су њему атрибуирани и сликарски радови иконостаса батајничке цркве.[65] Према мишљењу Павла Васића, иконе из прве зоне иконостаса (престоне иконе, царске и мале двери) и композицију *Јаков брат божји* на епископском престолу је сликао Т. Крачун.[66] До овог закључка Васић је дошао на основу стилске анализе и упоређења икона из батајничке цркве са делима Теодора Крачуна, образлажући да је одмах после завршетка изградње цркве 1780. године

---

[61] Д. Медаковић, *Теодор Крачун, Српски сликари XVIII—XIX века*, Нови Сад 1968, 50.

[62] Б. Вујовић, *Црквени споменици на подручју града Београда*, књ. II, Саопштења св. 13, Београд 1973, 19.

[63] *Popis slikarskih i vajarskih dela u društvenoj i privatnoj svojini na području Srema* III, Нови Сад 1977, 10.

[64] О. Микић, *Сликар Јован Исајловић — Старији*, 107.

[65] *Попис сликарских и вајарских дела у друштвеној и приватној својини на подручју Срема* III, 10.

[66] П. Васић, *Иконе Теодора Крачуна у цркви Архистратига Михаила и Гаврила у Батајници*, Гласник, Службени лист српске православне цркве 7, Београд 1977, 142.

Крачун започео сликање иконостаса, напоредо са сликањем иконостаса катедралне цркве у Сремским Карловцима.[67] У прилог тврдњи да је аутор Крачун, Васић је као аргументат навео и тематику иконостаса батајничке цркве, која се подудара са тематиком појединих Крачунових иконостаса (Нештин, црква манастира Новог Хопова).[68] Мада постоје веће сличности и у стилу, а и у иконографском репертоару иконостаса батајничке цркве са делима Т. Крачуна, ову претпоставку је тешко прихватити из више разлога. Приликом изградње иконостаса, редовно су пре сликарских радова извођени резбарски, који су обично трајали једну и по до две године,[69] што значи да је сликање иконостаса могло почети најраније 1782. године, дакле, после смрти Теодора Крачуна, која је наступила у априлу 1781. године. Што се тиче иконографског репертоара, он није зависио од самог аутора већ од представника цркве који су одлучивали о његовом саставу и давали одобрења за уметничку реализацију.[70] И најзад, сличности са радовима Теодора Крачуна су заиста велике, и то посебно на престоним иконама Христа и Богородице са Христом да доводе до забуна око атрибуције. То су, међутим, ликови позајмљени из репертоара Крачунових типова, али који су Јездимировићевим преобликовањем добили нове, пуније форме и оштрије, мање продуховљене изразе, док је светитељска одећа верно репродукована до најситнијих детаља. За престону икону св. Јована је Павле Васић нагласио да је због реставраторских интервенција у њој тешко препознати нешто од Крачуновог стила.[71] Без обзира на нове премазе на овој икони су јасно изражени елементи Јездимировићевог сликарског рукописа. Здепаста и круто постављена фигура св. Јована са физиономијом, распоредом маса, драпирањем тканине одеће, везује се за фигуру истог светитеља на престоној икони олтарске преграде цркве у Борову. На Г. Јездимировића још више упућује престона икона св. арханђела Гаврила која је умногоме слична са престоном иконом св. архиђакона Стефана из цркве у Борову. Издужени ликови оба светитеља, са благом деформацијом у пределу уста и браде, постављени у тричетврти профилу готово се у детаље подударају. Слична је моделација пуног овала лица и наглашеног пластицитета врата.

[67] Исто, 142—143.

[68] Исто.

[69] В. уговоре Марка Вујатовића са црквеним општинама у Доњим Петровцима и Гргуревцима у књизи М. Коларић, *Класицизам код Срба* 3, Београд 1966, 66—68.

[70] У уговорима Стефана Гавриловића са црквеним општинама села Беочина и Јаска за сликарске радове назначен је и распоред иконостаса (О. Батавељић, *Неколико докумената о сликару Стефану Гавриловићу*, Зборник Матице српске, сер. друш. наук. књ. 9, Нови Сад 1954, 154—156.

[71] П. Васић, *нав. дело*, 143.

Слабо пропорционисане здепасте фигуре апостола у одећи, чији набори откривају анатомске недостатке и грешке имају аналогије у стојећим фигурама апостола на иконостасу цркве у Борову. Експресивни ликови светитеља међу којима се издвајају физиономије апостола Павла и Јакова Заведејева подсећају на типове Јована Исајловића. То су ликови високог чела, наглашених јагодица, често мало спуштених очних капака, са таласастом косом раздељеном на левој страни, чија дужина, као и дужина браде, варира већ према добу старости. Код ових фигура је карактеристично савијање руку у лактовима и наглашавање пластицитета откривених делова тела (сл. 3).

Снажан Крачунов утицај показује икона Св. Јаков брат Божји на епископском трону, за коју је Јездимировићу послужила као узор истоимена Крачунова из Саборне цркве у Сремским Карловцима, икона која се данас чува у Галерији Матице српске у Новом Саду.[72] У својој интерпретацији ове теме Јездимировић је преузео композицију, али варирајући ставове и покрете анђела уз св. Јакова, као и колористичку гаму, сачињену од најфинијих и најнежнијих светлоплавих и ружичастих рокајних тонова. Претеривањем у издуживању пропорција начинио је крхку и ломну фигуру св. Јакова, чијој је физиономији дао нови, зачуђени и помало карикатурални израз.

На жалост, због већих псеудорестаураторских интервенција на иконостасу цркве у Батајници, и то у горњим зонама, данас се не може утврдити да ли је Григорије Јездимировић једини његов аутор или је имао сараднике и помоћнике. Тек после скидања новијих премаза са првобитног слоја створиће се могућности за испитивање у овом правцу.

Григорију Јездимировићу се могу атрибуирати и сликарски радови на иконостасу цркве Силаска св. Духа у Шашинцима (сл. 4). Почетком овог столећа иконостас је приликом псеудорестаураторских интервенција делимично изгубио од свог првобитног изгледа.[73] На основу стилске анализе мање пресликаних површина сврстан је у опус Теодора Крачуна.[74] На овога уметника подсећају манеристички издужене и извијене фигуре елегантних покрета, ликови и колорит. Све ове елементе аутор је преузео од Крачуна, вешто подражавајући његов сликарски манир што је и довело до погрешне атрибуције. Пажљива стилска анализа и упоређивање појединих

[72] Упор. слике, П. Васић, *нав. дело*, 143.

[73] М. Лесек, *Иконостас цркве у Шашинцима. Стање и значај и питање његове атрибуције Теодору Крачуну*, Зборник заштите споменика културе, књ. XVIII, Београд 1967, 105—106.

[74] Исто, 106—110.

икона са иконама на иконостасима црквава у Борову и Багајници намеће корекцију првобитне атрибуције иконостаса шашиначке цркве у прилог ауторства Григорија Јездимировића. Сем што су Григорију Јездимировићу приликом сликања престоних икона послужиле као узор истоимене иконе из цркве манастира Новог Хопова,[75] у горњим зонама на медаљонима апостола и пророка примећује се знатан утицај Јована Исајловића. То је читава галерија портретски обрађених физиономија свих доба старости и карактерних особина. За разлику од престоних икона код којих се Јездимировић враћа на манир сликара седме деценије XVIII века, украшавајући светитељску одећу златном шаблонизираном орнаментиком, он је у горњим зонама изоставио орнаменталну декорацију тканине, а контрастни колорит је заменио светлијим и нежнијим који га приближава сликарству рококоа (сл. 5, 6 и 7).

Првобитно датирање иконостаса шашиначке цркве у време између 1776. и 1779. године такође мора да претрпи корекцију. То датирање је изведено на основу архивске грађе према којој је црква сазидана 1769. године.[76] Претпостављено је да је црквена општина одмах после завршетка грађевинских радова приступила изради резбарских, а потом и сликарских који су могли да буду изведени у наведеном периоду.[77] Из већ раније цитираног извештаја Митрополији о грађењу цркава у митровачком протопрезвитеријату сазнаје се да је 1776. године започето зидање звоника шашиначке цркве.[78] Овај податак упућује на закључак да црквена општина није одмах приступила декорисању ентеријера и да је најпре изградила комплетну цркву са звоником и то у временском размаку од десетак година. Иако су средином седме деценије XVIII века Шашинци били веће и богатије насеље,[79] ипак су то била знатна финансијска оптерећења за црквену општину, те је за окончање радова (резбарских и сликарских) било потребно дуже време. Стога је највероватније да је иконостас шашиначки настао тек крајем девете деценије XVIII века. Томе датирању иде у прилог и квалитет сликарских радова. На мање премазаним деловима иконостаса запажа се солиднији уметнички рад, као боље познавање анатомије, складније пропорције фигура, нежнији пастелни колорит и валерско диференцирање, што значи да је Григорије Јездимировић имао више радова за собом.

[75] Исто, 108, сл. 2. и 3.
[76] Исто, 110.
[77] Исто.
[78] Архив САНУ у Сремским Карловцима, Митрополитско-патријаршијски „Б" архив, 67/1777.
[79] Године 1766. Шашинци су имали 184 куће (Д. Руварац, *Српска митрополија карловачка око половине XVIII века*, Сремски Карловци 1902, 43).

Следећи већи рад који се на основу стилске анализе може приписати Григорију Јездимировићу јесте иконостас цркве у Чортановцима. Сачувана архивска грађа показује да је овај иконостас првобитно сликан за цркву села Лединаца. Године 1878. приликом закључења уговора за сликање иконостаса, Петар Чортановић је добио да изради престоне иконе по узору на иконостас старе лединачке цркве, који се налази у чортановачкој цркви.[80] Обе црквене општине, лединачка и чортановачка су истовремено зидале нове храмове.[81] Богата лединачка црквена општина је после завршетка грађевинских радова на цркви релативно брзо начинила и нови иконостас.[82] У међувремену, ова црквена општина је продала иконостас старе цркве чортановачкој општини, која није била у могућности да плаћа скупе резбаре и сликаре.[83]

Иконостас цркве у Чортановцима је у више махова претрпео веће псеудорестаураторске интервенције. Прва обнављања била су за време митрополита Стефана Стратимировића, тј. до 1836. године, датума његове смрти. Запис о обнављању иконостаса налази се у медаљону испод престоне иконе св. Николе.[84] Тада је иконостас постављен у чортановачку цркву. Како је нова грађевина била већих димензија од старе лединачке цркве, олтарској прегради су додавани поједини делови ради попуњавања простора и учвршћивања резбарије.[85] Највећа обнављања и пресликавања иконостаса извршена су крајем XIX века, када је изгубио свој оригинални изглед. На појединим мање пресликаним иконама примећује се бољи уметнички рад, који је стилски и рукописно близак Григорију Јездимировићу. По стилским особеностима Јездимировићу је најближа престона икона Богородице, на којој она има нешто виткију и готово без пластицитета фигуру. Богородичин лик својим обликом и детаљима очију, обрва, носа, уста, као и изразом готово се у потпуности поду-

---

[80] М. Коларић, *Класицизам код Срба* 3, 258.

[81] М Коларић, *Класицизам код Срба* 2, Београд 1966, 164—165 и 168—171.

[82] *Класицизам код Срба* 3, 258—259.

[83] Редовно су сиромашније црквене општине куповале старе иконостасе од богатијих, као црквена општина у Моловину која је прекупила иконостас од црквене општине у Товаришеву (М. Лесек, *Резбарија иконостаса цркве Св. арханђела Гаврила у Моловину*, Грађа за проучавање споменика културе Војводине, Нови Сад 1981, 153—154).

[84] Во славꙋ оца и сина и стагѡ дха аминъ обновися темпло въ кѹп со столоки при держанѣ ихъ ц.в. и а. величества г. Фердінанда І. и при архієпкпѣ и митрополітѣ г. стефанѣ ѡ стратимірович и прочая гвдомъ и настоянієм ієрея філіпа цветковича тѹторокъ же антонія петковича и Теофіла пешича, приложницы сегѡ храма бывшаго обществѣ семъ христіаны.

[85] Иконостас је вероватно припадао старој лединачкој цркви која је грађена 1751. године (*Српска митрополија карловачка око половине XVIII века*, 39).

дара са женским ликовима који се срећу у Јездимировићевим делима. Богородичина одећа, а такође и Христова престона икона је декорисана стилизованом биљном орнаментиком у маниру сликара седме деценије XVIII века. Аналогије за овакав начин украшавања налазимо у делима Василија Остојића, који је шездесетих година XVIII века сликао иконостас за цркву манастира Раковца, у чијој се непосредној близини налази село Лединци. Сасвим је могуће да су приликом склапања уговора за сликање иконостаса, наручиоци из Лединаца поставили услов сликару да иконостас изради по узору на иконостас цркве манастира Раковца. У другом светском рату иконостас раковачке манастирске цркве је уништен, па се не могу правити поређења са њиме. Но, како је Василије Остојић поновио исти систем драпирања и орнаментисања одеће на више иконостаса, ова претпоставка о клаузули уговора може се потврдити аналогијама са другим његовим делима. Сличну концепцију стојећих фигура Христа и Богородице, драпирање и орнаментално решење тканине одеће налазимо на престоним иконама цркве у Нерадину.[86] Судећи по слободније и у духу западног барока сликаним стојећим фигурама на дверима, као и стојећим фигурама апостола и пророка у горњим зонама иконостаса чортановачке цркве, одредбе уговора су се вероватно односиле само на престоне иконе. Ова помисао наводи на закључак да је аутор имао више слободе у сликању горњих зона иконостаса, те је на тај начин могао да унесе и совју личну ноту. Импресивни ликови апостола и пророка са израженим карактерним особинама и ознаком доба старости везује се за ликове апостола и пророка на Јездимировићевим иконостасима цркава у Борову, Батајници и Шашинцима. Спретније драпирана тканина одеће, која се у елегантним наборима спушта низ тела, прикрива анатомске недостатке и грешке. Такође је за Јездимировића карактеристично савијање светитељских руку у лактовима, као и пренаглашени пластицитет врата и руку. Свегао и пастелан колорит који избија испод новијих премаза и слојева чађи, приближава Јездимировића сликарству рококоа. На жалост, доцнији ретуши не дозвољавају прецизније анализе првобитног слоја, као ни његово датирање (сл. 8 и 9).

У опус Григорија Јездимировића могу се такође сврстати четири престоне иконе на иконостасу Успенске цркве у Иригу. Иконе су крајем XIX века потпуно пресликане, али се и поред тога на њима примећује велика сличност са радовима Теодора Крачуна, тачније са престоним иконама из цркве манастира Новог Хопова.

[86] Овај начин драпирања Василије Остојић је редовно понављао на свим његовим делима.

Сличности, које се састоје у поставци фигура, распореду маса, набирању тканине, довеле су до закључка да је Теодор Крачун или неки његов следбеник аутор ових икона, као и иконе Богородице са Христом на Богородичином престолу.[87] На овој последњој икони испод ктиторског записа мутавцијског руфета, који се односи на доцнија обнављања, забележена је 1781. година, на основу које су датиране и престоне иконе.[88] Новија открића показују да наведени датум означава само годину сликања иконе Богородице са Христом на Богородичином трону. У књизи прихода и расхода Успенске цркве забележено је да је 1792. године исплаћено 110 форинти молеру за четири престоне иконе,[89] што значи да су оне настале читаву деценију касније. Године 1972. у конзерваторској радионици Галерије Матице српске у Новом Саду скинути су премази са престоне иконе св. Јована.[90] Анализа очишћене иконе потврђује већ раније истакнуте сличности са истоименом Крачуновом иконом из манастира Новог Хопова. На престоној икони св. Јована из Успенске цркве Јездимировић је поновио целокупну Крачунову схему уз незнатне варијације лика и одступањима од орнаменталне декорације одеће. Своју личну ноту Јездимировић више уноси при сликању престоних икона Христа и Богородице са Христом, што се може видети по детаљима седећих и клечећих фигура анђела који нису прекривени новијим намазима. Са Крачунових иконостаса и овде је позајмљена композициона схема, која је до детаља поновљена — стојећа фигура Христа на облацима између седећих и клечећих фигура анђела, односно стојећа фигура Богородице. Трансформацијом Крачунових ликова љупког и нежног израза, Јездимировић је створио карикиране физиономије готово гротескног изгледа (анђели на десној страни престоне иконе Христа, сл. 10), а пренаглашавањем пластицитета фигуре су добиле скулптуралне форме откривених делова тела, врата и руку (леви анђео на престоној икони Богородице).[91]

За Григорија Јездимировића могу се везати двоструко сликане целивајуће иконе из цркве св. Саве у Марадику. У решењу о заштити икона, издатом 1954. године, наведен је као аутор Теодор Крачун.[92] У општем изгледу ових икона велике су сличности са де-

[87] М. Лесек, *Прилог проучавању Теодора Крачуна,* Богословље св. 1 и 2, Београд 1971, 109.

[88] Исто.

[89] *Књига прихода и расхода Успенске цркве у Иригу* (расходи су вођени од 1790. године).

[90] Чишћење иконе извео је Риста Бинкулов, конзерватор.

[91] За фотографије се захваљујем дипл. инж. Бенани Златкић из Завода за заштиту споменика културе у Сремској Митровици.

[92] Покрајински завод за заштиту споменика културе, решење бр. 1026 од 31. децембра 1954. године.

лима Т. Крачуна, али се у битним знатно разликују. Утицаји Теодора Крачуна су јасно изражени у композицијама, поставци фигура, покретима и колориту који је местимично рокајно светао и нежан. Далеко су изразитије рукописне подударности са радовима Г. Јездимировића. На појединим иконама испољава се Јездимировићева склоност ка деформисању и карикирању ликова стафажних фигура (Обрезаније), али са нешто ублаженијим изразом него на престоним иконама Успенске цркве у Иригу. Маниристичка црта се провлачи кроз претерано издужене диспропорционалне и дематеријализоване фигуре крхког и ломног изгледа *(Рођење* и *Обрезаније).* Поједине сцене су сликане скицозно и смело и у најфинијој гами са доминацијом светлоплавих и ружичастих тонова. Мада иконе нису премазане, датирање је отежано због патине која их прекрива (сл. 11 и 12).

Од средине последње деценије XVIII века Јездимировић је био сарадник Ј. Исајловића. Године 1796. са Исајловићем је сликао иконостас цркве у Чепину, о чему сведочи запис на престоној икони Богородице,[93] као и скраћени ауторски потписи иницијалима на северним дверима и у медаљону у соклу.[94] Пред сам други светски рат (1940) нестручним рестаураторским захватима иконостас је изгубио свој првобитни изглед. Пошто је црква у Чепину у другом светском рату потпуно уништена, поједине иконе су монтиране на импровизованој олтарској прегради у привременој капели, док су остале смештене у просторијама парохијског дома.[95] Анализирајући сликарске радове иконостаса чепинске цркве, О. Микић је закључила на основу динамичног цртежа и устаљеног шаблона светитељских фигура да све иконе делују „исајловићевски".[96] Међутим, потписи оба уметника на престоној икони Богородице говоре у прилог њиховом равноправном ауторству. Сасвим је извесно да је Григорије Јездимировић изводио само позлату на иконостасу, што је било и наглашено у запису.[97] Стилске особености Јована Исајловића које доминирају у сликарству иконостаса не треба да стварају забуну с обзиром на то да је он био главни мајстор, са чијим је стилом и рукописом Григорије Јездимировић морао да усклађује и свој. Стога питање раздвајања рукописа ове двојице уметника и утврђивања колики је био Јездимировићев удео у сликарским ра-

[93] О. Микић, *Јован Исајловић — Старији,* 115.
[94] В. Матић—С. Борђевић, *Манастир Свети Бурђе,* 103.
[95] О. Микић, *нав. дело,* 115.
[96] Исто.
[97] Уз свој потпис редовно су стављали да ли су изводили сликарске или позлатарске радове.

довима иконостаса чепинске цркве мора да остане отворено док се не очисте премази са оригиналног слоја.

У времену између 1803. и 1804. године Јездимировић је сарађивао са Јованом Исајловићем на изради иконостаса цркве манастира Св. Ђурђа у Румунији. Потпис и годину 1803, датум сликања иконостаса Исајловић је забележио на престоним иконама Христа и св. Јована,[98] док се у медаљону изнад царских двери (на полеђини иконостаса) налазе скраћени потписи оба уметника.[99] Проучавајући овај иконостас С. Борђевић је установила да на њему преовлађује стил Ј. Исајловића, али да се не искључује ни Јездимировићево учешће у сликарским радовима.[100] Разматрањем ауторских потписа намеће се закључак да је Исајловић као главни мајстор сликао престоне иконе, чију сигнатуру оне носе, а да скраћени заједнички потпис са полеђине медаљона указује на Јездимировићево учешће тек у горњим зонама иконостаса.

После завршетка сликарских радова на иконостасу цркве Св. Ђурђа у Румунији, тј. 1804. године, Ј. Исајловић и Г. Јездимировић закључили су уговор са црквеном општином у Ердуту за сликање, марморирање и позлату иконостаса, певница и тронова, као и живописање унутрашњости цркве.[101] Сем ове двојице уметника, појављује се у уговору Јелисеј Панулић, као трећи сарадник.[102] Данас се не зна колики је био Јездимировићев удео у поменутим радовима, пошто је црква са својим инвентаром уништена за време другог светског рата.[103] С обзиром на обимност послова може се претпоставити да се овде ради о равноправном ауторству прва два потписника уговора, док је вероватно трећи, Јелисеј Панулић, био задужен за позлатарске радове.

Григорију Јездимировићу су атрибуирани сликарски радови на иконостасу у цркви Равног Села (раније Старе Шове) у Бачкој. Овај иконостас је првобитно сликан за старију цркву, а у данашњу је пренет после њене изградње 1840. године.[104] Постављању иконостаса у нову грађевину претходила су већа обнављања резбарских и сликарских радова. Том приликом све иконе су сликане. Од оригиналног слоја данас је једино видљив скраћени ауторски потпис иницијалима и 1806. година, датум његовог настанка. Захваљујући

[98] В. Матић-С. Борђевић, *нав. дело*, 103.
[99] Исто, 103.
[100] Исто, 111.
[101] О. Микић, *нав. дело*, 116.
[102] Исто, 116.
[103] Исто.
[104] Из документације Покрајинског завода за заштиту споменика културе у Новом Саду. В. Матић-С. Борђевић, *нав. дело*, 103.

срећној околности да више Јездимировићевих дела носе његове иницијале, разјашњено је питање ауторства сликарских радова овога иконостаса. Дебели премази из прве половине XIX века не дозвољавају стилску анализу оригиналног слоја. Штавише, по стилским особеностима новога слоја може се препознати рад Димитрија Лазаревића. Престоне иконе Христа и Богородице са Христом се у детаљима подударају са недавно објављеним престоним иконама које је Лазаревић сликао за иконостас цркве у Обровцу (иконе се данас чувају у Галерији Матице српске у Новом Саду).[105] Године 1955. иконостас је претрпео последњу „рестаурацију" Л. Микулића.[106] Приликом обнављања у горњим зонама иконостаса нешто више је поштован оригинални слој тако да се испод премаза назиру Јездимировићеве извијене фигуре, разноврсни ликови издиференцираних карактерних особина и елегантно набирање тканине. Међутим, за прецизнију стилску анализу икона на иконостасу цркве у Равном Селу потребно је скинути премаз са првобитног слоја (сл. 13).

Последње обимније радове Јездимировић је изводио за цркву св. Јована Претече у Бачкој Паланци, где је сликао иконостас, иконе на троновима и зидове. Од зидне декорације Јездимировићевој руци данас припадају слике у олтарској апсиди и у наосу над солејом.[107] У првој половини XIX века (1847) остале зидне површине у наосу сликао је Богољуб Букић, за кога се претпоставља да је нове композиције извео преко старих.[108]

Из необјављене архивске грађе сазнаје се да је убрзо после резбарских радова Марка Вујатовића на иконостасу,[109] црквена општина у Бачкој Паланци ангажовала Григорија Јездимировића за сликарске радове. Наиме, Јездимировић је већ 1810. године примио аванс у износу од 2070 форинти, на основу чега се закључује да је тада започео сликање иконостаса.[110] На жалост, ни до данас није откривен уговор црквене општине са уметником, али с обзиром на исплаћене своте аконтације може се претпоставити да је цена сликарских радова била прилично висока. Према забележеним расхо-

---

[105] Л. Шелмић, *Сликар Димитрије Лазаревић у светлу нових открића*, Свеске 18, Београд 1987, 90—91.

[106] *Popis slikarskih i vajarskih dela u društvenom posedu i privatnoj svojini na području Bačke* VI, Нови Сад 1986, 104.

[107] О. Милановић-Јовић, *Из архитектуре, сликарства и примењене уметности Бачке — Топографски попис споменика у Бачкој*, Нови Сад 1989, 86.

[108] Исто, 86.

[109] У *Књизи прихода и расхода цркве у Бачкој Паланци за 1803. годину* забележено је Марку Пилтаору 1.320, а за 1807. годину забележено је за темпло Марку Вујатовићу 120.

[110] У истој књизи забележено је 1809. године молеру 10 ф. а следеће године 1810 аванс.

дима за 1811. годину „Григорију молеру" је исплаћено „на контракт" 1800 форинти.[111] Осликавање иконостаса Јездимировић је свакако завршио 1811. године, као што је и забележио на престоној икони Христа,[112] а такође и при завршетку подужег записа у медаљону испод иконе Богородице са Христом на Богородичином трону.[113] Последње мање суме од 50 и 58 форинти исплаћене су сликару 1813. године,[114] што може да буде преостали дуг црквене општине или пак рачуни за неке ситније послове.[115]

Монументални иконостас са барокно-класицистичком резбаријом и сликарством Григорија Јездимировића, по својој концепцији и богатим иконографским репертоаром близак је иконостасима друге половине XVIII века. Ослањање на старија ликовна решења и разновронији иконографски репертоар, који је полако напуштан последњих деценија XVIII века (иконостаси у црквама манастира Шишатовца, села Дивоша и Угриноваца) указује на конзервативност не само клијентеле него и сликара Г. Јездимировића. У његовим делима са почетка XIX века запажа се везаност за традиције барокног сликарства и његовог учитеља Т. Крачуна. Већ у то време у српску уметност снажно продире класицизам, чији је главни представник Арсеније Теодоровић, који у овом духу слика иконостасе за цркве у Новом Саду (Алмашка), Земуну (Богородичина) и Сремској Митровици (данас Саборна).[116] Сем већег броја празничких икона, које показују везе са XVIII веком, Јездимировић је на иконостасу бачкопаланачке цркве насликао и композиције *Мојсије и горућа купина* и *Св. Никола враћа вид Стефану Дечанском*, иконографским мотивима већ раније виђеним у делима сликара XVIII века.[117] Приликом сликања композиција *Бекство у Египат* и *Мироносице на гробу Христовом*, Јездимировић се служио илустрованом библијом аугзбуршког гравера Филипа Андреаса Килијана, што је карактеристично за сликаре прве половине XIX века.[118] И поред коришћења овог приручника у којем налазе своје узоре сликари из епохе класицизма, на Григорија Јездимировића, као што је већ на-

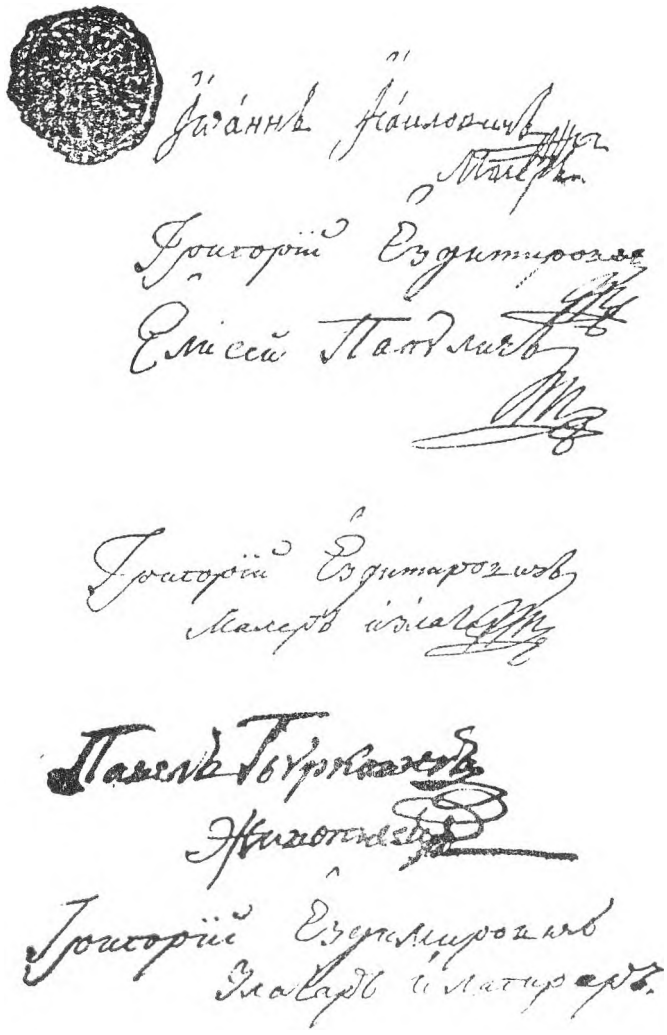
[111] Исто.
[112] О. Милановић-Јовић, *нав. дело*, 82.
[113] Исто, 85.
[114] *Књига прихода и расхода за 1813. годину.*
[115] Сем сликарских послова Јездимировић је радио и позлатарске. За позлату барјака му је исплаћено 100 (Ф?) 1800. године. *(Књига прихода и расхода).*
[116] О. Микић и Л. Шелмић, *Дело Арсенија Теодоровића (1767—1826)*, Нови Сад 1978, 14, 21—22.
[117] О култу Стефана Дечанског в. Д. Медаковић, *Мојсеј Суботић*, Зборник за ликовне уметности Матице српске, 7, Нови Сад 1971, 133.
[118] Н. Симић, *Непознати приручник српских сликара у XVIII и XIX столећу*, Политика од 21. III 1961.

пред речено, преовлађујући утицај је имало барокно сликарство и Теодор Крачун. Везаност за Крачуново сликарство посебно долази до изражаја на престоним иконама које у детаљима понављају схеме престоних икона са иконостаса цркве у Нештину, сем што је изостављена златна шаблонизирана орнаментика у позадини, као и декорисање одеће стилизованим биљним орнаментима. Разлике се примећују у крућој поставци фигура, издуженијим пропорцијама, слабије израженој моделацији ликова оштријих црта, наглашенијем пластицитету откривених делова тела, невештијем драпирању тканине и блеђем колориту. Враћањем на Крачунова сликарска решења из седамдесетих година XVIII века, и то у време када су класицистичка струјања већ увелико захватила српско сликарство, Јездимировић је свакако удовољавао жељама своје клијентеле код које је остало живо сећање на великог сликара српског барока. А и сам Јездимировић, који је тада био већ у поодмаклим годинама, у седмој деценији живота, вероватно више није могао да прати нова збивања у европској уметности, нити да прихвата нове идеје (сл. 14, 15 и 16).

Из 1817. године позната је Јездимировићева двострука икона на којој је са једне стране насликано *Васкрсење* а са друге *Тајна вечера*. Икона је раније припадала цркви у Осијеку. Приликом обнављања цркве у Чепину 1877. године направљен је хор за који је преправљена ограда из осијечке цркве. Тада је из осијечке цркве у чепинску пренета и Јездимировићева икона. Ова икона се данас налази на хору обновљене цркве у Чепину.[119]

Године 1822. последњи пут се Јездимировић помиње у архивској грађи, и то заједно са Павелом Бурковићем, приликом закључења уговора са црквеном општином у Даљу за сликање иконостаса.[120] За ове сликарске радове Јездимировић је био неколико пута у погодби са даљском црквеном општином. Међутим, требало је да протекне читава деценија па да се започну сликарски радови. Јездимировић је први пут закључио уговор са црквеном општином 1811. године и тада се као његов сарадник појављује Георгије Лазаревић. Штавише, одмах по одобрењу уговора молер Георгије примио је 2000 форинти од црквене општине, али је Јездимировић одбио да ради са њиме.[121] У стручној литератури се претпоставља да Јездимировићу није одговарала сарадња са мало познатим сликаром.[122] Но, још је вероватније да Јездимировић није био задовољан

[119] Л. Богдановић, *Српски сликари*, 568—570.
[120] М. Јовановић и Н. Кусовац, *нав. дело*, 283—284.
[121] Исто, 282.
[122] Исто.



што је потписник уговора био само Лазаревић, који је уједно морао бити и носилац главног посла. Следеће 1812. године, као Јездимировићев сарадник на истим пословима био је Арсеније Теодоровић.[123] Овога пута на крају уговора је потписан само Григорије Јездимировић, и то као „малер и лагирер".[124] Конзисторија није одобрила њихов уговор уз образложење да је цена неуобичајено висо-

[123] Исто, 283.

[124] М. Коларић, *Класицизам код Срба* 3, 123.

ка.[125] Тек 1822. године црквена општина је поверила осликавање иконостаса Павелу Бурковићу и Григорију Јездимировићу.[126] У фебруару 1824. године дањска црквена општина је обавестила Конзисторију да су сликарски и позлатарски радови на иконостасу изведени све до самих престоних икона, али, да не би дошло до застоја, моле да им се одобри позајмица.[127] Почетком марта исте године Конзисторија је дозволила дањској црквеној општини да позајми новац за довршавање сликарских радова,[128] за које се претпоставља да су завршени током 1824. године.[129]

Иконостас цркве у Дању је делимично страдао за време другог светског рата и за преостале иконе утврђено је да припадају раду Павела Бурковића са претпоставком да је имао и мањег учешћа у сликарским радовима.[130] Но без обзира на то што иконостас није у целини сачуван на основу постојеће архивске грађе може се извести закључак да Јездимировић уопште није учествовао у сликарским радовима него само у позлатарским и лакирерским као што је било и предвиђено уговором. Овоме у прилог би ишао и Јездимировићев дрхтавом руком несигурно исписани потпис који показује да је он већ више био за извођење већих сликарских радова него само за споредне, као што су позлатарски и лакирерски, што је сасвим и разумљиво пошто је он у време сликања иконостаса дањске цркве био при крају осме деценије свога живота.

Григорије Јездимировић је, као што показују недавно откривена архивска документа и бројни радови, делао последњих деценија XVIII и првих XIX века. Најпре је живео и радио у селу Борову, где је рођен око 1745. године. После смрти свога оца преселио се у Дањ. Највероватније да је прве поуке из сликарства примио од украјинског сликара Василија Романовича, који је радио за цркве у Хрватској и Славонији; тек доцније прешао је у радионицу Теодора Крачуна после чије смрти је учествовао у завршним радовима на иконостасу катедралне цркве у Сремским Карловцима, што му је свакако обезбедило видно место међу најцењенијим и најтраженијим уметницима друге половине XVIII века. У сарадњи са дањским уметником Јованом Исајловићем сликао је иконостасе цркава у Чепину, Ердуту и манастира Светог Ђурђа у Румунији. Самостално је насликао иконостасе за цркве у Борову, Шашинцима, Батај-

[125] М. Јовановић и Н. Кусовац, *нав. дело*, 283.
[126] Исто, 283—284.
[127] Исто, 284.
[128] Архив САНУ у Сремским Карловцима, акта Конзисторије, бр. 44/1824.
[129] М. Јовановић и Н. Кусовац, *нав. дело*, 285.
[130] Исто, 285—289.

ници, Чортановцима, Равном Селу и Бачкој Паланци, затим престоне иконе на иконостасу Успенске цркве у Иригу и целивајуће иконе за цркву у Марадику. Кроз поједине радове из старије фазе провлаче се ретардирани елементи руско-украјинског црквеног барока — декоративно решавање одеће и престола шаблонизираном златном орнаментиком. Но, највећи број његових радова показује да је у великој мери био под утицајем Теодора Крачуна и да је кроз целокупно своје стваралаштво остао веран духу барокне уметности.

GRIGORIJE JEZDIMIROVIČ

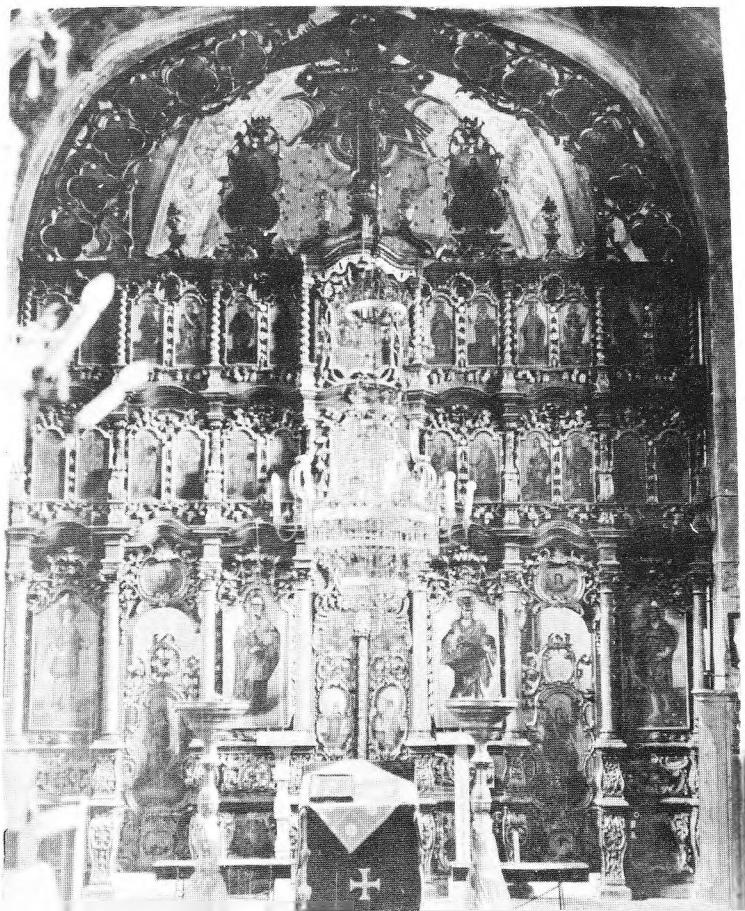
MIRJANA LESEK

Über Grigorije Jezdimirović, einen Maler dessen Leben und Wirken in die letzten Jahrzehnte des XVIII. und die ersten Jahrzehnte des XIX. Jahrhunderts fällt, hat man lange so gut wie gar nichts gewußt. Man hatte angenommen, daß er in Dalj geboren wurde, und daß er in Schüler des Malers Jovan Isajlović aus Dalj gewesen ist. Erst dank den unlängst in verschiedenen Archiven entdeckten Unterlagen konnte man etwas mehr Licht in sein Leben und Schaffen bringen Er wurde in Dorfe Borovo 1745 geboren, das er nach dem Tode seines Vaters verlassen hat und nach Dalj umgezogen ist. Allem Anschein nach erhielt er seine erste Lehre als zukünftiger Maler bei dem ukrainischen Künstler Vasilije Romanović, der für verschiedene Kirchen in Kroatien und Slavonien gearbeitet hat. Später kam er in die Werkstätte von Theodor Kračun, nach dessen Tode er an der Fertigstellung der Ikonostase in der Domkirche von Sremski Karlovci mitgewirkt hat. Von Jezdimirović's eigenständigen Arbeiten war nur die 1811 fertiggestellte Ikonostase der Kirche in Bačka Palanka bekannt. Meistens wurden die Ikonostasen in den Kirchen von Ćepin, Erdut und dem Kloster des Hl. Georg in Rumänien erwähnt, an denen er als Mitarbeiter mitgewirkt hat, wobei er bestimmte Nebenarbeiten erledigte, so daß man der Meinung gewesen war, daß er sich mehr mit Vergoldungs als mit Malerarbeiten beschäftigt hat. Später hat man ihm die Ikonostasen in den Kirchen der Dörfer Borovo und Ravno Selo (früher Stare Sove in der Batschka) zugeschreiben. Mit seinem Wirken sind auch einige Kirchen im Bereich von Srem verbunden — die ältesten Teile der Ikonostase in den Kirchen von Dobrinci, Šašinci, Batajnica und Cortanovci, sowie auch die Hauptwand der Ikonostase in Irig und Maradik. Diese Werke hatte man (ausser der Ikonostase der Kirche in Čortanovci) wegen ihrer stilistischen Eigenschaften und den auffallenden Ähnlichkeiten mit den Arbeiten von Theodor Kračun dem Schaffen dieses bedeutendsten Malers des serbischen Barock zugeschrieben. Auf Grund einer genauen Analyse jedoch konnte nachgewiesen werden, daß diese Werke doch näher dem Stil von Grigorije Jezdimirovic sind und daher auch eher von ihm stammen dürften. Jezdimirovic's Figuren sind entweder mehr in die Länge gezogen oder gedrungener gestaltet als die von Kračun; darüber hinaus zeichnen sich seine Figuren durch schär-

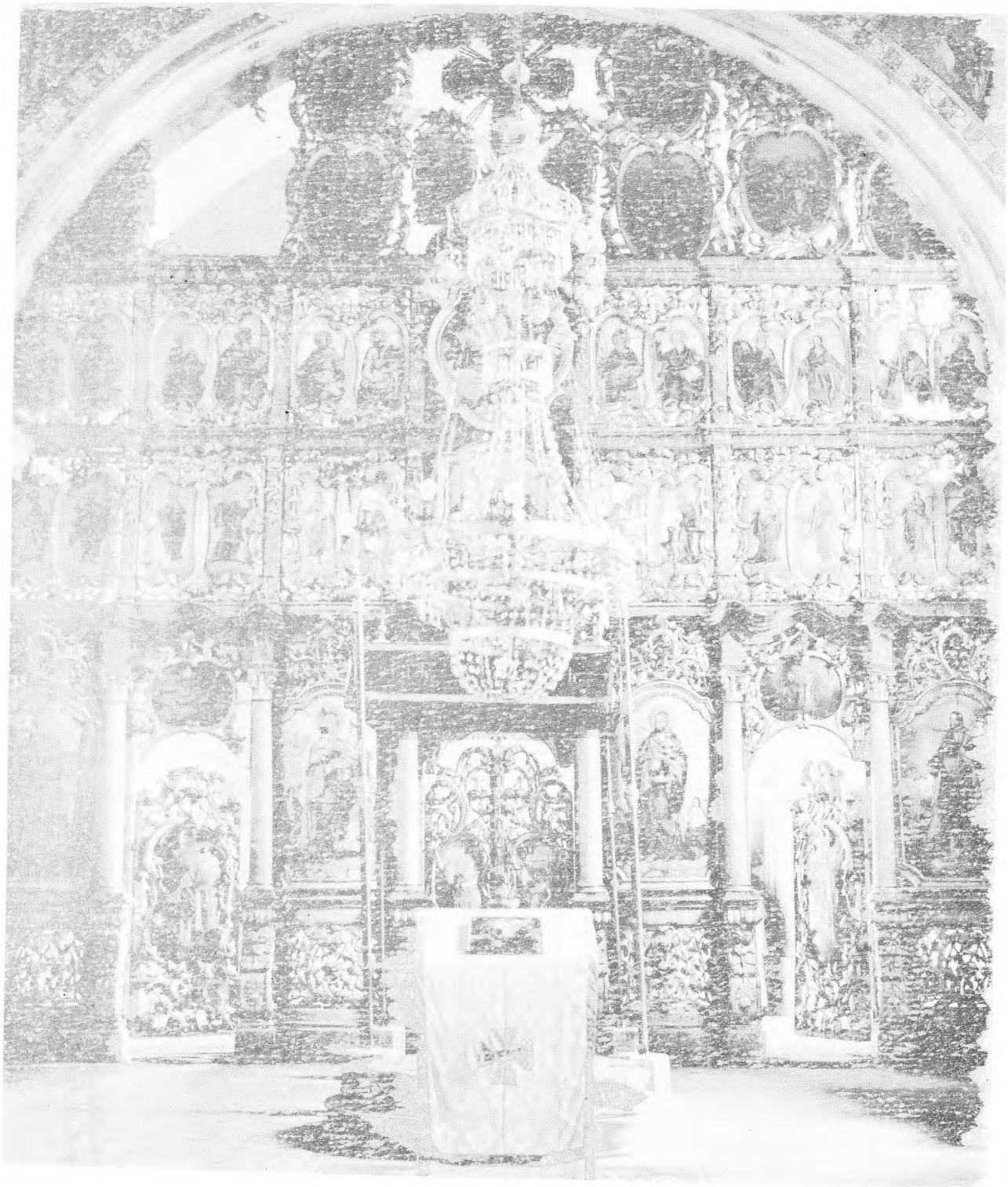
fere Konturen aus, die Farben sind kontrastreicher (sie bestehen hauptsächluch aus roten und blauen Farben), daher auch stimmungsarmer.

Jezdimirović ist mit seinem ganzen Schaffen dem Geiste der Barockkunst und seinem Lehrer Theodor Kračun treu geblieben und dies in einer Zeit als die serbische Kunst zu einem großen Teil durch neue Strömungen, vor allem die klassizistische, erfaßt gewesen ist.

1. Иконостас цркве у Борову



2. Иконостас цркве у Батајници



4. Иконостас цркве у Шашинцима

8. Иконостас цркве у Чортановцима

7. Григорије Јездимировић, Пророци, детаљ иконостаса цркве у Шашинцима

9. Григорије Јездимировић, Престоне иконе Св. Николе и Богородице са Христом иконостаса цркве у Чортановцима

10. Григорије Јездимировић, детаљ престо[illegible]
цркви Успења Богородице у И[illegible]

11. Григорије Јездимировић, Рођење Христово, целивајућ[illegible]
икона, Марадик

12. Григорије Јездимировић, Обрезаније Христ[illegible]
целивајућа икона, Мар[illegible]

15. Григорије Јездимировић, Богородица са Христом, престона икона у Бачкој Паланци

16. Григорије Јездимировић, Св. Јован, Престона икона у Бачкој Паланци

ПРЕДРАГ ДРАГОЈЕВИЋ

Драгомир Глишић (1872—1957)

Сликар Драгомир Глишић је током више од пола века рада, спајајући старо и ново, оставио дело кроз које се на посебан начин преламају готово сва струјања српског сликарства прве половине двадесетог века.

Судећи по једној Глишићевој изјави из 1939. године, он је урадио преко хиљаду и петсто слика.[1] Досад се зна, бар по наслову, за око триста педесет дела. Радови су својевремено разасути по разним установама и домовима купаца из целе земље, неки су доспели у иностранство (поклон београдске општине Кемалу Ататурку средином тридесетих година), а ваља имати на уму да је доста слика пропало. Релативно мало слика је сакупљено по музејима. Једино место на коме је сачуван потпунији преглед његовог дугогодишњег рада јесте Глишићев атеље, са око деведесет дела и једним бројем скица, цртежа и фотографија продатих радова.[2]

У делу овог уметника тешко је издвојити једну линију развоја и фазе које се смењују. Често се известан број дела не уклапа у такве поделе и у општи закључак о неком одређеном периоду. Тако на пример током 1925. године под његовом кичицом настаје и портрет у духу класицизма двадесетих година, и пленеристичко дело, и слика са експресионистичким облицима, да би следеће године радио као реалиста, и тако даље. Отуда проистичу и донекле различита тумачења појединих периода Глишићевог рада.[3] Познавање

---

[1] З. Кулунџић, *Разговори са београдским уметницима — сликар Драгомир Глишић*, „Београдске општинске новине", бр. 11, Београд 1939, 705—711.

[2] Атеље се налази у Београду, у дворишту породичне куће у улици Биничког бр. 4.

[3] П. Васић, *Комеморативна изложба Драгомира Глишића*, „Политика", Београд, 26. 9. 1957, 8; Л. Трифуновић, *Српско сликарство 1900—1950*, Београд 1973, 43.

његових идеја и ставова о сликарству, које је сам сликар изложио у два наврата, 1939. и 1957. године,[4] не допушта, међутим, да буде проглашен за еклектика или за „бирократу уметности", како је назван у једној критици из 1929, али помаже да се уочи нешто сложенији склоп његовог дела у целини.

Због свега наведеног, хронолошки приступ делу ових сликара биће у овом тексту сачуван једино ради боље прегледности, а радови навођени више у напоменама, као извори из којих се само назиру токови развоја уметника, чије комплетно дело још није сагледано.

ФОРМИРАЊЕ СЛИКАРА (1895—1904)

Драгомир Глишић је рођен 1. марта 1872. (по старом календару) као једно од шесторо деце ваљевског берберина и видара Стојана Глишића и његове жене милице.[5] Основну школу и прва четири разреда гимназије завршава у родном граду, а затим прекида школовање, јер Ваљево тада није имало вишу гимназију, а Драгомиров отац нема довољно новца за слање сина у друго место. После неуспелог шегртовања у обућарској радионици мајчиног рођака, враћа се у очеву берберницу. Ту се више занима цртањем и увеличавањем портрета са фотографија, што му убрзо доноси и извесну зараду. У томе га охрабрује писац Љубомир Ненадовић, који му набавља материјал за рад и, на жалост, безуспешно покушава да створи одбор Ваљеваца за помагање Глишићевог школовања.[6]

Године 1892. Глишићу умире отац, а у лето 1895. и мајка. Сазнавши да Кирил Кутлик отвара цртачко-сликарску школу, он продаје радњу, прелази у Београд и постаје најстарији ђак у првој генерацији из 1895. Кутликови годишњи извештаји о раду помињу га до краја школовања као једног од малобројних одличних ученика међу редовним полазницима. Већ од 1896. на изложбама ђачких радова његову вештину запажа и критика,[7] што је уједно био и добар

[4] З. Кулунџић, нав. д.; Стенографске белешке разговора М. Целебција и В. Колаковића са Драгомиром Глишићем 4. 1. 1957, Историјски архив Београда, грађа за историју Београда (кутија XIII).

[5] Записи Стојана Глишића о најважнијим догађајима у породици, сада су у власништву породице Драгомира Глишића.

[6] „Да ме он није помогао, ја не бих ни постао сликар" — изјавио је Глишић пред крај живота (Стенографске белешке ...., 5).

[7] *Са сликарске изложбе*, „Вечерње новости", Београд, 11. 2. 1896; О школи детаљније С. Живковић: *Српска цртачка и сликарска школа Кирила Кутлика*, Зборник за ликовне уметности бр. 5, Нови Сад 1969, 239—254; *Српска цртачко-сликарска и уметничко-занатска школа у Београду* (1895—1914), припремио Л. Трифуновић, Београд 1978, 31—117.

разлог за одржање школе, која је трпела нападе са разних страна. На виши степен, сликарску класу, уписује се 1897, а због слабог материјалног стања плаћа пола школарине. Школу ће завршити 1899. године. Цртеж *Старац* из 1895, једини сачувани рад из Кутликове школе, показује да је Глишић из Ваљева дошао са већ извежбаном руком и сигуран у цртању по моделу. За његово даље формирање значајан је податак да је кроз Кутликову подуку, донекле застарелу и по тадашњим академским мерилима, прошао у потпуности и са одличним успехом. (Истовремено, будући главни представници српске модерне уметности имали су доста слабије оцене, а неки су отишли на студије и не завршивши ову школу.) Можда је Глишић прихватио тада и нешто од уметничке оријентације учитеља. Кутлик је био наклоњен новостима, посебно Југендстилу, али у уметничком погледу доста близак Крстићу. Сам Глишић, уосталом, поред Кутликових предавања посећује и атеље Борђа Крстића, где улази са страхопоштовањем.[8] Остали узори из тога доба су му Паја Јовановић, Урош Предић и Стеван Тодоровић.

Пошто ни Кутликов покушај да прибави средства за Глишићеве студије у иностранству (организовањем Дружине пријатеља уметности),[9] ни тражење стипендије од Министарства просвете не доносе резултата, Глишић добија помоћ од трговца Љубомира Крсмановића, који плаћа пут и школарину.[10] У време док борави у Минхену, тамо су Кандински, Кле, Марк и други представници нове уметности, приређују се изложбе постимпресиониста, Сезана, Гогена, Ван Гога, осећа се атмосфера стварања модерне уметности. Глишић се дружи, између осталих, са Коеном, Миличевићем, среће и Ажбеа, за кога зна да има једну од најбољих приватних школа у Минхену, где уче и људи из наших крајева (они који ће касније постати значајна имена наше модерне уметности). Међутим, због материјалних недаћа оријентисан је на Пинакотеку, где за продају израђује копије старих дела, понајвише Рубенса и Брауера.[11] Поред овог учења од старих мајстора, усмерен претходном спремом држи се Академије, на којој владају лајбловски реализам, поштовање облика предмета, као и простора, и строгост у поставци. Од 1899. до 1901. је код Николе Гизиса на цртачкој класи, а од 1901. до 1904. на сли-

[8] Стенографске белешке . . ., 6.

[9] *Трећи годишњи извештај Српске сликарске и цртачке школе Кирила Кутлика*, Београд 29. августа 1898. (штампано као посебна брошура у Београду 1898).

[10] Стенографске белешке . . ., 15. О боравку и студијама у Минхену уп.: Ј. Јованов, *Минхенска школа и српско сликарство*, Нови Сад 1985, 20, 32.

[11] Стенографске белешке . . ., 8, 18, 27, 28.

карској код Лефца и повремено код Цигела.[12] Цигелов покушај подмлађивања академије састојао се од уношења акцената чисте боје и наношења дебелих слојева на платно, што ће и Глишић касније користити у радовима са почетка века или за освежавање реалистичких слика из каснијих деценија. Нешто мањи траг од старих мајстора, реализма и пленеризма на његово формирање ће оставити сецесија.

Сачувани радови из ове фазе школовања (*Жена у црвеном* и три портрета старијих људи, све из 1903), говоре о потпуно савладаном занату и прихватању академских мерила, што потврђује и похвалница, коју је Глишић добио на изложби студентских радова 1904. године.

Стипендија из Србије, од Министарства трговине и индустрије, стиже Глишићу за 1902/3, али са обавезом да се припреми за наставника цртања у будућој занатској школи у Београду.[13] Зато се уписује у Уметничко-занатску школу у Минхену. Са другом и колегом Боривојем Стевановићем 1903. године прави анализу рада те установе, за потребе српског Министарства народне привреде.[14] Убрзо прелази у Занатску школу, у којој постаје помоћник за израду намештаја код професора Штулбергера.

РАЗДОБЉЕ ПРЕ ПРВОГ СВЕТСКОГ РАТА (1904—1913)

У Београд се враћа 1904. одмах по завршетку Академије. Почиње да црта илустрације за шаљиви лист *Брка*, а ради и као наставник цртања у двема занатским вечерњим школама. После покушаја да са групом уметника отвори Академију за живопис и вајарство (који је пропао због спорова између Министарства просвете и Митрополије)[15] добија посао наставника цртања у Трећој мушкој гимназији, где ће дочекати и пензију.

Упоредо са тим, тежи уметничком потврђивању. Постаје члан Ладе[16] (1906) и Српског уметничког удружења (1908), у којем је био и члан одбора, и са њима редовно излаже.[17] Приређује и самостал-

---

[12] Исто, 16, 18.
[13] Исто, 17.
[14] Архив Србије, Министарство народне привреде 1904, ТФ XIII—22.
[15] *Српска цртачко-сликарска и уметничко-занатска школа у Београду* (1895—1914), припремио Л. Трифуновић, Београд 1978, 27.
[16] *Удружење ликовних уметника у Београду*, Београд 1969, под: Драгомир Глишић.
[17] *Ново удружење српских уметника*, Бранково коло, бр. 16—17, С. Карловци 1907, 508; Стенографске белешке . . . , 12.

не изложбе (прва и трећа у Београду 1904. и 1908, а друга у Шапцу 1906). У ово време, Глишић се приклонио критици која од сликара тражи да буде свој, а не да ради по узору на стране уметнике. Такође, критичари заинтересовани за литерарно изводе читаве приче из сцена које он приказује.[18] Тако Глишић уочава да се слика не узима озбиљно ако се бави формалним проблемима израза, а није везана за стварност. На тај начин средина у коју се вратио утврђује Глишића у ставу да елементе нове уметности, које је упознао у Минхену, примењује само као допуну и проширење изражајних могућности старе.

Та допуна заслужна је да се, сем академски рађених композиција и пејзажа довршаваних у атељеу, појаве и дела рађена на модернији начин. На њима нешто више употребљава „шарену" палету, бојама раздваја планове, слободно и чврсто наноси пасту. То иде чак дотле да се сликом *Сремчица крај Београда* (1913) сврстава у претече експресионистичке струје београдског сликарства између два рата.[19] На *Портрету кћери Цице* 1912. уочавају се, међутим, трагови сецесије. Не прихватајући позив ка симболичном и литерарном, Глишић је у Минхену упио нешто од сецесионистичког осветљења (тамни предњи план и више светла у дубини слике) и решавање појединих биљних облика. Један „Женски акт" из 1909. наводи на закључак да је вероватно још у Минхену научио да решава пластичност широким потезом и тонским сликањем. Овај вид модернизовања академизма приближава га делима тзв. Минхенског круга и може служити као нови прилог његовом проширењу изван групе хрватских уметника. Већи део Глишићевих радова из овог периода је на жалост пропао у I светском рату, заједно са изнајмљеним станом-атељеом на Варош-капији.[20]

РАД СЛИКАРА ЗА ВРЕМЕ ПРВОГ СВЕТСКОГ РАТА (1914—1918)

Драгомир Глишић учествује у свим ратовима Србије 1912—1918, али то не прекида у потпуности његову уметничку делатност.

---

[18] *Из уметничког атељеа Драгомира Глишића сликара*, Јутарње новости, Београд 17. 5. 1909, 3 (Ради се о сликама *Први почеци на виолини* из 1906), Б. С. Николајевић, *Прва изложба Српског уметничког удружења*, Недељни преглед, бр. 10—12, Београд 1908, 205. (Ту је реч о слици *Последњи час* из 1908).

[19] С. Живковић, *Београдски импресионисти*, Београд 1977, 62.

[20] Опис Глишићевог стана—атељеа: *Из уметничког атељеа Драгомира Глишића сликара*, Јутарње новости, Београд 17. 5. 1909, 3.

Судећи по једној путној објави[21] (јер ниједан рад из тога времена није сачуван), он је 1913. био ратни сликар у српској војсци. И у првом светском рату, после преласка Албаније и боравка на Крфу, добија 1916. године формацијско место ратног сликара и фотографа. Он је међу малобројним српским ратним сликарима који су, осим цртежа, успели да насликају и већи број дела у уљу, радећи такорећи на самом бојишту.[22]

То су портрети сабораца, академски објективни и са елементима психолошких студија, пејзажи и композиције. Они чине наставак Глишићеве реалистичке линије. Изгубљена слика *Погибија војводе Вука* (1917) покушај је да на основу сведочења очевидаца реалистички наслика стварни догађај. Низ сачуваних цртежа и скица показује жељу да то дело добије изглед озбиљног академског рада: на њима бира композицију, студира покрете, детаље, ставове, осветљење.

Међу Глишићевим сликама из овог времена има и оних на којима је начинио прелаз од реализма ка импресионизму. У томе су важну улогу одиграла два елемента: недостатак времена, дакле, потреба за брзим сликарским поступком, и природа пуна светлости. Када је на његовим ратним делима примећена „како оскудица солидног студија и обраде, тако и елементарно поманькање боја", Глишић објашњава да „није било могућности да се поједини пејзаж дуго студира и дуго ради".[23] Тиме потврђује своју академску намеру, заиста и остварену на неким сликама из тога периода.[24] У току 1916. и 1917. Глишић води дневнике из којих се, поред осталог, може сазнати нешто и о начину на који он гледа природу.[25] Из описа појединих предела види се да посматра целину и делове, уочава простор, предмете, животиње, растиње. У његовим описима готово да нема ни боја, ни светлости, изузев у једном опису лета 1916, тренутка са путовања према Крфу. Импресионизму прилази на неким радовима из 1916/17, мада, уосталом као ни српски импресионисти,

---

[21] Објава за академског сликара при штабу I армије г. Драгомира Глишића бр. 4190 од 27. јуна 1913, Градиште (потписао ђенерал Петар Бојовић), Војни музеј у Београду, инв. бр. 11440.

[22] Документи, фотографије, цртежи, део слика и предмети из Глишићевог ратног периода налазе се у Војном музеју у Београду. О уметниковом ратном периоду: Nada Šuica, *Ratni slikar Dragomir Glišić*, Vesnik Vojnog muzeja, бр. 15, Београд 1969, 153—190; Исти аутор: *Драгомир Глишић — ратни период* (каталог изложбе), Војни музеј у Београду 1983.

[23] З. Кулунџић, нав. д., 708.

[24] *Положај код села Живољаје*, 1916.

[25] „Дневник" од 10. 5. до 25. 10. 1916; „Дневник" од 25. 10. 1916. до 7. 3. 1917, у Војном музеју у Београду, инв. бр. 10750 и 10747 (Објављени су у нав. радовима Наде Шуице, 1969. и 1983).

не прихвата растакање форме.[26] Али овај помак је значајан ако се узме у обзир да импресионизам, који је Глишић могао упознати у Минхену, има претечу у тамном „флекмалерају" и основу у реализму и пленеризму, и да ни теоријски није био развијен. Тај искорак је на неким композицијама само формалан с обзиром да, према задатку ратних сликара да хватају тренутке борбе и уносе се у њену суштину, оне дају потресне визије којих нема у основи импресионизма. Брзо наношење боје је резултат услова рада, а светлост последица пиступа реалисте који слика оно што види, док је приказ тренутка настао захваљујући употреби фотографије.[27]

Фотографске снимке из тог времена (на фронту их је израдио више стотина) прави као документариста, бележи све, од језивих призора, преко сцена са извесном причом као подлогом, до лепих пејзажа и изражајних лица, тела и покрета. Оплемењени су извесним уметничким знањем. На ономе што снима Глишић ништа не мења, али бира положај своје камере да би дао композицију засновану на хоризонтали, понекад на квадрату, а најчешће на дијагонали.[28]

И поред страхота које је видео, снимао и описао у дневницима, у његовим ратним делима нема експресионизма. Деформације на ратним карикатурама више су спољашње, треба да насмеју, а не представљају израз унутрашњег стања уметника.[29] Нека врста пражњења, ослобађања ратних мора, јавиће се тек после рата, на слици *Фатаморгана* из 1924. Ту ће у ноћној сцени покушати да прикаже ужас српских војника који су се после торпедовања брода нашли у морским таласима.

МЕЂУРАТНО РАЗДОБЉЕ (1919—1940)

Пошто је 1919. демобилисан, враћа се настави и уметничком раду. Поново ради у *Лади*, а постаје и члан новооснованог Удружења ликовних уметника у Београду. Али, ако је пре рата био један од „јакобинаца велике револуције у уметности",[30] Глишић се сада

---

[26] *Браздаста коса, Солун, Пејзаж кота 3336, Под сунцем, У логору, Крај колибе* и друге; *Портрет Јована Маговчевића, Заставник војводе Вука,* све из 1916—1917.

[27] *Извлачење тешке артиљерије на Чегањски вис,* 1917.

[28] Албум са контакт-копијама, рађеним на фронту, у власништву породице Глишић.

[29] Сликане су на зиду једне собе у селу Кладороби и фотографисане 1917; карикатура има и у Глишићевим ратним цртежима.

[30] В. Р. Петковић, *Утисци са Прве изложбе Српског уметничког удружења,* Штампа, бр. 163, Београд 15. 6. 1908, 1—2.

постепено од ње удаљава, остајући један од ретких активних сликара из своје генерације (после смрти Миличевића и Надежде Петровић, и повлачења Миловановића). Постаје успешан уметник и поштован грађанин. Током двадесетих година, у оквиру удружења излаже до два пута а после одласка у пензију 1933. и три до пет пута годишње, у разним крајевима земље. Слике му купују многи грађани, политичари, установе, банке и министарства.[31] Стога може себи да приушти сваке године два до три месеца путовања у потрази за мотивима, а до 1934. сазидао је кућу и засебан атеље у њеном дворишту. Истовремено, модерна критика постаје све уздржанија према пејзажима, портретима и мртвим природама овог представника старије и конзервативније струје. Сматрала га је једним од најистакнутијих београдских уметника,[32] и очекивала од њега развој,[33] говорећи прво да је даровит и недовољно истицан[34] и да се од њега очекује још у будућности. Хвалила га је потом што се мења,[35] а касније су све чешће замерке због спорих или никаквих одступања од старог стила,[36] па се јављају и оцене да ради застарело,[37] чак да је то стил „који каткада искључује сликарство".[38] Глишић зато сматра тадашњу критику за неупућену, злонамерну и личну, а хвали ону предратну из времена Богдана Поповића. Замерке одбија изјављујући како не жели да лети за свим оним „помодним смеровима који су се појавили као пролазне дневне мушице" и истичући своју везаност за природу, као и жељу да коректно слика.[39] У стварности, међутим, његов однос према природи, занату и модерним правцима није био тако непоколебљив.

О његовом сликарском поступку говоре сачуване скице, а постоји и сведочење његове кћери, сликарке Маре Ристић-Глишић. Она саопштава да Глишићева слика не настаје у тренутку: најпре

---

[31] Уп. Каталог слика Драгомира Глишића на изложбама, код В. Колаковића, *Сликар Драгомир Глишић*, Гласник историјског архива Ваљево, бр. 2—3, Ваљево 1967, 278—291.

[32] Б. Поповић, *Пета југословенска уметничка изложба у Београду*, Српски књижевни гласник, књ. VI, Београд 1922, 621.

[33] Исти аутор, *Изложба Ладе*, Српски књижевни гласник, књ. XIII, Београд 1924, 455.

[34] М. Кашанин, *Стална уметничка галерија*, Српски књижевни гласник, књ. XVIII, Београд 1926, 614.

[35] Исти аутор, *Шеста југословенска уметничка изложба*, Српски књижевни гласник, књ. XXI, Београд 1927, 451.

[36] М. Бурчин, *Данас и пре двадесет и пет година* — Приликом XII изложбе „Лада", Напред, књ. III, Сарајево 1929, 273.

[37] Н. Ј. (Растко Петровић), *Седамнаеста изложба Ладе*, Политика, Београд 19. 3. 1934, 11.

[38] П. Васић, *Једанаеста пролећна изложба*, Уметнички преглед, бр. 6, Београд 1939, 183.

[39] *У разговору са З. Кулунцићем*, нав. д., 710.

цртежом фиксира композицију, облике, перспективу, анатомију, дајући прву основу тродимензионалности, затим наноси боју, па обраћа пажњу на светлост и слику довршава, ако се њоме бави дуже време, увек у оно доба дана које приказује. Пажњу посвећује светлости и сенци, како би дошла до изражаја пластичност предмета. Пејзаже ради у природи, али касније кад све у себи среди, даје завршницу, нешто појачава или ублажава. Композиције решава користећи моделе, по потреби у оригиналним костимима, а имао је и лутку из Минхена која је могла да их замени.[40] Сам Глишић је прокоментарисао свој начин рада речима: „Увек сам настојао да своје слике што савесније простудирам и да их дам са максимумом осећања у боји, форми и цртежу."[41]

Пронашавши занимљив мотив, он покушава да га пренесе на платно: једном ће преовладати занатска правила, а други пут ће га понети природа коју посматра.

Занатску страну и стручно образовање сматрао је веома важним. Своју квалификованост брани најжустрије 1929. када као председник Удружења ликовних уметника даје оставку на функцију, и са групом истомишљеника оснива Удружење квалификованих ликовних уметника (трајало до 1932), где се тражи потврда о завршеној академији.[42] Са тих позиција је и оцењивао своје савременике. Ту крајност која се повремено огледала у његовим сликама, уочавала је и критика. У неким приказима га помињу међу онима за које је идеал „бити коректан, сликати и вајати онако како се то учи по државним и уметничким школама", без потребе за личнијим изразом, и чија дела имају у себи нечег старинског, наставничког и званично озбиљног.[43]

Да му је природа, како је сам рекао 1939, „неисцрпан извор уметничких уживања" критика је уочила запазивши упадљиву сличност, осећање за материју и реализам боје и тона. Приметила је да Глишић слика природу „онако како је види цео свет",[44] са кур-

---

[40] Из разговора са сликаревом кћерком о животу и раду Драгомира Глишића, 9, 10. и 17. 7. 1987. године. Госпођа Мара Ристић—Глишић (рођена 1911) сликање је учила од оца и на сликарском одсеку Више педагошке школе у Београду.

[41] З. Кулунџић, нав. д., 710.

[42] Л. Трифуновић, *Српско сликарство 1900—1950,* 455; Стенографске белешке . . ., 32, 37.

[43] М. Кашанин, *Девета изложба „Ладе"*, Српски књижевни гласник, књ. XVIII, Београд 1926, 218.

[44] П. Крижанић, *Двадесет и прва изложба „Ладе"*, „Политика", Београд 21. 4. 1937, 10.

беовским тоном који подсећа на Борђа Крстића,[45] па чак и да тако утиче на млађе.[46] У овој, основној струји његовог сликарства, појављују се упоредо две групе остварења. На првој, осветљење је равномерно распоређено, а код друге се јавља једна најсветлија површ у дубини приказаног простора (најчешће као бели зид куће), појачана сенком одмах до ње, а опадање осветљења у осталим деловима слике.[47] Потез је у распону од педантног, какав води приказу материје, до ширег и слободнијег који ипак не угрожава облике.[48] И онај лаки, водоравни потез карактеристичан за сликаре из Миличевићевог круга појави се на понеком раду. Глишић га користи на деловима неких пејзажа, поштујући приказани предмет или повучен тим предметом (воде, путеви и слично). Негде од средине тридесетих појачава фактуру, и то углавном на оној групи радова са уједначеним осветљењем.[49] Приметне разлике међу сликама ове струје Глишићевог сликарства, којих је и сам био свестан, објашњавао је тиме да он не ради „по унапред створеној слици",[50] већ онако како га природа инспирише. То указује на његова повремена окретања светлости, форми, боји, теми, као и на одступања од те основне струје.

Ако га је, наиме, однос према занату у неким сликама одводио у академизам, у другим радовима, опет, однос према природи вуче га да одступи од ове реалистичке линије (ово се видело већ у његовом ратном сликарству).

Користећи пригушене боје, чинећи потез невидљивим тако да гради глатке и чисте површи којима танка линија даје облик а сенка пластичност и пуштајући да на слици влада мир, он је у *Портрету кћери Милице* из 1920. дотакао класицистичку струју треће деценије.[51]

На неким његовим делима из двадесетих година могуће је препознати „експресионизам форме". Опет је за то заслужан модернизован, али у основи реалистички приступ предмету занимљивог облика, који слика пригушеном палетом *(Стара маслина,* 1925).[52]

---

[45] Н. Ј. (Растко Петровић), *Седамнаеста изложба „Ладе"*, „Политика", Београд 19. 3. 1934, 11.

[46] *Изложба Десеторице*, „Београдске општинске новине", бр. 3, Београд 1940, 252—253.

[47] *Медова ада* 1929; *Вишеград* 1930; *Мотиви са Охрида* из 1933; у другој групи: *Царева џамија код Вишеграда* 1930, *Мотиви из Пећи и Призрена* из 1933, *Предео из Србије* 1936.

[48] *Мртва природа са грожђем* 1935, *Дуње* 1931. и друге слике.

[49] *Марош* 1933, *Јаблани крај Колубаре* 1937. и друге.

[50] Стенографске белешке . . . , 34.

[51] Овом раду је близак и *Женски портрет* из 1923.

[52] У исто време и на истом месту настају и *Мотив из Дубровника* и *Мотив са Лопуда,* али не прилазе толико експресионизму.

Пратећи актуелне токове, на извесном броју слика из друге половине двадесетих година даје већи значај боји. Потез постаје приметан, а затим „нагриза" линију која још држи све облике. Коначно је (као на слици *Будва, жута* из 1927) све решено бојом као основним елементом слике. Опет су ту мотиви, пејзаж, на којем доминира боја. Током тридесетих, у групи колористички решених слика биће пастознијих намаза, али истовремено се уочава поновно поштовање форме.

Да је имао склоност за интимистички начин гледања, види се из уметникових описа природе у његовим ратним дневницима.[53] У међуратном периоду гради свој интимистички израз у простору пејзажа. Смирујући импресионистичку технику (којом се често користе интимисти у хватању проживљеног тренутка) и приближавајући се својој реалистичкој линији, залази у поетско-реалистички приказ трајнијег осећања света. Помешаност ова два различита приступа, интимизма и поетског реализма, може се објаснити чињеницом да до њих Глишић није дошао под утицајима (Париз: Бонар, Вијар), већ је нашао себе у новим токовима тридесетих година. Они се враћају реалном, окрећу старим мајсторима, донекле одбацују и модерну уметност и њено растакање облика и њен интелектуализам, а томе супротстављају једноставност и присност. Глишић је овакве тежње носио у себи још од својих уметничких почетака и нове токове је дочекао спреман.

Све уметникове мене биле су довољно уочљиве да их забележи и критика. Извесна одступања од реализма која су га приближавала актуелним токовима сматра покушајима да се „освежи на савременом сликарском изражавању".[54] Критика запажа тако и бригу за линије, и чврстоћу облика у трећој деценији,[55] и давање већег значаја боји од половине двадесетих,[56] и ослобађање унутрашње снаге,[57] али и топлину „песника шумадијског села" током тридесетих година.[58] Примећено је такође да, иако није „социјални" сликар, ипак уме „социјално да гледа и осећа", кад портретише сироту децу доведену са улице.[59]

---

[53] На пример, део од 12. до 14. јула 1916.

[54] Б. Поповић, *Седма пролећна изложба,* Српски књижевни гласник, књ. XLV, Београд 1935, 317.

[55] М. Кашанин, *Шеста југословенска изложба,* Српски књижевни гласник, књ. XXI, Београд 1927, 378.

[56] Б. Поповић, *Изложба „Ладе"*, Српски књижевни гласник, књ. XIII, Београд 1924, 455.

[57] М. Кашанин, нав. д., 451.

[58] П. Крижанић, нав. д., 10.

[59] З. Кулунчић, *Јубиларна изложба Ладе,* „Београдске општинске новине", бр. 4, Београд 1940, 407—408 (Реч је о слици *Мали Никола* из 1940).

Поред тога што прати актуелне токове уметности, Глишић се бави и иконописом, дисциплином којом се у то време занима ретко ко од модерних сликара. Уочи II светског рата, успомена на старе борце делује и мобилизаторски. Глишић у томе учествује сликајући иконостас за новосаграђену цркву Св. архангела Гаврила у Београду, 1939. године, која је намењена успомени на погинуле у ослободилачким ратовима.[60] Као некадашњи учесник рата, исте године узима удела и у оснивању Удружења ратника сликара и вајара 1912—18.

Глишић је у протеклим деценијама под утицајем појединих предела повремено сликао пленеристички и приближавао се академизованом импресионизму,[61] али не превише често, јер је више волео јесен, мирније боје и мање светлости. Вероватно ће повратак у јавност сликара Милана Миловановића на изложби Удружења ратника сликара и вајара 1940. године дати Глишићу нови сликарски потицај у правцу импресионизма.

РАД СЛИКАРА У ТОКУ ДРУГОГ СВЕТСКОГ РАТА (1941—1945)

Дане окупације Глишић је провео у Београду, радећи помало у свом атељеу. Пред крај рата, прелази са породицом у Сремчицу, где настаје једно од његових ретких уља из тог времена *Трем сеоске куће у Сремчици* (1944). Рађено је слично Миловановићевим терасама, мада у блажим тоновима и са већим занимањем за простор. У то време, а и непосредно после рата, више ради цртеже и пастеле. Припремна скица за рад у Сремчици се нешто разликује од ранијих Глишићевих цртежа и то тражи да се обрати пажња на његов начин цртања. Још од Кутликове школе он цртеже решава пре свега линеарно. Тако су рађени и они из првог светског рата, који се могу поделити у строже, и оне нешто слободнијег потеза. Исто је и са скицама за композиције, где најпре размешта фигуре, решава ставове, и облике предмета, а проблем осветљења не разматра, или га даје кроз сенке које настају при бочном осветљењу.[62] Истим принципом, линијама које граде облик и сенкама које дају пластичност,

[60] Летопис српске православне цркве Светог архангела Гаврила у Београду (У Летопису, уз годину 1957. налази се и краћа биографија Драгомира Глишића).

[61] *Кровови, Дубровник* 1925, *Мотиви са приморја* из 1927—28, *Мишљеновац* 1932. и друге слике.

[62] Скица *Гатара* за композицију *На прелу* из 1912; више скица за *Смрт војводе Вука* из 1917; скица за *Илија Бирчанин предаје данак* и друге.

руководио се и у међуратном периоду.[63] Сада, међутим, припремну скицу гради на односима светла и сенке. Простор трема и предмете дао је кроз односе светлих и тамних површина, што казује на који начин је поново одступио од своје основне сликарске линије. Из овог времена, и оног убрзо по ослобођењу, сачуване су и скице са мрежама линија. Оне сведоче о поступку старог уметника при преношењу цртежа на платно, или вероватније, са фотографије на скицу.[64]

У време окупације, неки Глишићеви старији радови појављивали су се на изложбама организованим 1942. и 1943. и то је део питања о културном животу Београда под окупацијом.[65]

РАД СЛИКАРА НАКОН ДРУГОГ СВЕТСКОГ РАТА (1945—1950)

Нова власт потврдила је да није био сарадник окупатора. У његовим сликама никада није било директне друштвене ангажованости (и раније поменуте „социјалне" теме више проистичу из људских и моралних обзира човека који је некада и сам био сиромашан). Али, формиран у околностима у којима је идеја о служењу своме народу била прихваћена међу младим уметницима и интелектуалцима, своју уметност је стављао у службу друштвених интереса кроз изложбе, и то одређеним местима и тренуцима излагања и у оквиру одређених удружења. Сам Глишић говорио је да су „Ладине" изложбе у међуратном периоду више пута ометали управо политички противници.[66] (Најзад, можда је случајност, а можда део идеологије чињеница да његови пејзажи настали и излагани од 1920—1940. „покривају" само области старе српске државе). Истовремено, Глишић је увек био лојалан власти, што показује и низ портрета суверена, од краља Петра I (1904) до маршала Тита (1953).

Одмах по ослобођењу, излаже слике у корист рањених бораца и, мада већ у годинама, учествује у раду новооснованог Удружења ликовних уметника Србије. После негативних критика,[67] ипак

---

[63] Илустрације за листове „Подмладак Црвеног крста" и „Илустровано време"; нацрти за повеље и плакете; цртеж *Мали Влада* 1928.

[64] Скица за *Портрет др Божидара Ристића* 1941. и скица за *Фронтовску конференцију* 1946.

[65] В. каталог слика Драгомира Глишића на изложбама, код В. Колаковића, нав. д., 288.

[66] Стенографске белешке . . . , 31.

[67] О. Бихаљи-Мерин, *Друга изложба ликовних уметника Србије*, Наша књижевност, књ. I, Београд 1946, 130.

неколико његових дела успева да задовољи потребе тренутка и то избором тема које траже реалистички приступ и солидну академску обраду. Приказ патње га води у језиви натурализам, а хероизовању и улепшавању није био склон, па се у новим токовима сналази приказивањем конференција, градилишта и сличног. Тако ће и нова власт пожелети да откупи нека његова дела.[68]

Остао је до краја живота убеђен да управо веза са том влашћу, а не уметност, доноси успех неким модерним уметницима.[69] Ту стижемо до његовог схватања модерне уметности и граница тог схватања.

ПОСЛЕДЊЕ ГОДИНЕ ЖИВОТА И РАДА (1950—1957)

У својим помацима ка актуелним токовима, Глишић је прихватао сецесију до линије иза које почињу визије и метафизичке поруке, импресионизам до границе грубљења треће димензије, експресионизам до почетка деформације облика, колоризам до тачке растапања форме. Али не даље. То су границе прихваћене у схватању да је слика исто што и видљива природа. (Ни иконе не ради другачије до реалистички, користећи и моделе, да би добио „верну слику светитеља").[70]

За врхунац сликарства он сматра импресионизам: „До тога се дошло и онда се ударило главом у зид и не може се даље."[71] Модерну уметност не види као раскид са претходном, већ као еволуцију и гледа је кроз старо схватање слике и са позиција академизма. Отуда хвали Матиса, Сезана, Ван Гога и Родена, као оне који су стекли академско знање, не мање добро од неког академског мајстора, па су зато могли „да се изражавају на нове начине".[72] Не признајући суштинске промене у схватањима, Глишић новине модерне уметности види само у форми. Она је за њега сликање „без сенке", и „изостављена анатомија, а остављена само главна површина".[73]

---

[68] *Фронтовска конференција* 1946, *Бараке 69. радне бригаде са погледом на клинике* 1947.

[69] „Могао сам бити комуниста са Милуновићем, Андрејевићем-Куном и Челебоновићем. Они сад однесу слику, поднесу рачун и приме паре", Стенографске белешке . . ., 38.

[70] Летопис српске православне цркве Св. архангела Гаврила у Београду, 113 (Мишљење митрополита загребачког Доситеја о Глишићевим иконама за ову цркву.)

[71] Стенографске белешке . . ., 39.

[72] З. Кулунџић, *Разговори са београдским уметницима — сликар Драгомир Глишић*, „Београдске општинске новине", бр. 11, Београд 1939, 7.11.

[73] Стенографске белешке . . ., 39.

Донекле показује трпељивост према новим кретањима, али је оштар према директним разбијањима и потпуним одбацивањима академских мерила и правила у уметности. За млађе српске уметнике мисли да су „модерни" само зато што немају академског знања, ни воље да га стекну.[74] Вреднујући на основу заната, Глишић закључује да је *Лада* имала боље уметнике од *Облика*, најзначајније групе модерних уметника између два рата, у којој само четворицу-петорицу сматра уметницима.[75]

Модерну слику је „читао" на исти начин као и стару. Зато је пред крај живота изјавио: „Такозвано апстрактно сликарство, у коме се за неко зрнце каже да је око, представља лудорију која се не може одржати".[76] Тако је тек апстрактна уметност, која се педесетих година потврђује и код нас, спојила форме и схватања из оне области која је одувек била изван граница Глишићеве уметности. Први пут после педесет година рада није могао да прати актуелне уметничке токове.

И у току последњих година путује у потрази за мотивима, али све краће. На крају, слика у своме дворишту и у миру свога атељеа. Рука је већ несигурна за фигуре, боја нешто слободнија у сликању крошњи, понекад затрепери пленер. Године 1954. приређена му је ретроспектива у Ваљеву уз оцену да је овај, у том тренутку најстарији српски сликар, заслужио у историји српског сликарства истакнуто место.[77] Ипак, уметник осећа да је, како сам каже, „прилично усамљен и заборављен",[78] па, иако сматра да је лепо прживео свој живот, незадовољан је и помало огорчен неким појавама у уметности које није могао да разуме. Сликајући до последњег тренутка, умро је 17. јуна 1957. у Београду.[79]

Драгомир Глишић се не намеће ни необичном људском судбином, ни блиставим сликарским открићима. У историју нашег сликарства себе је уградио упорним и вредним радом дугим више од пола века. Био је ученик прве генерације прве српске цртачко-сликарске школе Кирила Кутлика, али и један од последњих српских сликара школованих на минхенској академији. У току првог светског рата међу ретким је ратним сликарима који су оставили већи

[74] З. Кулунџић, нав. д., 711.
[75] Стенографске белешке . . . , 33.
[76] Исто, 37.
[77] П. Васић, *Драгомир Глишић, сада најстарији српски сликар*, „Напред", Ваљево 21. 5. 1954, 4—5.
[78] У разговору за лист „Напред", Ваљево, 9. 9. 1955, 4.
[79] Последња, недовршена слика му је *Мртва природа са виолином* из 1957. године.

број уљаних слика, скица, цртежа и фотографија. У Београду је био током три деценије ликовни педагог, у првим вечерњим занатским школама и у гимназији, за шта је више пута одликован (орденом Св. Саве V, IV и III степена). Повремено се бавио илустрацијом, карикатуром, примењеном уметношћу и иконописом. Одржању и развијању ликовног живота доприносио је учествујући на многобројним изложбама у Београду, по земљи и иностранству, као и радом у неколико уметничких удружења: *Лади*, Српском уметничком удружењу, Удружењу ликовних уметника у Београду, Удружењу квалификованих ликовних уметника (у ова два и као председник), Удружењу ратника сликара и вајара 1912—18, Удружењу ликовних уметника Србије, и Југославије. Културну баштину свога народа обогатио је великим бројем радова.

У развоју уметничких токова нашег сликарства има занимљиво место. У почетку је један од млађих, перспективних, близак тада актуелном импресионизму и претеча неких међуратних кретања у уметности. После првог светског рата, као један од старијих, држећи се непромењених ставова, ипак прави одговарајуће помаке ка актуелним стилским изразима, али се увек враћа реалистичком начину изражавања, који чини и основни ток његове уметности. Тако остаје у главним матицама српског сликарства и одржава позиције међу савременицима. Проучавање Глишићевог дела зато уводи и у изучавање недовољно истражене, али у своје време јаке, активне и утицајне конзервативне струје у нашем уметничком животу између два рата. Она је имала свој систем вредности и заступнике међу неким критичарима, као и довољно прилагодљивости, али и утицаја, да буде стални конкурент модерним тежњама. Осим што из другог угла даје слику модерниста, ово упознавање са схватањима једног од зачетника те нове струје показује какве су препреке наши сликари морали да савладају у туђој, али и у својој свести.

Тако се, дакле, цео ток српског сликарства прве половине овог века прелама кроз дело овог уметника који му припада од самог почетка. Коначно, зачеци српске ликовне уметности двадесетог века везују се за мали број личности и зато она није толико богата именима да би се неко од њих могло препустити забораву. Једно од њих је име Драгомира Глишића.[80]

[80] Све овде објављене фотографије добијене су љубазношћу сликареве кћери, госпође Маре Ристић—Глишић. Слике су својина породице.

DRAGOMIR GLIŠIC (1872—1957)

PREDRAG DRAGOJEVIC

Dragomir Glisic (1. 3. 1872. Valjevo — 17. 6. 1957, Beograd) gehörte zu jener Künstlergeneration, mit der die Ansätze der serbischen modernen Malerei verbunden sind. Indessen im Unterschied zu seinen Zeitgenossen entschied sich Glisic für die alten Kunstauffassungen und wurde zu einem der Anführer der konservativen Strömung in der serbischen Malerei.

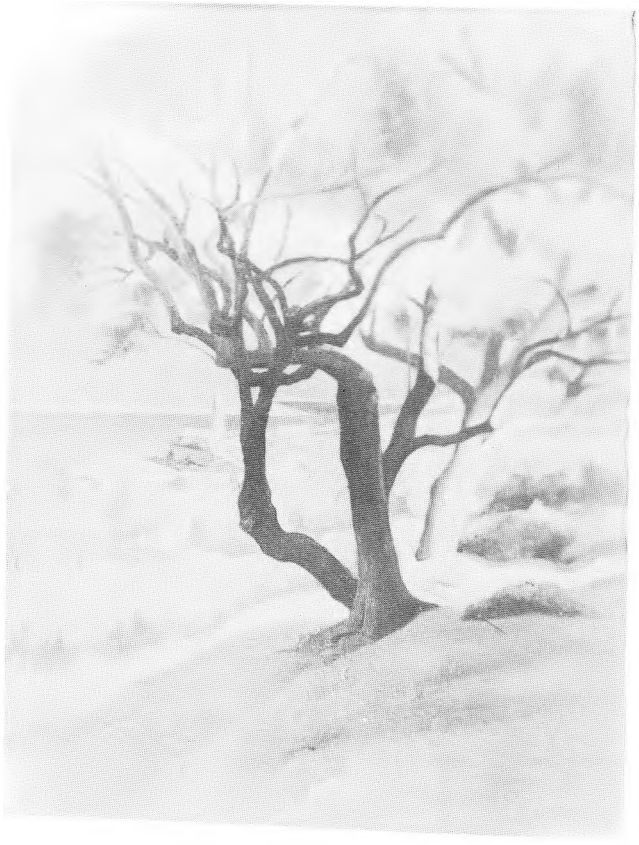
Seine künstlerische Laufbahn hat er als Autodidakt in Valjevo begonnen, indem er seine ersten Zeichnungen nach Fotographien anfertigte. In der Zeitspanne von 1895 bis 1899 besuchte er die Zeichner- und Malerschule, die Kirilo Kutlika in Beograd eingerichtet hat, und somit gehörte er zur ersten Generation dieser Schulanstalt. Zu dieser Zeit waren seine Vorbilder die serbischen Realisten Đ. Krstić, U. Predić und P. Jovanovic. Von 1899 bis 1904 weilte er in München, wo er die Kunstakademie absolviert hat, zu gleicher Zeit aber auch in die Gewerbeschule ging. Da entwickelt er sich unter dem Einfluß des Leibl'schen Realismus, indem er in der Pinakothek alte Meister kopierte, wobei er aber auch die Elemente der neuen Kunst kennenlernt. Ab 1904 ist er als Zeichner-Lehrer in Gewerbeschulen und im Gymnasium in Beograd tätig, welchem Beruf er bis zu seiner Pensionierung nachgehen wird. Obwohl er zu einem gewichtigen Teil seine Tätigkeit auf Illustrationen und Karikaturen konzentriert hat, liegt der Schwerpunkt seiner Arbeit doch auf der Malerei. Bestimmte Elemente der neuen Kunst übernimmt er nur als Ergänzungsformen der alten Kunst, wobei ihm in dieser Auffassung sowohl seitens der Kritik wie auch der öffentlichen Meinung wohlwollende Unterstützung zuteil wurde. Durch Verwendund bestimmter neuer Elemente in der Zeitspanne vor dem ersten Weltkrieg steht er mit einigen seinen Werken der Sezession und dem Expressionismus nahe. Ab 1912 bis 1918 nimmt er an allen Kriegen Serbiens teil. Er war Kriegsmaler 1913, aber aus dieser Zeit wurde keine seiner Arbeiten aufbewahrt. In den Jahren 1916 bis 1918 wirkte er als Kriegsmaler und Fotograph, und in dieser Zeitspanne ist eine große Anzahl von Fotographien, Zeichnungen, Karikaturen, Skizzen und Olbildern entstanden. Die zu dieser Zeit entstandenen Porträts, Landschaftsbilder und Kompositionen zeichnen sich durch einen klaren Realismus aus. Aber durch den Mangel an Zeit und einer an Licht reichen Naturlandschaft, der ihn gezwungen hat, nach Fotographievorlagen zu arbeiten, entstanden einige Werke, die, rein formal gesehen, dem Impressionismus nahe stehen. In der Zwischenkriegszeit ist er einer der wenigen aktiven Maler seiner Generation. In materieller Hinsicht war es ihm vergönnt, ohne Sorgen zu leben, da er seitens des Publikums geschätzt wurde, in den höheren Gesellschaftskreisen jedoch viele Käufer fand. Dafür aber ist die moderne Kritik ihm gegenüber sehr zurückhaltend und reserviert. Glišic schuf Landschaftsbilder, Porträts und Stilleben im realistischen Stil. Seine hartnäckige Einhaltung von bestimmten Gewerberegeln bedingte einen gewissen Akademismus in seinem Schaffen. Auf der anderen Seite wiederum vermochte gelegentlich ein Motiv ihn anzuregen, der Form eine größere Bedeutung beizumessen, und somit auch der Farbe, dem Licht, dem Thema. Dies ermöglichte ihm die formale Annäherung an

bestimmte Strömungen der zwanziger und dreißiger Jahre (Klassizismus, Expressionismus, Colorismus, Intimismus, poetischer Realismus, sozialengagierte Kunst, Plenerismus). Nach dem zweiten Weltkrieg passte er sich durch Themenauswahl der sozrealistischen Kunst an. Die letzten Jahre seines Lebens verbrachte er im Grunde in seinem Atelier, da er nicht imstande war, die neuen Tendenzen in der Malerei der fünfziger Jahre zu verstehen, da es sich um Entwicklungen handelte, die ausserhalb von Glišićs Auffassung von der Kunst standen.

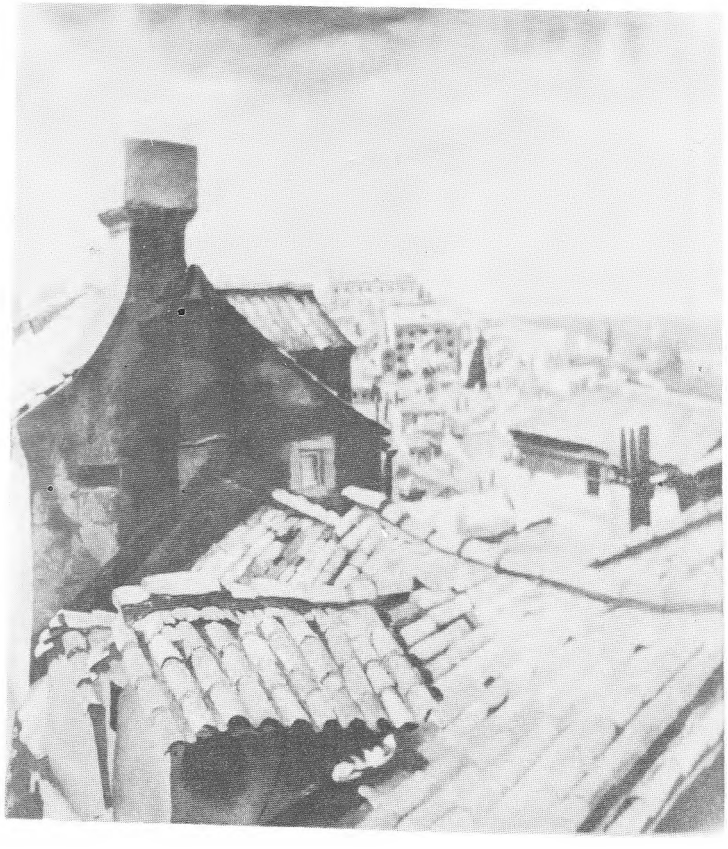
Ohne seine Vorstellungen und Ideen von der Kunst zu ändern (die 1939 und 1957 festgehalten wurden), hat er sich im Grunde an die realistische Arbeitsweise gehalten, aber dabei doch einen bestimmten Beitrag in der Entwicklung der serbischen Kunst gegeben. Denn in seinem Schaffen kommen, dank der Tatsache daß er ein hohes Alter erlebt und viele Werke deschaffen hat, viele Strömungen in der serbischen Malerei der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zum Ausdruck.

Женски акт, уље, 1909.

Портрет кћери Милице, уље, 1925 (98 × 86 cm)



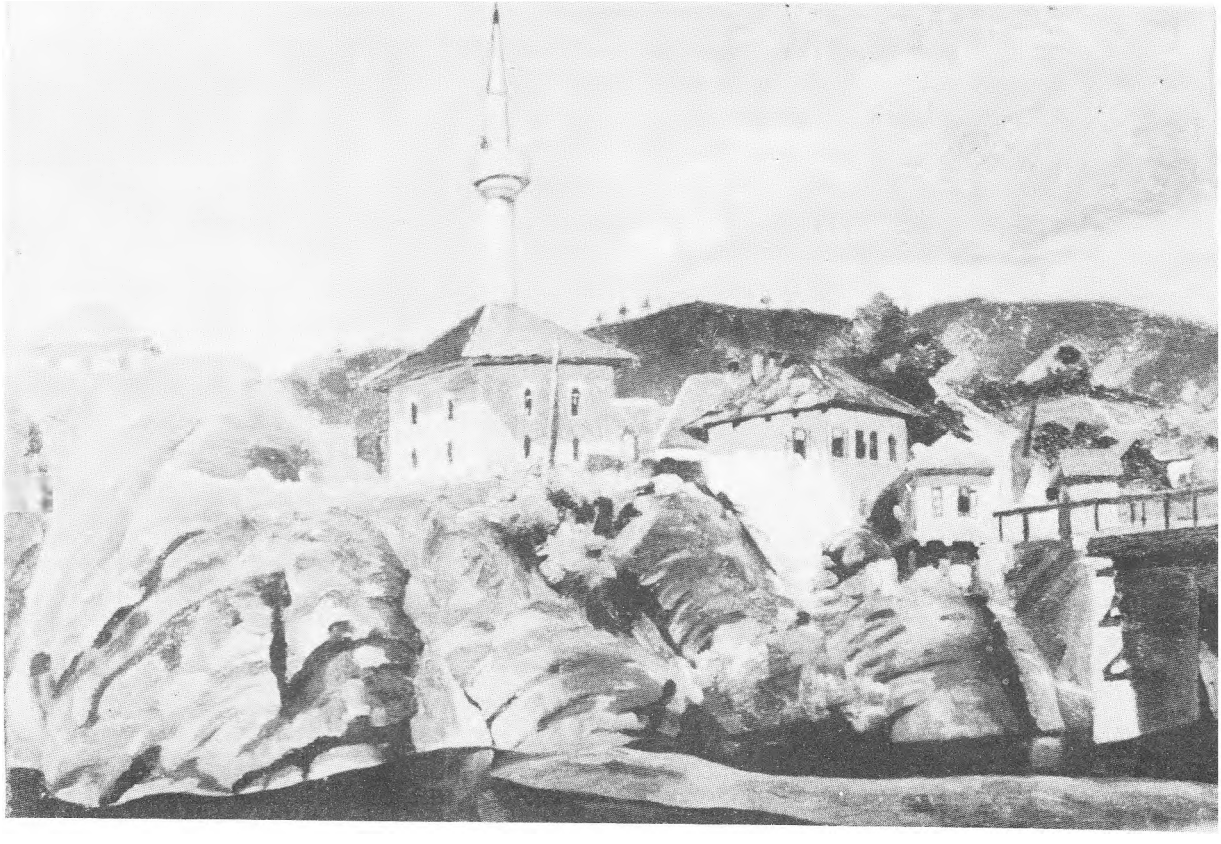
Стара маслина, уље, 1925 (70 × 55 cm)



Кровови – Дубровник, уље, 1925 (98 × 86 cm)

Будва – жута, уље, 1927 (70 × 80 cm)

Вишеград, уље, 1930 (55 × 70 cm)



Трем сеоске куће у Сремчици, уље, 1944 (64 × 51 cm)

Аутопортрет, уље, 1945 (65 × 53 cm)

ЉУБОМИР НИКИЋ

Анонимни споменици и незнани кољаници

Југославенска академија знаности и умјетности објавила је као св. 23 своје серије „Spomenica preminulim akademicima" књигу *Antun Augustinčic 1900—1979* (Zagreb, 1985, 8°, str. 82+[2] sa 29 repr.). Књигу је издао Разред за ликовне умјетности, којем је припадао А. Аугустинчић; књигу је уредио академик Драго Галић, архитект, који је иначе сарађивао са А. Аугустинчићем на великим јавним конкурсима.

У овој књизи су сабрани текстови, написани и изговорени поводом смрти А. Аугустинчића (1979), наведене манифестације којима је обележена годишњица његове смрти (1980) и дати, на крају, текстови *Iz biografije akademika Antuna Augustinčića* (стр. 49—60) и *Izbor radova akademika Antuna Augustinčića* (стр. 61—83).

Текстови изговорени поводом смрти А. Аугустинчића носе, у мањој или већој мери, сва обележја пригодних текстова насталих у оваквим приликама и, као такви, од мањег су значаја за историчаре уметности. За њих су, међутим, од примарног значаја завршни текстови споменице, чије смо наслове горе навели, и те текстове ћемо овде и разматрати, посебно онај последњи, у којем је попис скулпторских радова А. Аугустинчића. Напоминьемо да није означено ко је ове текстове саставио; дата је само напомена: „Pripremljeno na bazi dostupnih izvora".

Тај текст, како већ и сам наслов казује, не доноси потпуну скулптурографију А. Аугустинчића, већ само избор из ње. Ипак нам се чини да је шест година, колико је протекло од смрти А. Аугустинчића до појаве споменице, било довољно дуго време за припрему и обраду комплетног пописа.

Оно што у овом случају даје повода за критику, и то оправдану, јесте начин на који су обрађени поједини радови у томе

избору. И то радови несумњиво значајни за скулпторски опус А. Аугустинчића не само у периоду до 1941. већ и уопште. Ево тих радова и њихових описа:

[1] стр. 64: „1932. ... SPOMENIK U SPLITU, jugoslavenski natječaj, I. nagrada, do izvedbe nije došlo".

[2] стр. 64: „1934. SPOMENIK U VARAŽDINU, jugoslavenski natječaj, I. nagrada, izrada i otkrivanje spomenika (uništen u II. svjetskom ratu).

[3] стр. 64: „1935. SPOMENIK U SUSAKU, jugoslavenski natječaj, I. nagrada (s Franom Kršinićem), izrada i otkrivanje spomenika. Uništen u II. svjetskom ratu".

[4] стр. 65: „1937. ... SPOMENIK NA MOSTU CARA DUŠANA, Skoplje, jugoslavenski natječaj, prvoplasirani rad, uži natječaj I. nagrada i izrada (sa arh. D. Galićem). Na dva kamena stupa obostrano glave mosta po jedna konjanička figura, bronca, v. 350 cm. — Spomenici srušeni u II. svjetskom ratu".

[5] стр. 66: „1940. SPOMENIK U SOMBORU, konjanička figura, bronca, v. 380 cm; ukupna visina 800 cm. — Otkrivanje spomenika 21. srpnja, srušen u II. svjetskom ratu".

Исти подаци, изнети готово истим речима, налазе се и у одељку *Iz biografije akademika Antuna Augustinčića* (стр. 52 и 54).

Ишчитавши све ово, неупућени могу стећи утисак да су у Југославији између два рата подизани и јавни споменици из чисто уметничких побуда, без везивања за одређену личност или догађај. Они који су боље упућени у ову материју неће бити у недоумици да је овде у питању нешто друго, непотпуно навођење података, тачније: прећуткивање основног атрибута сваког јавног споменика — личности или догађаја за који је везан.

Истини за вољу, треба рећи да овакво непотпуно навођење података о неким јавним споменицима, које је А. Аугустинчић израдио до 1941. године није изум Југославенске академије. Тај метод прећуткивања, кад су у питању поједини радови А. Аугустинчића, присутан је у текстовима о њему већ више од три деценије. Не чуди што је он примењен у монографијама намењеним широкој публици (нпр. *Augustinčić*, Zagreb, 1976). Чуди, међутим, што је он присутан и у издањима Југославенског лексикографског завода у Загребу, институције која претендује на назив научне установе и која, као таква, не би смела да се служи тим методом (исп.: Enciklopedija Jugoslavije 1, 1955, 236—237; Enciklopedija Likovnih Umjetnosti 1, 1959, 175—176; Hrvatski biografski leksikon 1, 1983, 272—276; Likovna Enciklopedija Jugoslavije 1, 1984, 45—46).

За жаљење је што и Југословенска академија знаности и умјетности, као научна установа највишег ранга, прихвата у својим издањима тај метод прећуткивања. Свесна ваљда и сама неспојивости таквога метода са положајем који заузима у научном свету, Академија је и ставила ону напомену: „Pripremljeno na bazi dostupnih izvora". Али, за саму Академију било би, по нашем уверењу, боље да то није чинила.

Заиста тешко је поверовати да је академику Драгу Галићу, уреднику споменице, који је и сам учествовао у изради споменика у Скопљу, измакло из сећања којим су личностима били посвећени ти споменици. А још теже је прихватити да Југословенској академији нису били доступни подаци које је већ објавила у својим издањима.

У публикацији „Ljetopis Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti" (sv. 53, godinu 1939/40, Zagreb 1941, на стр. 145—147) штампан је предлог који је изванредни прави члан Љубо Бабић поднео Академији 15. јан. 1940. за избор „g. Antuna Augustinčića za člana dopisnika u umjetničkom razredu naše Akademije". У томе предлогу, на стр. 146, изричито стоји „God. 1932. na natječaju za splitski kraljevski spomenik dobiva prvu nagradu, uz koju je bila vezana i izvedba. Do izvođenja nije došlo. God. 1934. izvodi brončani spomenik kralja Aleksandra I., koji stoji na glavnom varaždinskom trgu. Kod takvog spomenika surađuje god. 1935. na Sušaku. Iste godine A. Augustinčić izvodi za Skoplje na osnovi prve nagrade užeg natječaja dvije velike brončane konjaničke figure kralja Petra i kralja Aleksandra na mostu cara Dušana".

Сваки човек, својим животом и радом, сам пише своју биографију, без обзира да ли се она коме, па и њему самоме, свиђа или не. Оно што је урађено, остаје, и ту никаква прекрајања или прећуткивања не могу ништа изменити. То важи и за Антуна Аугустинчића. Ми не видимо ништа ружно и нечасно у томе што је радио и споменике краљу Петру и краљу Александру. Такође се не може рећи да је његова биографија добила што у идејности и напредности тиме што су ти подаци изостали. Та прећуткивања могу, напротив, пре шкодити но користити. Аугустинчић је неоспорно био вајар високих уметничких домета, нарочито у области монументалне скулптуре, и професионалац који се могао ухватити укоштац и са најтежим проблемима и конкурсним задацима. Отуда и толики његови успеси на јавним конкурсима, не само домаћим већ и међународним. И израду споменика краљу Петру и краљу Александру добио је на јавним конкурсима, освојивши прве награде.

И, на крају, још две-три сличице за историју као илустрације наших нарави.

У предлогу Љ. Бабића који смо напред навели стоји и следеће: „God. 1936. Antun Augustinčić prelazi svojim radom granice naše države. Pobjedjuje na medjunarodnom natječaju za spomenik maršalu Pilsudskom i pred internacionalnim sudom polučuje prvu nagradu i izvedbu velikog brončanog spomenika maršala Pilsudskog. Uz maršalov konjanički lik komponira tri grupe, koje prikazuju borbu u tri šleska ustanka. Poznate prilike i nesreća Poljske onemogućile su, da ovaj veliki spomenik već danas ne resi glavni trg u Katovicama".

А у споменици коју је издала Југославенска академија читамо: „1937. ... SPOMENIK SLESKOM USTANKU, Katowice, Poljska, međunarodni javni natječaj, I. nagrada i izvedba (s arh. D. Galićem). Skulpture su samo djelomično izrađene zbog izbijanja II. svjetskog rata" (стр. 65; исто, скоро истим речима, и на стр. 54). А затим: „1939. ... Konjanička figura za Spomenik sleskom ustanku u Katowicama, bronca, v. 540 cm. — Galerija Antuna Augustinčića, Klanjec" (стр. 66). И, најзад, на стр. 67 донета је, под насловом *Spomenik šleskom ustanku, Katowice, 1939*, репродукција тог коњаника, на којој свако ко зна историју може без муке препознати маршала Пилсудског на коњу.

Пре нешто више од године дана у једном ревијалном листу Богосав Марјановић објавио је репортажу о Сомбору под насловом *Сомбор на 30 степени. Не жале краља него коња* („Илустрована Политика", Београд, 1988. јул 26, бр. 1551, стр. 17—19). У тој репортажи Марјановић, између осталог, пише: „Опет, на Тргу ослобођења 1940. године био је подигнут споменик краљу Александру. Израдио га је Антун Аугустинчић. Фигура краља, кажу, није била лепа. Али, коњ је био изванредан. Исти онакав какав је Аугустинчић изградио за споменик пред зградом Организације уједињених нација у Њујорку. Окупатори су 1941. године споменик стрпали у неко складиште. После рата градски оци су га дали „Радничком". Фудбалери су га лепо продали овдашњој ливници која га је претопила а паре узели за издржавање клуба. — Штета је — кажу Сомборци — што тај споменик није сачуван. Не због краља, његова фигура би се могла скинути, него због оног изванредног коња. Ово је пољопривредни крај. Коњ је симбол и уопште нам не би сметало да на овом месту сада, уместо краља, стоји — само коњ".

Уз ове сличице сваки коментар би, очигледно, био сувишан.

ANONYME DENKMÄLER UND UNBEKANNTE REITERSTANDBILDER

LJUBOMIR NIKIC

Die Jugoslavische Akademie der Wissenschaften und Künste hat 1988 als Heft Nr. 23 ihrer Serie „Denkschrift zu Ehren der verstorbenen Akademiemitglieder" den Band „Antun Augustinčić 1900—1979" veröffentlicht, in dem neben den Nachrufen auf Antun Augustinčić (1979), dem Verzeichnis der anläßlich des ersten Todestages Stattgefundenen Ehrungen des Künstlers (1980), im abschließenden Teil auch Texte publiziert wurden, die den Gegenstand dieses Beitrags bilden. Es handelt sich um die Texte: „Aus der Biographie des Akademimitglieds Antun Augustinčić (S. 49—60) und Auswahlverzeichnis der Arbeiten von Antun Augustinčić (S. 61—83). In diesen beiden Texten findet man nämlich Angaben, die zu Recht unsere Kritik hervorrufen müssen, da es sich um öffentliche Denkmäler handelt, die Antun Augustinčić bis 1941 fertiggestellt hat, wobei aber völlig tendenziös verschwiegen wird, daß es sich bei diesen öffentlichen Denkmälern um ganz bestimmte Persönlichkeiten und Ereignisse handelt. Diese Methode des Verschweigens wurde auch in den für ein breiteres Publikum bestimmten Monographien angewandt, sowie auch in den Publikationen der Jugoslavischen Lexikographischen Anstalt in Zagreb, einer Institution in welcher es zu solchen Missgriffen nicht kommen dürfte, zumal man aus „zugänglichen Quellen" jederzeit erfahren kann, daß Antun Augustinčić die Denkmäler bzw. Standbilder des Königs Peter und Königs Alexandar Karađorđević in Split, Varaždin, Sušak, Skoplje und Sombor, sowie auch des Marschals Pilsudsky in Katowitze ausgearbeitet hat. Solches Verschweigen kann im Gegenteil mehr schaden als nutzen, denn Antun Augustinčić war ohne Zweifel ein Bildhauer von großem künstlerischem Können, der mit den schwierigsten Problemen und Aufträgen, die an eine bestimmte Persönlichkeit oder an ein bestimmtes Ereignis gebunden waren, zu Rande kommen wußte, und sich immer als großer Meister und Künstler bewährte.